





## EL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL: AYER Y HOY



LUCIANA GENTILI Y RENATA LONDERO (eds.)

# EL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL: AYER Y HOY

VISOR LIBROS

## BIBLIOTECA FILOLÓGICA HISPANA/???

Este libro se publica gracias al apoyo económico del Dipartimento di Lingue e Letterature, Comunicazione, Formazione e Società (DILL) de la Universidad de Udine (fondos TFA/PAS del área de Hispánicas).

Cubierta:

© Los autores

© Visor Libros

Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid

[www.visor-libros.com](http://www.visor-libros.com)

ISBN:

Depósito Legal:

Impreso en España - *Printed in Spain*

Gráficas Muriel. C/ Investigación, n.º 9. P. I. Los Olivos - 28906 Getafe (Madrid)

*Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (<http://www.conlicencia.com>; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)*

## ÍNDICE

Luciana GENTILLI, Renata LONDERO: <i>Presentación</i> .....	9
Luciana GENTILLI: <i>Las ingeniosas audacias de los Muertos vivos de Lope de Vega</i> .....	15
José Enrique LÓPEZ MARTÍNEZ: <i>El culto al Santísimo Sacramento en el teatro de Lope de Vega</i> .....	39
Serena MAGNAGHI: <i>La inocente Laura de Lope de Vega en la adaptación napolitana de I Tradimenti mal riusciti de Giovan Battista Pasca</i> .....	65
Christian GRÜNNAGEL: <i>La masculinidad en las tablas del Siglo de Oro. El lindo don Diego de Moreto, y el aporte teórico de Raewyn Connell</i> .....	89
Katerina VAIPOULOS: <i>Matos Fragoso y el ciclo calderoniano: El genízaro de Hungría y alemán Federico</i> .....	115
Renata LONDERO: <i>Historia y ficción al servicio del poder: El picarillo en España de José de Cañizares</i> .....	141
Marcella TRAMBAIOLI: <i>El espacio dramático: de la Comedia Nueva al esperpento de Valle-Inclán (con unos apuntes sobre el espacio de la mujer)</i> .....	157
Tiziana PUCCIARELLI: <i>El despertar a quien duerme de Lope de Vega a Rafael Alberti: propuesta para una lectura escénica de la refundición</i> .....	181



# Presentación

Luciana Gentili y Renata Londero

En el célebre «Nuevo prefacio» a la segunda edición de *Lecturas españolas* (1920), Azorín, maestro de la reformulación intertextual y genial re-actualizador de los clásicos hispánicos, pone de relieve su valor en eterno movimiento, paralelo con la cambiante sensibilidad del público lector: «Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna. [...] los clásicos evolucionan: evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones. [...] No estimemos [...] los valores literarios como algo inmóvil, incambiable. Todo lo que no cambia está muerto. Queramos que nuestro pasado clásico sea una cosa viva, palpitante, vibrante»<sup>1</sup>. Por otra parte, en la introducción a un reciente volumen misceláneo dedicado a las reescrituras contemporáneas de obras auriseculares, los dos coordinadores, Hanno Ehrlicher y Stefan Schreckenberg, afirman que el «Siglo de Oro puede ser considerado como un complejo y polifacético lugar de la memoria cultural española»<sup>2</sup>.

Tanto Azorín en 1920 como Ehrlicher y Schreckenberg casi un siglo después, apuestan por la importancia que adquiere la transcodificación innovadora del pasado literario con vistas a una honda reflexión sobre la identidad cultural. Ahora bien, el fuerte papel identitario que desempeña el enlace entre el pasado y el presente en las letras

<sup>1</sup> Azorín, «Nuevo prefacio», en *Lecturas españolas* (Azorín, *Obras completas*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1920<sup>2</sup>, vol. x), recogido en Azorín, *Obras escogidas*, Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), Madrid, Espasa-Calpe, 1998, II, p. 698.

<sup>2</sup> *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, eds. H. Ehrlicher y S. Schreckenberg, Madrid/Frankfurt a.M., Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 13.

hispánicas se pone al descubierto aún más claramente en el género dramático, como, por ejemplo, demuestran los prestigiosos y muy concurridos festivales de teatro clásico que siguen amenizando el verano español hoy en día, de Almagro a Olmedo, de Almería a Olite. Ante un fenómeno de tal realce se comprende (y se exalta) la enorme riqueza de potencial receptor e interpretativo que las tablas barrocas han encerrado a lo largo de los siglos, y su inmensa capacidad de seguir transmitiendo su mensaje, cada vez releído y renovado, a los espectadores y a los lectores (más o menos expertos) de la actualidad.

Por lo tanto, las ocho aportaciones críticas reunidas en el presente libro, todas ellas focalizadas en el teatro áureo, oscilan entre el siglo XVII, el XVIII y el XX, entre España e Italia, dando prueba de su amplitud de alcance, al considerar a autores consagrados —como Lope de Vega, Ramón del Valle-Inclán, Rafael Alberti— junto a comediógrafos de segunda fila: Agustín Moreto, Juan de Matos Frago, Giovan Battista Pasca y José de Cañizares. Sobre el Fénix de los ingenios versan directamente los trabajos de Luciana Gentilli y José Enrique López Martínez. Gentilli profundiza en el análisis de *Los muertos vivos* (1599-1602), pieza publicada por primera vez en 1621 en la *Décima-septima Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid, Fernando Correa Montenegro). Esta «tragicomedia famosa» se configura como una especie de «comedia calidoscopio», de híbrido teatral, en la que priman la ausencia de monolitismo y el cuestionamiento de categorías preestablecidas. Es una comedia palatina con ambientación italiana (el Reino de Nápoles y más concretamente las tierras del Duque de Calabria y del Marqués de Catania), donde se evidencian claramente las huellas de la antigua novela griega, con su generoso despliegue de peripecias, acompañado por la perfecta alternancia de «añudar» y «soltar». En concreto, Gentilli se detiene en lo que constituye el denominador común de la obra, es decir el paralelismo cruzado, que sirve de coherente apoyatura para la arquitectura compositiva: el motivo estructurador de la falsa muerte, con su estela de identidades fingidas, encierra en sí, en plena coherencia con la tónica usual del Barroco, un fuerte poder disolvente, de manera que la ambigüedad, la vacilación y el dudoso perspectivismo llegan a impregnar la misma armazón de la pieza, favoreciendo la subversión de planes y clichés.

Otro apartado de la creatividad lopesca ocupa a López Martínez, quien con esmero documental e inteligencia analítica se extiende en

examinar distintas muestras de la devoción al Santísimo Sacramento en el teatro del Fénix, en relación con aspectos interesantes: las fuentes documentales de determinadas escenas, la participación del autor en las congregaciones eucarísticas madrileñas desde el año de 1608, y especialmente los conflictos bélicos que enfrentaron a España con naciones protestantes o no católicas. En su recorrido el estudioso considera fragmentos de las obras *El Arauco domado*, *El asalto de Mastrique* y *El valiente Céspedes*, y a la vez comenta las marcas sacramentales, ya notadas por críticos como William Fichter, que se observan en los autógrafos de Lope en los años 1610-1625. Con ello, el estudioso contribuye a ampliar y complementar la información que en el mismo sentido ofrece la poesía lírica religiosa y épica de Lope.

En la vertiente teatral hispano-italiana durante el Siglo de Oro, tan rica en comediógrafos, adaptadores y obras, se centra Serena Magnaghi, escudriñando con atención la tragicomedia *I tradimenti mal riusciti* (Nápoles, 1654) de Giovan Battista Pasca, adaptación napolitana de *La inocente Laura* (Madrid, 1621) de Lope, un drama palatino de tintes sombríos. Ante la casi total ausencia de motivos risibles en el texto-fuente, la autora destaca la introducción en el *rifacimento* del personaje cómico del napolitano Marzocca, reproducción tipificada de la máscara del *servo buffo*, criado del galán principal inspirado en el lacayo lopesco Galo. El análisis comparativo de algunas escenas significativas pone de manifiesto las técnicas traductoras de las que Pasca se sirve en la construcción de su personaje. A través del uso constante de la *amplificatio* y de la repetición, de monólogos y largos añadidos, el *rifacitore* italiano consigue convertir un criado inexpresivo, frío y apagado, en una figura locuaz, divertida y muy cercana a su público, como bien observa Magnaghi. El producto final es un metatexto fuertemente calibrado y concebido para la literatura teatral autóctona, que resulta napolitano y de costumbres españolas a la vez.

Al grupo de los dramaturgos (e incluso de los epígonos) post-calderonianos se pasa en las contribuciones de Christian Grünngel, Katerina Vaiopoulos y Renata Londero. Grünngel se explaya en un original análisis de la obra más famosa de Agustín Moreto, la comedia de figurón *El lindo don Diego*, haciendo hincapié en la configuración de la masculinidad presente en el anti-héroe titular, con el objetivo de llegar a una mejor comprensión del «lindo» como personaje masculino y figurón risible. En su examen de la masculinidad de don Diego, el

estudioso se basa en el aporte teórico de la socióloga australiana Raewyn (R.W.) Connell y en su esquema de cuatro «proyectos» de masculinidad, identificables en sociedades patriarcales. En particular, Grünngel defiende la hipótesis según la cual don Diego representa el caso de una «masculinidad subordinada» (premoderna) en oposición a los requisitos de la «masculinidad hegemónica», imperante en el Siglo de Oro español, subrayando de esta forma las diferencias que separan la virilidad aurisecular de una visión (posmoderna) de la masculinidad a principios del siglo XXI.

Katerina Vaiopoulos aplica sus atinadas reflexiones a Matos Fragoso, dramaturgo finisecular, y a una comedia palatina suya poco estudiada, *El genízaro de Hungría y alemán Federico*, que se imprimió en la *Parte primera* de sus comedias (1658). Se trata de un «collage de todos los tópicos» —como sostiene la autora— presentes en el género palatino (y no solo) aúreo, como la mezcla de la acción bélico-política con la amorosa, la ambientación extranjera (Alemania, Hungría, Constantinopla), la anagnórisis final, y los motivos del disfraz, del retrato y de la mujer varonil. A través de las enredadas vicisitudes que protagonizan el emperador alemán Federico y su amada, la princesa húngara Matilde, junto con los hijos de la pareja, Coraide y Enrico, Vaiopoulos muestra con acierto la plena vigencia de la obra dramática matosina, representativa de los derroteros que las tablas barrocas tomaron en sus postrimerías. De hecho, *El genízaro de Hungría y alemán Federico* se adhiere a los rasgos del teatro de la segunda mitad del XVII por el relieve que se da al conflicto «ser»/«parecer», la complicación de la intriga, y la «preponderanza del dire sul fare», es decir, la propensión a meditar y a hablar más que a mostrar, como Maria Grazia Profeti argumentaba en *Introduzione allo studio del teatro spagnolo* (Florenca, la casa Usher, 1994, p. 216).

En vilo entre el Barroco y la Ilustración vivió y obró el dramaturgo tratado por Renata Londero, José de Cañizares, escritor prolífico e ingenio cortesano, presente sobre todo durante el reinado de Felipe V. En la estela de la comedia histórica de privanza del Siglo de Oro, y concentrándose en la figura del valido por excelencia, Álvaro de Luna, Cañizares escribe *El Picarillo en España*, estrenado en 1716, donde al lado de personajes auténticos, como el rey Juan II Trastámara y su segunda esposa Isabel de Portugal, el Condestable, el Infante Enrique de Aragón o Pedro Manrique, actúan figuras inventadas, como el

galán protagonista Federico Bracamonte y su amada Leonor de Urrea. Más allá de la trama amorosa y político-militar, que retoma sendos rasgos de las tablas auriseculares, desarrollando temas como la fortuna cambiante y la debilidad de carácter de Juan II, lo que en realidad importa en esta pieza —concluye Londero— es el valor del pasado como anticipación del presente, típico del teatro del siglo XVII también. En efecto, saltan a la vista las características en común entre el frágil Trastámara, sometido al poder de su privado, y el primer Borbón, que fue poco dado al gobierno y se apoyó en sus dos esposas italianas, María Luisa de Saboya e Isabel de Farnesio, y en consejeros poderosos como Giulio Alberoni.

Al tan fructífero y apasionante ámbito de la reelaboración de las letras áureas por parte de los escritores de la contemporaneidad española se refieren los dos ensayos que cierran el libro. El primero se debe a la pluma de Marcella Trambaioli, quien con rigor y eficacia interpretativa estudia cómo los esperpentos de Valle-Inclán recurren a varios resortes, tópicos y ambientes típicos de la comedia barroca de ambientación ciudadana, especialmente la de Lope, combinándolos con el espacio múltiple y los aspectos siniestros de *La Celestina*, así como a las nuevas técnicas cinematográficas. La dialéctica entre espacios exteriores e interiores, relacionada con las situaciones y el género sexual de los personajes, en algunos casos mantiene el valor que tenía en el teatro clásico, modificándose en otros según las exigencias de cada pieza. En especial, Trambaioli observa que el espacio de la mujer corresponde casi siempre a lugares cerrados, tanto particulares como públicos, en los que la figura femenina es víctima de violencia doméstica y de abusos de todo tipo. Quizá el espacio dramático del teatro áureo más sujeto a cambios es el de la huerta, que de entorno ameno y teatro del cortejo amoroso se transforma en espacio mortífero, conforme más bien al patrón celestinesco. En íntima relación con esto —deduce la estudiosa— las mujeres valleinclanescas pertenecen a categorías que comparten el hecho de ser víctimas de una sociedad deshumanizada: la niña, la madre, la esposa y la prostituta.

Finalmente, la maravillosa estación poética y drámatica de la generación del 27 despierta el interés y la habilidad hermeneútica de Tiziana Pucciarelli, que reserva sus lúcidas consideraciones al teatro de Rafael Alberti, en clave sobre todo espectacular. Tras regresar a España en 1977, después de casi treinta y nueve años de exilio, el gran poeta,

dramaturgo y pintor andaluz escoge la refundición de una comedia de Lope, *El despertar a quien duerme*, como primera creación dramática «original» (1979). La elección de esta pieza se puede explicar tanto por cuestiones formales como por razones contextuales, ya que su enredo otorga al refundidor la posibilidad de la superposición metafórica con el despertar del pueblo español del sueño de resignación que había sido la dictadura franquista. El estudio de Pucciarelli, por lo tanto, analiza el texto en su traslación de Lope a Alberti, adoptando un punto de vista que vierte luz sobre la capacidad del autor gaditano para aprovechar todos los lenguajes que componen la comunicación teatral. De ahí que la reescritura consiga involucrar al espectador en una comunicación total, devolviéndonos un Lope vivo, actual y entretenido.

Concluyendo, este homenaje a los clásicos desde la posteridad nos da pues tangible constancia de su envolvente actualidad y de cómo su conservación aparece constantemente renovada. No se trata por consiguiente de una presencia intemporal, de una vigencia aséptica e imaculada, sino de una fecunda mediación del pasado con el presente. «Los clásicos —escribía con gran lucidez Italo Calvino en 1981— son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado»<sup>3</sup>. Autores problemáticos y nunca dogmáticos, los grandes ingenios siglodorescos nos entregan a través de sus piezas no solo un poderoso instrumento de exploración de la condición humana<sup>4</sup>, sino —y nosotros creemos sobre todo— la oportunidad de sorprendernos, de hacer añicos cualquier imagen estereotipada que de ellos teníamos, transformando cada lectura en un descubrimiento.

<sup>3</sup> Calvino, «Italiani, vi esorto ai classici», *L'Espresso*, 28 de junio de 1981. La traducción española («Por qué leer los clásicos») se publicó en *¿Qué es un clásico?*, Madrid, Casimiro, 2011, pp. 50-51.

<sup>4</sup> Cfr. Arellano, «Unas relaciones diplomáticas complejas. El teatro español y la cultura universal», *Nueva revista de política, cultura y arte*, 88 (2003), p. 113.

# Las ingeniosas audacias de los *Muertos vivos* de Lope de Vega

Luciana Gentili  
*Università di Macerata*

Según Morley y Bruerton la comedia de los *MV* abarca un segmento cronológico que corre de 1599 a 1602<sup>1</sup>. Lo cierto es que el 31 de diciembre de 1603 —día en el que Lope dedica *El Peregrino en su patria* a don Pedro Fernández de Córdoba, cuarto marqués de Priego— es el *terminus ante quem* para la datación de la obra. La comedia, en efecto, aparece citada en la lista de aproximadamente 220 obras inventariadas en la primera edición de *El Peregrino* (1604), lista que, como queda ampliamente demostrado<sup>2</sup>, resulta construida siguiendo el repertorio de los diferentes autores a los que el Fénix había venido vendiendo sus textos hasta aquel momento. De hecho, como afirma Daniel Fernández Rodríguez, «es muy probable que los *Muertos vivos*», la última de las cuatro piezas pertenecientes al repertorio de Melchor de Villalba, «sea la más cercana en el tiempo al *Peregrino*»<sup>3</sup>. Sin lugar a duda, su representación fue anterior al 7 de septiembre de 1605, fecha en la cual, según el testamento otorgado por la madre de Melchor de Villalba<sup>4</sup>, tanto él como sus hermanos, Mateo e Isabel, ya habían muerto. El dato es importante, ya que evidencia la estrecha proximidad entre el

<sup>1</sup> Morley, Bruerton, 1968, p. 592.

<sup>2</sup> Cfr. Wilder, 1952 y 2004 (trad. al español del precedente artículo); Fernández Rodríguez, 2014.

<sup>3</sup> Fernández Rodríguez, 2014, p. 306.

<sup>4</sup> *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), s.v.

momento de composición de la pieza y su montaje escénico. Cabe recordar, además, cómo Lope había escrito tres obras más para este actor y autor de teatro<sup>5</sup>: *El maestro de danzar* (en 1594), *El Dómine Lucas* (escrita entre 1591 y 1593) y *Los Chaves de Villalba* (29 de agosto de 1599). En la dedicatoria del *Dómine Lucas*, dirigida a su amigo Juan de Piña, Lope se explayaba alabando la destreza de Melchor: «hombre que en su profesión no tuvo quien le precediese, ni habemos conocido quien le igualase»<sup>6</sup>. El elogio no parece excesivo si recordamos que fue precisamente Villalba el *metteur en scène* de las tres representaciones teatrales montadas en Denia los días 12, 13 y 15 de febrero de 1599 para agasajar a Felipe III y a su esposa Margarita de Austria en ocasión del dúplice matrimonio real<sup>7</sup>.

Casi 20 años mediaban, en cambio, entre la redacción de los *MV* y su publicación en 1621 en la *Decima séptima Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio...* (Madrid, Fernando Correa Montenegro). Para el dramaturgo se trataba de una comedia vieja, difícilmente representable debido a los volubles gustos del público. En la dedicatoria a Damián Salucio del Poyo, dramático murciano muy estimado por el Fénix, el poeta alude también a la posibilidad de revisar, restaurar el texto de manera radical —el verbo «vestir» remite a esta necesidad—, aunque, decepcionado por las miles vicisitudes sufridas por el escrito, prefiere aceptar este «hijo descarriado» (de «hijos pródigos» tilda los papeles de su comedia<sup>8</sup>), conformándose con el título por él mismo acuñado, título anticipador del mismo destino de la pieza: «muerta para mí, viva en su servicio», referido al dedicatario<sup>9</sup>. Una especie de homenaje, pues, al amigo y un intento para adquirir, a través de él, la «fama vividora».

Los *MV* no parece, al menos *a priori*, un texto de ruptura. En realidad merece la pena reflexionar sobre lo nuevo y específico de la estructura

<sup>5</sup> Cfr. Fernández Rodríguez, 2014, pp. 305-306.

<sup>6</sup> «A Juan de Piña, secretario de Provincia y su mayor amigo», en Vega Carpio, *El Dómine Lucas*, p. 138v.

<sup>7</sup> En sus *Fiestas de Denia*, poema-relación en 198 octavas, Lope no especifica la identidad del ingenio, a quien se debe la autoría de las tres comedias llevadas a escena, ni el título de las mismas. Cfr. Profeti, «Introducción» a Vega Carpio, *Fiestas de Denia*, p. 19 y García Reidy, 2014, pp. 81-82.

<sup>8</sup> «Al Licenciado Salucio del Poyo», en Vega Carpio, *Muertos vivos*, p. 83v.

<sup>9</sup> «Al Licenciado Salucio del Poyo», en Vega Carpio, *Muertos vivos*, p. 84r.

formularia de esta comedia, o mejor de esta «tragicomedia famosa»<sup>10</sup>, rótulo con el cual aparece presentada en la portada de la Parte XVII, ya que el Fénix da la sensación de querer explorar vías inéditas, mostrándose refractario a cualquier tipo de férreo esquematismo. Desde esta óptica los *MV* se nos representa como una especie de «comedia calidoscopio», de híbrido teatral, en que priman la ausencia de monolitismo y el cuestionamiento de categorías preestablecidas<sup>11</sup>.

Centremos primero nuestra atención en algunos rasgos definitorios de la pieza misma. Trátase de una comedia palatina. La trama cumple con los requisitos propios del género: coordenadas espacio-temporales ficticias y borrosas; fábula imaginaria; presencia de personajes pertenecientes a diferentes clases sociales; juegos de identidades y disfraces. La ambientación es alejada del *hic et nunc* español: italiana, Reino de Nápoles y más concretamente las tierras del Duque de Calabria y del Marqués de Catania. Quizá la elección del Ducado de Calabria pueda relacionarse con el prestigio conseguido en su tiempo por Fernando de Aragón (1488-1550), uno de los personajes de más ilustre renombre dentro del sistema político de Carlos V y que, en su papel de virrey de Valencia, junto con su esposa Germana de Foix, supo convertir aquella corte en el lugar de más plena eferescencia cultural de la época.

La elección del entorno italiano aparece conforme al consejo ofrecido por el Pinciano en la epístola undécima de su *Filosofía antigua poética* (1596) al definir el concepto de ficción; respaldándose en la novela helénica, el médico filósofo auspiciaba el recurso a «reyes de tierra incógnita y de quienes se puede mal averiguar la verdad o falsedad»<sup>12</sup>, o sea, dicho en otros términos, el distanciamiento espacio-temporal como salvaguarda de la libre imaginación y como salvaconducto para lo inusual y atrevido. Del mismo modo la huella de la novela bizantina

<sup>10</sup> Sobre la inestabilidad de las denominaciones en Lope y su concepto de tragicomedia véase Couderc, 2014.

<sup>11</sup> Según Oleza y Antonucci 2013, p. 723, la insumisión frente a las categorías heredadas y la condición pragmática es una constante de la comedia lopevesguesca: «el discurso dramático de Lope [...] tiende a desestructurarse, [...], a hurgar en las posibilidades de lo heterogéneo, de las mezclas sorprendentes, de los casos excentricos».

<sup>12</sup> López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, Epístola XI, p. 374.

se transparenta también en el clásico comienzo *in medias res*<sup>13</sup>, generador de expectación en el auditorio, y en la perfecta alternancia de «añudar» y «soltar», con el consecuente cruce de avances y retrocesos en el enredo argumental. En los *MV* el dramaturgo introduce sin preliminar alguno la materia, insertando progresivamente informaciones que ponen en antecedentes al espectador. Gran competidor de Heliodoro, Lope sabe muy bien que un estado feliz, de perfecta bienaventuranza, no genera acción. Solo los contrastes dinámicos y un generoso despliegue de peripecias pueden engendrar un *plot* articulado y cautivador. Bajo esta perspectiva deben apreciarse en los *MV* las resonancias de un tema de indudable génesis bizantina, es decir el tema del viaje iniciático y formativo emprendido por la pareja protagonista —cuyo patrón queda constituido por Teágenes y Cariclea—, la conclusión del cual simboliza el paso de la inmadurez juvenil a la plena adultez moral y emocional. Las peregrinaciones de Roseliano y Flaminia no cubren empero el largo camino que va desde Delfos hasta el reino solar de Etiopía; su vagabundear solo se extiende por el estrecho brazo de mar que separa Catania de Calabria y el naufragio de Roseliano es un endeble recuerdo del *topos*.

En cuanto a la temática caballerescas ampliamente diseminada en la pieza, esta sobrevive solo como aparatoso follaje en forma de torneos cortesanos, ingeniosas divisas y acartonados ejemplos de virtud. No se evocan hazañas excepcionales, al borde de lo inverosímil, ni encantamientos o pruebas sobrenaturales. Roseliano y Flaminia, los dos nobles protagonistas, son cifra imperfecta del ideal heroico. Cabe destacar, en cambio, cómo el interés por lo críptico y lo simbólico, pivote alrededor del cual giran las invenciones y letras de los torneantes, se ajusta plenamente a la incipiente moda de los emblemas y jeroglíficos (la pre-emblemática caballerescas estudiada por Patrizia Botta<sup>14</sup>), es decir a la preeminencia de aquella civilización de la imagen que constituye el enigmático trasfondo del Barroco. Significativo al respecto es el siguiente fragmento:

<sup>13</sup> Sobre la actitud mantenida por Lope frente al *ordo artificialis* véase Campana, 2001 y Fernández Rodríguez, 2015, pp. 62-65.

<sup>14</sup> Botta, 2005.

HORTENSIA: ¿Qué divisa habéis sacado?

ARMINDO: Llega, paje, esa tarjeta.  
Aquí traigo Amor pintado  
sobre el cielo a quien sujeta,  
y por letra: «No hay sagrado».

HORTENSIA: ¿Y Finardo?

ARMINDO: Un gran león,  
si bien me acuerdo, a quien doma  
Amor por yerro a traición,  
que tirando a una paloma  
le traspasó el corazón.

Víase el león pasado  
de la flecha sobre un prado,  
la paloma que huía  
y el niño Amor que tenía  
sin flecha el arco parado.

La letra, que Dios me acuerde,  
decía en un campo verde:  
«Lo flaco Amor perdonó  
y lo fuerte derribó».

(*Muertos vivos*, Acto primero, vv. 245-263)<sup>15</sup>.

La dicción del lema por parte de Armindo resulta aquí teatralmente necesaria para dar a conocer a los espectadores lo que sería ilegible por la distancia. En el fragmento es posiblemente identificable una referencia al emblema 105 de Alciato «Potentissimus affectus Amor», cuya *res picta* representa al dios del amor gobernando un carro, del cual tiran unos leones. La imagen del niño Amor como invicto auriga trae a colación el recuerdo del célebre «Omnia vincit Amor» virgiliano (*Egl.* 10.69).

Finalmente cabe señalar la elevada cantidad de personajes, más de veinte<sup>16</sup>, debida a las numerosas escenas de acompañamiento presentes en los *MV*; dicha numerosidad no perjudica sin embargo la estructura argumental, que no aparece nunca deshilvanada. Predominan los nombres exóticos, que salen de lo cotidiano (Floriseo, Roseliano, Telefrido, Curcio, Floripo, Tristán; Albania, Flaminia). La dualidad de

<sup>15</sup> Todas las citas proceden de la siguiente edición: Vega Carpio, *Muertos vivos*, ed. de Gentilli, Pucciarelli.

<sup>16</sup> Para un listado completo de los personajes de la obra cfr. Morley, Tyler, 1961, pp. 438-439.

las *dramatis personae* —personajes de alcurnia y rústicos aldeanos— reverbera en la variación espacial, propia de la comedia palatina, con su doble ambientación cortesana y rural.

Ahora bien, lo que me interesa hacer en esta circunstancia es llamar la atención sobre lo que constituye a mi manera de ver el denominador común de la obra, es decir el paralelismo cruzado, quiástico que sirve de coherente apoyatura a la estructura compositiva. Dicho de otro modo en los *MV* el desenvolvimiento del enredo, sus golpes de efecto, la amplia gama temática desplegada, todo lo que compone esta pieza se ajusta a un perfil multilineal, marcado por la duplicidad y por el desbarajuste de todo compartimento estanco.

Como ya hemos anticipado, la convivencia de espacios enfrentados (corte y aldea) tiene su cabal correspondencia en la variedad de personajes. Dos son las parejas de jóvenes de alto linaje: Roseliano y Flaminia por un lado, Armino y Hortensia por el otro. El contrapunto plebeyo queda representado, en cambio, por el dúo formado por Doristo y Gila. Fijémonos primero en este par de villanos, ya que a ellos les corresponde no solo la función de refuerzo caricaturesco, sino también la capacidad de visibilizar la fluctuación de identidades, fuera de todo esquema preestablecido.

Doristo y Gila son los principales intérpretes de las escenas cómicas de corte entremesil<sup>17</sup>. Sin embargo, pese a ciertos innegables rasgos caracteriales —son lujuriosos, cobardes, amorales, exentos del sentido del honor—, son mucho más que graciosos en ciernes o figuras secundarias que apenas intervienen en el transcurso de la acción. Su protagonismo es indiscutible, sobre todo si se tiene en cuenta que casi nunca sirven de simple contrapeso a la esfera señorial. En su papel de jardinero/hortelano Doristo nada tiene que ver con el patrón del gracioso gancho de su amo y su aporte a la complicación del enredo es fundamental. Por esto su adscripción *tout court* a la tipología del «bobo o simple», como nos propone Eva Rodríguez García<sup>18</sup>, me parece francamente limitativa. En contra de su propio natural, el hortelano Doristo se complace en hacer añicos la lógica del palurdo, obligando al

<sup>17</sup> Para un pormenorizado examen de las tres escenas cómicas claves de la obra véase Torres, 1994.

<sup>18</sup> Rodríguez García 2015, p. 123.

espectador a sumarse repetidas veces a su desenvuelto punto de vista, reflejo de la ambivalencia de la realidad.

Diferente, en cambio, es el caso de Gila, cuyo nombre se ajusta perfectamente a la torpe naturaleza del personaje. «Gila no es buen nombre para doña», afirmaba Luis Vélez de Guevara en *La Serrana de la Vera* (v. 1601), obra fechada en 1613, así como consta en el manuscrito autógrafo, firmado por el autor. Portadora de un nombre que es de por sí «simbólico de la rusticidad» (como bien lo sintetiza Salomon<sup>19</sup>), Gila con su rudeza sentimental y sus intermisiones de índole cómica no conoce el polifacetismo de su concubinario y compinche Doristo.

La orientación lúdica, irreverente, de las escenas protagonizadas por los villanos queda compensada y hasta anulada (y esta no sería una novedad) por el tono serio, a veces patético de algunos segmentos dramáticos en los que campean los personajes de alta alcurnia. Sin embargo esta misma afirmación no responde a ningún principio incontrovertible, ya que a menudo en los *MV* lo jocoso y lo despreocupado pueden ser prerrogativa también de las capas nobles<sup>20</sup>. Paradigmática, al respecto, es la secuencia dramática en la que Roseliano se finge hermano de Doristo y, haciéndose él mismo hortelano, consigue introducirse en la mansión palaciega de Flaminia:

ROSELIANO: ¿Así recibes, Doristo,  
tu hermano?

DORISTO: ¡Estáis tan barbado!  
Nunca tuve en estos llanos  
pariente mientras fui pobre,  
y ahora que es oro el cobre  
salen parientes y hermanos.  
[...]

ROSELIANO: ¿Yo hermano por interés?  
¡Qué lejos del caso estáis!  
[...]

<sup>19</sup> Cfr. Salomon, 1985, p. 124.

<sup>20</sup> Desde esta perspectiva con los *MV* Lope daría un paso más a lo largo de aquel «itinerario de “destragedización”» por él emprendido a partir de la primera década del seiscientos: cfr. Zugasti 2015, p. 83.

- ROSELIANO: ¡Ay, Doristo, el que viniera  
con aquesa confianza,  
con qué engañada esperanza  
parte de tu pan pidiera!  
Yo traigo, gracias a Dios,  
dos mil ducados, y aun más.
- DORISTO: Mas entiendo que hallarás,  
Florino, una vaca o dos,  
cien ovejas y dos mulas,  
que creo se me olvidaba.
- TELEFRIDO: (¡Qué villano!)
- ROSELIANO: (¡Cosa brava!)
- TELEFRIDO: (¡Me espanto que disimulas!) *Aparte*
- ROSELIANO: Cuando ya rico me ves  
me descubres esa historia.
- DORISTO: Soy muy flaco de memoria.
- ROSELIANO: Y yo de todo interés.  
(*Muertos vivos*, Acto primero, vv. 761-822).

Lo más llamativo es aquí la subversión de planes y de clichés. Es el contagio, la superposición que se produce entre universos contrapuestos. Por estas razones la sugerente hipótesis de Miguel Zugasti de una rígida diferenciación entre una comedia palatina cómica y una comedia palatina seria me parece difícilmente aceptable en esta circunstancia. En los *MV* la disyuntiva, el deslinde no es nunca palmario, y la preeminencia de la materia amorosa no constituye de por sí un elemento diferenciador<sup>21</sup>.

La pasión amorosa, o, mejor dicho, la pasión obstaculizada, transita todo el texto de esta comedia palatina. El amor entre Roseliano y Flaminia, imposibilitado por la enemistad entre sus dos familias, trae a la memoria la infeliz historia de Romeo y Julieta, recuerdo que el mismo título de la pieza se prestaría a evocar. Lo que salta a la vista y

<sup>21</sup> «Cuando la principal línea de actuación de los protagonistas gire en torno a sus problemas y enredos de amor [...], entonces no hay ninguna duda de que estamos ante una comedia palatina cómica; pero cuando las cuestiones galantes entre damas y caballeros [...] ceden espacio a otras preocupaciones mayores como los temas de buen o mal gobierno, [...], falsa o verdadera amistad..., en tal caso estaremos ante una comedia palatina seria» (Zugasti, 2015, p. 90).

resulta, en cambio, extremadamente novedoso en los *MV* es la intercambiabilidad y conjunción que en ciertas circunstancias se produce entre la concepción idealizada del amor y la carnalidad material de la pasión desenfrenada.

El casto Amor ideal deja a menudo espacio a la voluptuosidad del goce físico —los lúbricos amoríos de la pareja de villanos y los apasionados abrazos y tocamientos entre Roseliano/Florino y Flaminia—, elemento este que facilita la equiparación de lo más elevado y de lo más bajo, poniendo a prueba la teoría del decoro conforme a los códigos de clase<sup>22</sup>. Las invitaciones al solaz erótico pasan por encima de las supuestas expectativas genéricas, haciendo a la vez *tabula rasa* de aquel modelo de castidad o, mejor dicho de aquella milagrosa conservación de la castidad a lo largo de mil pruebas y tentaciones, con el cual estaba tan obsesionado Heliodoro. El matrimonio, además, es la institución a la cual Lope dirige las indirectas de su humor. En efecto no podemos dejar de pensar que la irónica apología del concubinato hecha por Gila no guarde una estrecha relación con los amores adulterinos que Lope mantenía por aquel entonces con la actriz Micaela de Luján, inmortalizada —como es archisabido— con el nombre poético y anagramático de Camila Lucinda o Lucinda<sup>23</sup>.

GILA:           ¿Es el Marqués?<sup>24</sup>  
 DORISTO:                           Creo que sí.  
 GILA:           ¿Pues, qué te puede querer?  
 DORISTO:        Él debe ya de saber  
                     que yo estoy amancebado  
                     contigo.  
 GILA:            Y bien, ¿qué has hurtado?  
                     Es más que ser tu mujer.  
 (*Muertos vivos*, Acto segundo, vv. 1817-1822).

<sup>22</sup> Cfr. Di Pinto, 2004.

<sup>23</sup> Ver al respecto Lapuente, 1981, pp. 660-661.

<sup>24</sup> El rápido intercambio de preguntas y respuestas entre Gila y Doristo se produce en el momento en que el marqués de Catania está a punto de derribar la puerta de la pobre casa de los dos amancebados. El Marqués está convencido de que allí pueda esconderse el hombre que ha visto huir del cuarto de su propia hija.

Va en esa misma línea el comentario con que Hortensia prelude la desinhibida reconstrucción que Gila se apresta a hacer de sus «idilios» con Doristo: «Serán amores extraños, / y muy propios para agora» (vv. 3012-3013).

El discurso no varía si nos atenemos a la pasión que inflama a la pareja aristocrática. Pese a la aprobación del decreto *Tametsi*<sup>25</sup> por el Concilio de Trento (sesión XXIV del 11 de noviembre de 1563) y a la consecuente campaña a favor de la erradicación de los matrimonios clandestinos y de todo tipo de relaciones prematrimoniales, el dramaturgo parece aquí revitalizar el antiguo principio «*in coitu fiat conjux*», según el cual la cópula carnal hacía el matrimonio completo e indisoluble. Desde esta perspectiva van interpretadas las reiteradas ocurrencias del término «esposo» / «esposa», término de por sí capaz de dismantelar cualquier sentimiento de culpabilidad ante el amor carnal. Véamos un ejemplo significativo:

ROSELIANO: Ella afirma que es mi esposa,  
yo que soy su esposo afirmo,  
aunque pese a nuestros padres,  
que han sido siempre enemigos.  
(*Muertos vivos*, Acto segundo, vv. 1287-1290).

La atracción sexual primaria y franca en la clase alta tiene como constante trasfondo la huerta señorial del Palacio del marqués de Catania. Pese a ser un jardín de corte, este paraje ya no es el espacio idóneo para la relación cortesana y el amor sublime, identificándose más bien con la pasión impetuosa, sentimiento que enmarca los galanteos nocturnos<sup>26</sup>: los esplendores de la naturaleza —fuentes, árboles y flores— se convierten en complaciente vitrina de los excesos eróticos de la pareja de jóvenes, estimulando a la vez ojos, oídos, olfato, gusto y tacto, es decir todo el abanico sensorial. Es Doristo, en su doble papel de jardinero vigilante y chistoso alcahuete, el primer consejero de Flaminia. Valiéndose de su «lenguaje labrador», como él mismo lo define (v. 488), ofrece primero a la dama un «grosero ramillete de flores»

<sup>25</sup> Castán Lacomá, 1959.

<sup>26</sup> Véanse al respecto las perspicuas observaciones de Zugasti sobre la morfología del jardín en Lope, 2011.

—recuérdese la antofilia de Lope—, evocativo del campo semántico de la modestia y de la inocencia de los amores primerizos, para luego obsequiarla con un canastillo de frutas, cuyo sugerente cromatismo gira alrededor de la carnalidad metafórica y del paso del amor inmaduro a la entrega pasional, paso evidenciado por el cautivador imperativo —«tomad»— (v. 677) por él mismo pronunciado. Veamos ambos pasajes:

- DORISTO:       Tome Vuestra Señoría  
                  estas flores, y del pecho  
                  la voluntad que le ha hecho.
- FLAMINIA:       ¡Qué hermosura, Albania mía!  
                  [...]
- DORISTO:       Este es clavel carmesí,  
                  lirio es aqueste morado,  
                  narciso el blanco y dorado  
                  y este pajizo alhelí.  
                  Este jazmín y violeta,  
                  esta azucena süave  
                  y esta, de este olor tan grave,  
                  es la divina mosqueta.  
                  Este es trébol de tres hojas,  
                  y estos, que de fuera están,  
                  mirto, murta y arrayán,  
                  contra amorosas congojas.  
                  Pensé se llama esta flor,  
                  espuela esta azul temprana,  
                  y esta blanca es valeriana,  
                  muy devota del amor.  
                  (*Muertos vivos*, Acto primero, vv. 445-472).

Y ahora el otro:

- DORISTO:       Lleva aqueste canastillo  
                  roja guinda y verde pera,  
                  la cermeña como cera  
                  y el no maduro membrillo.  
                  Lleva la almendra vestida  
                  de mezcla, y la nuez de verde,  
                  serba que la fuerza pierde,



No tiene el aire, el mar, el mundo, cosa  
que para la mujer no haya nacido:  
desde el oro, en las minas escondido,  
hasta en los muros del jardín la rosa.

Si corre alguna fuente «mujer» dice;  
«mujer» dicen los aires, y están llenas  
las aves de su amor por esos ramos.

Maldiga Dios, amén, quien las maldice,  
que aun para contemplar a Dios son buenas,  
si como sus milagros las miramos.

(*Muertos vivos*, Acto primero, vv. 689-702).

La dicotomía lingüística no es sin embargo privativa del hortelano Doristo. El mismo Roseliano, en su disfraz transocial, es decir en su papel de jardinero amante<sup>27</sup> bajo el nombre de Florino, a menudo recurre a maliciosas alusiones sexuales:

- ROSELIANO: Soldado, señora, he sido,  
y he venido a pretender.
- FLAMINIA: Buen hábito habéis tomado  
para vuestra pretensión.
- ROSELIANO: [...]
   
Yo juro que el azadón,  
cavando, a enterrar alcanza  
lo que siembra el corazón,  
que es fruto que a mi esperanza  
ha de dar la posesión.  
[...]
- DORISTO: Sin duda el hombre es villano;  
mano toma y danle el pie.  
¿Qué os parece, Albania hermosa,  
de lo que quiere decir?
- ALBANIA: ¿Sábeslo tú?
- DORISTO: Es cierta cosa  
que dirá que ha de parir  
y ser de un príncipe esposa.  
Que la quiere un hombre bien,  
aunque la muestra desdén.  
¡Oh, fuego en mí, que esto hice!

<sup>27</sup> Para un estudio detallado de esta máscara cfr. Trambaioli, 2012.

ALBANIA: ¿Que este es tu hermano?  
 DORISTO: Él lo dice.  
 ALBANIA: ¿Carnal?  
 DORISTO: De carne es también.  
 ROSELIANO: ¿Conoceisme?  
 FLAMINIA: ¿No sois vos  
 el hijo del Duque?  
 [...]  
 ROSELIANO: Señora, aquí me tenéis.  
 [...]  
 DORISTO De rodillas se le ha puesto.  
 ¿Si le tienta la barriga?  
 Que ella le preguntará  
 los hijos que ha de parir,  
 y él tanteándolo está.  
 FLAMINIA: Yo solo os puedo decir  
 que os amo, enemigo, ya.  
 ¿Veis aquel tronco?  
 ROSELIANO: Sí, veo.  
 FLAMINIA: ¿Veis aquella puerta?  
 ROSELIANO: Sí,  
 y que es de mi cielo creo.  
 FLAMINIA: Venid esta noche allí,  
 que hablaros largo deseo.  
 (*Muertos vivos*, Acto primero, vv. 1050-1141).

Los temerarios avances del galán, que en su primer encuentro *vis-à-vis* con la amada llega a «tantear su barriga», a manosear su carne, se acompañan en esta secuencia de un evidente simbolismo sexual relacionado con el campo semántico de los instrumentos del labriego. El «azadón cavando» del verso 1062 tiene resonancias eréctiles, y prelude el asalto al cuerpo de Flaminia y la conquista de aquel «fruto» que equivale al desvirgamiento de la doncella.

Pasemos ahora a otro tema relacionado con el ámbito amoroso: el conflicto entre amor y amistad. También en este caso la estrategia de las escenas especulares constituye el recurso a través del cual se hace manifiesto el motivo. La amistad verdadera, entendida como virtud ejercitada *inter pares*<sup>28</sup>, no es solo un principio al que se conforman los nobles

<sup>28</sup> Cfr. al respecto González-Barrera, 2008.

galanes (Roseliano y Armindo), sino también las jóvenes damas (Flaminia y Hortensia). En esta circunstancia, pues, se produce una reciprocidad, con la consecuente anulación de muchos prejuicios sexistas, como bien queda atestiguado, al aproximarse el cierre de la comedia, por el momento en que Hortensia, pese a ser sobrina del Duque de Calabria, se presenta «en hábito de hombre y con espada» (v. 3379+), determinada a vengar la muerte de su inocente amiga Flaminia.

La fórmula dramática de la simetría constructiva es apreciable también en el enmascaramiento y trueque de personalidades<sup>29</sup>, rasgo este último de por sí distintivo de la comedia palatina. Engaño, disfraz y mudanzas de identidad son las constantes que vertebran la versatilidad del enredo argumental de los *MV*. La rentabilidad del travestismo es plenamente evaluable en la pareja protagonista. La adopción de una personalidad inexistente conlleva además un cambio onomástico, identificativo del nuevo ser. En el caso de Roseliano/Florino el disfraz es un instrumento activo para lograr la proximidad de la amada, operante a través de la descalificación social del galán. Roseliano se disfraza de jardinero para entrar en el huerto, en el jardín cerrado, en aquel terrenal paraíso «que desde la iconografía medieval es el símbolo de la virginidad de la dama, a la cual el jardinero amante intenta poseer»<sup>30</sup>.

Por su parte, en cambio, Flaminia se apropia de una silueta rústica al asumir la identidad de Lucinda, serrana indefensa y *alter ego* ficcional de la manchega Lucinda. Cabe señalar cómo en ambos casos el enmascaramiento está finalizado a la obtención de un fin determinado: la satisfacción del deseo sexual para Roseliano y la necesidad de escapar de un peligro de muerte para Flaminia. Notable es también la adecuación del habla del personaje a la condición de su vestido<sup>31</sup>. Ya hemos mencionado la osadía verbal de Roseliano/Florino; en cuanto a Flaminia/Lucinda los atavíos pastoriles, encubridores de su vulnerabilidad psicológica, se acompañan a una leve

<sup>29</sup> Para el teatro del primer Lope iluminadores son los estudios de Carrascón, 1997 y de Higashi, 2005.

<sup>30</sup> Feit, 2013, p. 211.

<sup>31</sup> Sobre la interrelación entre signo lingüístico y signo de vestuario y en general sobre la importancia del recurso del engaño en el teatro loopesco véase Roso Díaz, 2001 (en particular pp. 97-102).

preferencia por cierto rusticismo (cfr. v. 3137). De mayor envidia son empero otras dos mudanzas del ser de las que siempre son sujetos protagonistas Roseliano y Flaminia. Me refiero a los dos episodios, ambos de duración limitada, en que la enfermedad de amor se manifiesta a través del colapso mental y de la pérdida de autocontrol<sup>32</sup>. La transformación de la joven dama en loca se produce al final de la segunda jornada, al clausurarse la relación de Armindo sobre la supuesta muerte de Roseliano, mientras que la insania del galán (en el acto tercero) se manifiesta al ver sancionada por la comunidad de rústicos villanos su condición de alma en pena. Si los síntomas de la alteración psíquica de Flaminia adquieren un tinte semiburlesco, debido a su movilidad impetuosa y a su recurrencia al grito, diferentemente Roseliano vive su desasosiego en términos ariostescos. Veamos un primer fragmento textual correspondiente a la enajenación mental de Flaminia:

*Hace locuras*

FLAMINIA: ¿Casarme a mí con Armindo?

¡Oh, qué lindo!

ALBANIA: No seas loca,  
que te oirán; calla la boca.

FLAMINIA: ¿Con el verdugo? ¡Oh, qué lindo!

ALBANIA: Señora, tente, ¡por Dios!  
que vendrá tu padre aquí.

FLAMINIA: ¿Qué importa a que él diga sí,  
no lo diciendo los dos?

Ese bellaco es verdugo  
de mi bien, él le mató,  
y con sus manos rompió  
el lazo de oro del yugo.

[...]

No pienses tú que me rindo  
por amenazas feroces.

ALBANIA: ¡Ah, señora, no des voces!

FLAMINIA: ¿Con el verdugo? ¡Oh, qué lindo!

(*Muertos vivos*, Acto segundo, vv. 2336-2355).

<sup>32</sup> Sobre el tema de la locura por causa amorosa pueden verse Morros Mestres, 1998 y Thacker, 2002, pp. 1719-1720.

La imagen de Roseliano enloquecido que «trae en la mano un pino / con que no ha dejado en pie / pastor, cabaña, ni aprisco» (vv. 3476-3478) se inspira en cambio en el canto XXIII del *Orlando furioso* («que del primer tirón arrancó un pino» se lee en la traducción de don Jerónimo de Urrea<sup>33</sup>):

FRONDOSO: Los pastores que habitamos  
 por estos ásperos riscos,  
 [...]
 del alma de Roseliano,  
 señor, huyendo venimos,  
 que anda en pena en este monte,  
 dando por Flaminia gritos.  
 Y aunque es alma, es tan crüel,  
 que trae en la mano un pino  
 con que no ha dejado en pie  
 pastor, cabaña, ni aprisco.  
 (*Muertos vivos*, Acto tercero, vv. 3467-3478).

Quisiera acabar la disección de estos episodios centrados en la mudanza del ser con un ejemplo de disfraz transexual y dos secuencias donde prima la engañosa ocultación de identidad<sup>34</sup>. La confusión de sexo, a la que se presta Hortensia apareciendo en hábito de hombre, es una de las más frecuentes en las escenas áureas, aunque en este contexto el *topos* queda enriquecido gracias a su acoplamiento a la imagen de la mujer en armas —la *virgo bellatrix*<sup>35</sup>—, de más honda significación. Al contrario el recurso por parte de Finardo al embozo —en este caso nos encontramos todavía en la primera jornada, en el momento de la vil emboscada tendida a Armindo, su rival en amor— o la aparición de Doristo, «vestido de soldado a lo gracioso» (de la que ya hemos hablado), quedan ambas

<sup>33</sup> [Ariosto], *Orlando furioso*, trad. de Jerónimo de Urrea, Canto Ventesimotercio, p. 206b. Una situación parecida ya se encontraba en *La Arcadia*, p. 342. La víctima de la furia amorosa era en aquel caso el pastor Anfriso: «Aquí llegaba la furia del pastor pobre cuando Frondoso, [...], quiso detener la fuerza de sus brazos, con que como otro Orlando desgajaba las ramas de los árboles, habiéndose ensayado primero en los vestidos propios».

<sup>34</sup> Cfr. Roso Díaz, 2001, p. 98.

<sup>35</sup> Cfr. Marín Pina, 1989.

contraseñadas por la falsificación. La identidad manipulada se desliza en ambas circunstancias hacia el engaño: lo que sí varía es que en un caso — el de Finardo— la ocultación del yo es traicionera —«So capa de «embozo», afirma Flavia Gherardi, halla acogida todo lo que integra la subjetividad del falso individuo»<sup>36</sup>—, mientras que con Doristo el camuflaje es solo un divertido e inocuo juego de apariencias.

Merecedor de algunas observaciones es por último el título de la tragicomedia, *Muertos vivos*, cuya intensa expresividad se debe al oxímoron. Como bien debía percibir el espectador omnisciente de la época, en la pieza lopianiana no se produce algún retorno a la vida tras una fase de muerte aparente, ni se trata de amores con un fantasma. No es la muerte real la que tiene un lugar de privilegio, sino una falsa muerte de tipo verbal, dependiente de una noticia narrada, una muerte, pues, por suposición. Conformemente a la señalada simetría que informa la obra, hay dos pares de falsas muertes, cada una con su propia carga de consecuencias narrativas. El encargo de muerte resulta, en efecto, frustrado tanto en el caso de Roseliano, gracias a la intervención de Armino, como en el caso de Flaminia, debido a la generosa ayuda de Curcio. La locura de Flaminia, al creer fallecido su amado Roseliano, se configura como un acto defensivo contra la persecución de su padre el Marqués y contra la insoportable amenaza de una boda con el mismo «verdugo de su esposo» (v. 2368). La metamorfosis de Roseliano en una alocada alma en pena, en el momento de su reaparición en las playas del ducado de Calabria, tras el naufragio, genera horror, miedo, confusión, pero sobre todo ejerce un importante efecto dominó, ya que acaba por desenmarañar la ensalada de engaños, posibilitando el desenlace feliz. En ambas situaciones la creencia de que el ser amado pueda estar muerto se configura como una involuntaria trampa, un espejismo que nada tiene que ver con el tema novelístico de la enterrada viva<sup>37</sup> que tanto éxito tuvo en la narrativa, empezando por la novela bizantina, y en el teatro europeo<sup>38</sup>. Gracias a las pesquisas realizadas por Milagros Torres<sup>39</sup>, podemos reconstruir al menos parte de la ramificada secuencia de antecedentes textuales de los *MV*, a partir de una

<sup>36</sup> Gherardi, 2011, p. 127.

<sup>37</sup> Picone, 2002.

<sup>38</sup> Cfr. De Capitani, 2010.

<sup>39</sup> Torres, 1994, p. 52.

homónima comedia de Sforza Oddi de 1576<sup>40</sup>, «dedicata alle Signore Isabella e Lavinia Della Rovere», y finalmente de otra pieza de teatro del mismo título, obra de Jacopo Pagnini, publicada en Florencia en 1600<sup>41</sup>. Ninguno de estos textos debió ejercer influencia alguna en la comedia lo-piana<sup>42</sup>. Distinto es el caso, en cambio, de la novela 10 perteneciente al volumen *I diporti*, una colección de 17 cuentos, escritos por el músico-poeta Girolamo Parabosco, publicada en Venecia en 1551<sup>43</sup>. La idea de relacionar la pieza del Fénix con la *novella* del italiano, formulada por primera vez en 1904 por Arthur Stiefel<sup>44</sup>, ha sido retomada en los últimos años por Donald McGrady<sup>45</sup> y por Daniel Fernández Rodríguez. No me interesa ahora detenerme en el análisis de todas las discrepancias o posibles analogías existentes entre los dos textos, lo que sí salta a la vista es que mientras Briseida y Gasparo, los dos jóvenes amantes de Parabosco, experimentan una muerte atroz por mano cada uno del padre del otro<sup>46</sup>, de este final luctuoso e infausto no queda rastro en los *MV* de nuestro Lope.

<sup>40</sup> Oddi, *I morti vivi*. Más detalles sobre esta obra en Rati, 2011.

<sup>41</sup> Cfr. Negri, *Istoria degli scrittori fiorentini*, p. 330, y Allacci, *Drammaturgia accresciuta*, p. 541.

<sup>42</sup> En cuanto al «canovaccio» *I morti vivi* (1667), perteneciente al repertorio del famoso Arlequín Domenico Biancolelli, la ausencia de cualquier razonable relación con la comedia de Lope aparece evidente en el siguiente fragmento textual, aquí reproducido en la traducción francesa —*Les morts vivans*— realizada por Thomas Simon Gueullette: «Lorsque le Docteur et Trivelin sont sur la scène, je surviens en manteau long, noir et lié à ma ceinture, les bras en dedans et un grand chapeau noir su la tête. Je commence à pleurer et nous faisons entre nous le lazzi de ne nous répondre que par monosyllabes. [...] Quand toutes nos scènes d'épouvante sont faites, je dis: le seigneur est mort! Je ne le verrai plus; que le Ciel lui donne santé et allégresse. Alors Mario survient qui entend ce discours, met son pied par derrière entre les deux miens et ses deux mains à côté des miennes. Je compte mes pieds, j'en trouve trois; mes mains, j'en trouve quatre. Le frayeur me prend. Après plusieurs lazzis de frayeur, je l'aperçois; je me sauve en criant au secours» (Attinger, 1993, pp. 48-49). Para un resumen completo de la «comédie en trois actes» véase Parfait, *Histoire de l'ancien théâtre italien...*, pp. 136-145. Cfr. también Marchante Moralejo, 2007, p. 65.

<sup>43</sup> En realidad la *editio princeps* no lleva fecha. Según Pirovano, 2005, p. 3 el término *post quem* debería coincidir con la concesión del Privilegio de impresión, conseguida el 3 de septiembre de 1550.

<sup>44</sup> Stiefel, 1904.

<sup>45</sup> McGrady, 2005 y Fernández Rodríguez, 2016.

<sup>46</sup> El carácter trágico de la *novella* puede apreciarse ya en el Argumento de la misma: «Gasparo, figliuolo del conte di Saluzzo, amorosamente Briseida, figliuola del

Concluyendo: los *MV* es una de aquellas piezas de difícil sistematización, perteneciente a aquel laboratorio lopiano pragmático y antinormativo del que ya hablaba Presotto hace unos 20 años<sup>47</sup>, refiriéndose al primer Lope. Miguel Zugasti, en el número monográfico de los *Cuadernos de Teatro Clásico* dedicado a la comedia palatina (2015), nos explica cómo lo propio de este subgénero es la permeabilidad, la dualidad y la resistencia a los finales catastróficos<sup>48</sup>. Efectivamente en los *MV* los que ejercen el poder parecen aplicar todavía la ley del talión, es decir la norma que imponía un castigo equiparable al crimen cometido. Sin embargo la venganza de sangre, reclamada por ambas figuras paternas, no llegará a hacerse efectiva en virtud de la preeminencia de otro principio: en el amor no se puede ser rigorista. Al final, pues, la tragedia queda neutralizada, reabsorbida en una tranquilizadora solución feliz, sancionada por la acostumbrada cadena de casamientos. Cada pieza vuelve a su sitio y el mosaico se recompone entre los aplausos del senado.

## BIBLIOGRAFÍA

- Allacci, L., *Drammaturgia, accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1755.
- [Ariosto, L.], *Orlando furioso. Dirigido al Principe don Philipe nuestro señor; traduzido en Romance castellano por don Ieronymo de Urrea. Anse añadido breves moralidades arto necesarias a la declaracion de los cantos, y la tabla es muy aumentada*, Lyon, Mathias Bonhomme, 1550.
- Attinger, G., *L'esprit de la Commedia dell'Arte dans le Théâtre français*, Genève, Slatkine, 1993.
- Bartoli, A., *Scenari inediti della commedia dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1880.
- Botta, P., «La rubricación cancioneril de las letras de justadores», en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, 2 vols., ed. P. M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, t. I, pp. 173-192.
- Campana, P., «*In medias res*: diálogo e intriga en el primer Lope», *Criticón*, 81-82, 2001, pp. 71-87.

---

marchese di Monferrato, si gode: per la qual cosa la morte dal detto marchese ne riceve; ond'ella per vendetta trova modo che il conte di Saluzzo lei similmente di vita priva» (Parabosco, *Diporti*, p. 174).

<sup>49</sup> Cfr. Presotto, 1995, p. 365.

<sup>48</sup> Cfr. Zugasti, «Presentación», 2015, p. 13.

- Carrascón, G., «Disfraz y técnica teatral en el primer Lope», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 121-136.
- Castán Lacoma, L., «El origen del capítulo *Tametsi* del Concilio de Trento contra los matrimonios clandestinos», *Revista española de derecho canónico*, XIV/42, 1959, pp. 613-666.
- Couderc, C., «Fronteras genéricas: Lope de Vega ante la tragicomedia», *Critición*, 122, 2014, pp. 67-82.
- De Capitani, P., «La mort apparent et ses modèles romanesques dans les comédies italiennes du XVI siècle», *Seizième Siècle*, 6, 2010, pp. 107-125.
- DICAT (*Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*) [Recurso electrónico], ed. T. Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008.
- Di Pinto, E., «El conflicto amoroso: algunas veras y burlas en el teatro del siglo XVII», en *Escritura y conflicto. Actas del XXII Congreso Aispi. Scrittura e conflitto. Atti del XXII Convegno Aispi. Catania-Ragusa 16-18 mayo / maggio 2004*, ed. A. Cancellier, M. C. Ruta, L. Silvestri, Madrid / Roma, Instituto Cervantes / Associazione Ispanisti Italiani, 2006, pp. 129-140.
- Feit, R. S., «El jardinero amante en Lope de Vega y su fuente bocacciana», en *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones. Actas del XV congreso de la AITENSO*, ed. E. I. Deffis, J. Pérez Magallón, J. Vargas de Luna, Puebla, Montréal, Québec, El Colegio de Puebla, McGill University / Université Laval, 2013, pp. 203-213.
- Fernández Rodríguez, D., «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*», *Studia Aurea*, 8, 2014, pp. 277-314.
- , «Las técnicas y artificios de la novela griega y las comedias bizantinas de Lope», en «*Venia docendi*»: *actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, ed. C. Mata Induráin, A. Zúñiga Lacruz, 2015, pp. 61-71.
- , «La influencia de las novelas de Girolamo Parabosco (pasando por Sansovinio) en la literatura española del Siglo de Oro», *Estudios Románicos*, 25, 2016, pp. 217-228.
- García Reidy, A., «Ocultación y presencia autorial en las fiestas por las dobles bodas reales de 1599», en *El autor oculto en la literatura española. Siglos XIV a XVIII*, ed. Maud Le Guellec, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 77-92.
- Gherardi, F., «*Porque no soy lo que nuestro*: embozos, rebozos e intercambios de identidad en *Las firmezas de Isabela* de Luis de Góngora», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. M. L. Lobato, Madrid, Visor, 2011, pp. 113-129.
- González-Barrera, J., «El valor de la amistad para Lope de Vega: una huella viva de la Antigüedad grecolatina», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 28/1, 2008, pp. 139-150.

- Higashi, A., «La construcción escénica del disfraz en la comedia palatina temprana de Lope», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 53/1, 2005, pp. 31-65.
- Lapuente, F.-A., «Más sobre los seudónimos de Lope de Vega», en *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-6, 1981, pp. 657-669.
- López Pinciano, A., *Filosofía antigua poética*, Barcelona, Linkgua, 2017.
- Marchante Moralejo, C., *Traducciones, adaptaciones, «scenari» de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.
- Marín Pina, M. C., «Aproximación al tema de la «virgo bellatrix» en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45, 1989, pp. 81-94.
- McGrady, D., «Girolamo Parabosco: fuente de *Los muertos vivos* de Lope», *Bulletin of the Comediantes*, 57/2, 2005, pp. 295-303.
- Morley, S. G., Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968.
- Morley, S. G., Tyler, R. W., *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*, Parte II, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1961.
- Morros Mestres, B., «La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope», *Anuario Lope de Vega*, IV, 1998, pp. 209-252.
- Negri, G., *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara, Bernardino Pomatelli, 1722.
- Oddi, S., *I morti vivi. Comedia del molto eccel. Signore... Nell'Academia degli Insensati, detto il Forsennato*, Perugia, Baldo Salviani, 1576.
- Oleza, J. y Antonucci, F., «La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva: diversidad y transformaciones», *Rilce*, 29/3, 2013, pp. 689-741.
- Parabosco, G., Borgogni, G., *Diporti*, ed. D. Pirovano, Roma, Salerno, 2005.
- Parfaict, C., *Histoire de l'ancien théâtre italien, depuis son origine en France, jusqu'à sa suppression en l'année 1697. Suivie des extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées*, Paris, Lambert, 1753.
- Picone, M., «La morte viva: il viaggio di un tema novellistico», en *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001)*, ed. M. Picone, Firenze, Cesati, 2002, pp. 11-25.
- Pirovano, D., «Nota introduttiva» a G. Parabosco, G. Borgogni, *Diporti*, Roma, Salerno, 2005, pp. 3-33.
- Presotto, Marco, «Vestir y desvestir: apuntes sobre la indumentaria en la dramaturgia del primer Lope de Vega», *Annali di Ca' Foscari*, XXXIV/1-2, 1995, pp. 365-383.
- Profeti, M. G., «Introducción» a Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, Firenze, Alinea, 2004, pp. 7-30.

- Rati, A. R., «Introduzione» a Sforza Oddi, *Commedie. L'Erofilomachia, I morti vivi, Prigione d'amore*, Perugia, Morlacchi, 2011, pp. 7-99.
- Rodríguez García, E., «El género palatino en Lope de Vega», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, dir. M. Zugasti, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 119-144.
- Roso Díaz, J., *El engaño y la acción en el teatro de Lope*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2001.
- Salomon, N., *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.
- Stiefel, A. L., «Die Nachahmung italienischer Dramen bei einigen Vorläufern Molières», *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur*, 27, 1904, pp. 189-265.
- Thacker, J., «La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos - La Rioja 15-19 de julio 2002*, ed. F. Domínguez Matito, M. L. Lobato López, 2 vols., Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, t. II, pp. 1717-1729.
- Torres, M., «El cuerpo del gracioso: comicidad bufonesca y modos de actuación en *Los muertos vivos de Lope*», *Criticón*, 60, 1994, pp. 49-60.
- Trambaioli, M., «El jardinero fingido en la comedia lopeveguesca», *Revista de Filología Española*, XCII/1, 2012, pp. 181-210.
- Vega Carpio, L. de, *Arcadía, prosas y versos*, ed. A. Sánchez Juménez, Madrid, Cátedra, 2012.
- , *El Dómine Lucas. Comedia famosa de...*, en *Décima séptima Parte de las Comedias*, Madrid, Fernando Correa de Montenegro, 1621.
- , *Muertos vivos*, ed. L. Gentilli, T. Pucciarelli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, Barcelona / Madrid, PROLOPE, UAB / Gredos [en prensa].
- Wilder, T., «New Aids Toward Dating the Early Plays of Lope de Vega», en *Varia variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*, Münster-Colonia, Böhlau Verlag, 1952, pp. 194-200.
- , «Nuevos instrumentos para fechar las comedias tempranas de Lope de Vega», en *Lope en 1604*, coord. X. Tubau, Lleida, Prolope-UAB-Milenio, 2004, pp. 189-196.
- Zugasti, M., «El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega», en *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. F. Sáez Raposo, Barcelona, Bellaterra, Grupo de Investigación Prolope, Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, pp. 73-101.
- , «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, dir. M. Zugasti, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 65-102.
- , «Presentación» a *La comedia palatina del Siglo de Oro*, dir. M. Zugasti, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 13-15.



# El culto al Santísimo Sacramento en el teatro de Lope de Vega

José Enrique López Martínez  
*Universidad de Valencia*

A partir de 1609 aparece en la obra poética de Lope de Vega un desarrollo constante del tema del Santísimo Sacramento, tanto en las diversas entregas de *rimas sacras* como en varios de sus poemas mayores. Ese motivo, presente en obras del Fénix hasta sus últimos años, se puede asociar en principio a la mayor aproximación a temas y empresas religiosas que se observa en su vida a partir del segundo decenio del siglo; sin embargo, en el caso específico de la Eucaristía, tal tendencia se deberá también a una toma de postura política en relación con los distintos conflictos bélicos que enfrentaron a España con potencias que habían asumido una confesión protestante, o en las que se llevaba a cabo un proceso de enfrentamiento con la Iglesia católica, señaladamente Inglaterra. Esa postura se pone de relieve también en la participación de Lope en las dos congregaciones de Esclavos del Santísimo Sacramento fundadas en Madrid entre 1608 y 1609, la del convento de la Trinidad y la de la iglesia de San José del Caballero de Gracia, surgidas ambas como respuesta ante los ataques al Sacramento llevados a cabo en Inglaterra en esos momentos<sup>1</sup>. A la segunda de ellas

---

<sup>1</sup> En un estudio reciente (López Martínez, 2017), analizo tanto la poesía de tema eucarístico como la que el Fénix escribió para diversas celebraciones dedicadas al Santísimo Sacramento; e intento aclarar la participación precisa del Fénix en ambos institutos religiosos y los indicios de tal activismo a lo largo de su obra. Como señalo también en ese trabajo, no contamos de momento con un estudio sobre el conjunto

Lope estará vinculado toda su vida, y en el marco de sus actividades en ambas organizaciones o en referencia a ellas producirá una parte significativa de su poesía de tema eucarístico. A esa circunstancia se sumarán, en el tercer decenio del siglo, varios acontecimientos en España y allende las fronteras (como la ruptura de relaciones con Inglaterra posterior a la visita del príncipe Carlos o la profanación del sacramento del altar en sendas iglesias madrileñas en 1624) que llevarán al Fénix a refrendar aquel compromiso político, sobre todo en sus *Triunfos divinos*, 1625, y en la *Corona trágica*, 1627. En las páginas siguientes estudiaremos brevemente algunas apariciones puntuales de ese motivo en diversos aspectos de su producción teatral y, en ciertos casos, las fuentes usadas por el autor y otras circunstancias del contexto político del momento. Este análisis mostrará, con mayor claridad que en su poesía, que para Lope la devoción sacramental estuvo profundamente vinculada con la defensa y reivindicación de España en el contexto de los conflictos internacionales de su época contra naciones no católicas, desde los pueblos indígenas americanos al protestantismo europeo; será, así, un tema de cierta recurrencia en las obras teatrales basadas en hechos históricos lejanos o inmediatos<sup>2</sup>.

---

de reacciones en España a las noticias difundidas en 1608 sobre injurias al Santísimo Sacramento, ni sobre los hechos reales que les dieron origen. El testimonio más elocuente al respecto es el acta de fundación de los Esclavos del convento de la Trinidad, firmada por fray Alonso de la Purificación, general de los Descalzos en Madrid, y el caballero Antonio de Robles y Guzmán, aposentador del rey, en noviembre de 1608, documento que se encuentra citado en la historia coetánea de la congregación: «por haber oído decir los grandes desacatos que en Inglaterra y otras partes hacían los luteranos y demás herejes enemigos de nuestra fe, con el Santísimo Sacramento del altar, jugando con él de mil maneras... Supiéronse por cartas de un devoto sacerdote que, bien lastimado de ellas, escribió a esta corte lo encomendasen a Dios. Y afligidos y lastimados de esto, y en recompensa de estos desacatos, instituyeron esta santa hermandad»; Martínez de Grimaldo, *Fundación y fiestas*, f. 3v. Los especialistas que han hecho las aportaciones más importantes sobre Lope y las congregaciones eucarísticas han sido A. Restori, 1924; Benítez Claros, 1945; y Sánchez Romeralo, 1989.

<sup>2</sup> Remito al estudio de Usandizaga, 2014, para un panorama general de las comedias de tema histórico de Lope, bibliografía actualizada, y valiosas observaciones (como el mayor énfasis que el autor solía dar al aspecto de la confrontación religiosa respecto a sus posibles fuentes o los hechos reales) sobre el conjunto de obras que se comentarán en este trabajo, salvo *El caballero del Sacramento*. Las conclusiones aquí

El motivo aparecerá inicialmente en la obra dramática del Fénix en dos piezas escritas muy probablemente a principios del siglo XVII: *El asalto de Matrique* y *El Arauco domado*<sup>3</sup>; pero las ideas centrales que determinan el tratamiento del Santísimo Sacramento en estas comedias, especialmente la convicción de que España es el principal defensor e impulsor de la religión católica en el mundo, han aparecido ya en algunas otras producciones del Fénix de los años inmediatamente anteriores. Además de la posible participación de Lope en una justa sacramental del año de 1594<sup>4</sup>, los antecedentes más importantes de tal interés o preocupación serían, por una parte, algunos episodios breves que forman parte del poema épico de *La Dragontea*, 1598 (concretamente, escenas en las que se representa y recuerda que los ingleses solían profanar los altares y el sacramento del altar en sus enfrentamientos con los

---

expuestas son solo complementarias de lo mucho que se ha dicho sobre otras razones y circunstancias de la escritura de estas comedias, como los casos de posibles encargos directos, ya de la corona, ya de alguna familia noble, o las representaciones palaciegas, todo lo cual también determina los distintos objetivos de Lope en la creación de sus obras.

<sup>3</sup> Es preciso centrar este análisis en las comedias extensas del Fénix, dejando de lado el teatro breve, en el que naturalmente el tema eucarístico aparecerá en diversos autos religiosos. La razón principal es que, a diferencia de otros autores áureos, en el caso de Lope todavía hay grandes lagunas críticas a propósito del corpus de autos que produjo y de su datación, labor que llevó a cabo desde mediados de la década de 1580; de ello resulta que tampoco se pueden sacar de momento conclusiones firmes sobre la evolución temporal de las circunstancias de escritura ni de su posible relación con el contexto político internacional. En cualquier caso, no se observa en ninguno de los autos más tempranos de atribución segura (los cuatro publicados en *El peregrino en su patria*), y los que se conservan parcialmente autógrafos (*Obras son amores* y *La isla del sol*) mayores alusiones al enfrentamiento con Inglaterra o con otros protestantismos, como sucede en otro tipo de obras. Al tema sacramental en los autos de Lope ha dedicado ya un estudio específico Staley, 1980, que aunque tiene alguna utilidad se ve limitado, entre otros aspectos, por una apreciación excesiva del motivo en todas las piezas breves atribuidas al Fénix.

<sup>4</sup> Se trata de una justa llevada a cabo en la iglesia de San Vicente de Toledo. Los papeles del certamen se conservan en la biblioteca de la Real Academia Española, y fueron estudiados recientemente por Madroñal, 2016, quien señaló que en el legajo se copia un poema atribuido a Lope, el soneto «Hoy, el más probe huésped, y encogido», dedicado a los Reyes Magos, uno de los temas exigidos en el cartel de la justa. Si el poema es del Fénix, se trataría de su más temprana obra relacionada con las celebraciones eucarísticas.

españoles)<sup>5</sup>; y por otra, algunos párrafos que el Fénix dedica al conflicto religioso hispano-inglés al inicio del libro II de *El peregrino en su patria*<sup>6</sup>.

De las dos obras mencionadas, probablemente la primera ocasión en que el poeta lleva el motivo a las tablas de los corrales es en la comedia *El asalto de Maastrique*, escrita alrededor de los años de 1603-1604<sup>7</sup>. La obra escenifica a grandes rasgos el sitio y toma de la ciudad holandesa de Maastricht, en los Países Bajos, que había tenido lugar en el año de 1579 encabezada por Alejandro Farnesio. En su versión de este acontecimiento, de grandes repercusiones en la península, Lope concluye el relato teatral, y la caracterización del noble italiano, con una escena muy breve pero de una gran efectividad en su mensaje devocional y político. Al cierre de la comedia, el Farnese reprenderá a algunos de sus capitanes por ofrecerle el palio del Santísimo Sacramento en su paseo triunfal por la ciudad, haciendo una arenga sobre la inferioridad del poder humano sobre el divino. Pero más allá de esta idea

<sup>5</sup> La escena principal es el rescate de varias figuras religiosas, entre ellas una custodia sacramental, que el sacerdote de la iglesia de Nombre de Dios lleva a cabo en el primer saqueo de la ciudad (libro V, XIX-XX); mientras que en un momento posterior otro personaje recordará, como razón principal para preferir el tormento en lugar de guiar a los ingleses hacia el campamento de los españoles, que aquellos suelen injuriar el Sacramento del altar (VII, XXII).

<sup>6</sup> «Yo he visto de tu tierra y con mayor exceso de aquellas aras y holocaustos, que así llamo yo a Inglaterra, pues cada día ofrece en sí tantas vidas de mártires al cielo, venir a España sencillas almas, mayormente a los seminarios, por el señor rey Filipo el Prudente, de gloriosa y nunca precedera memoria, instituidos, y entre ellos muchos nobles, como lo verás en aquel santo varón y conde de Notumberlant... El vulgo, como Salustio dice, deseoso de cosas nuevas y enemigo del ocio, corre por allá más desbocado a la novedad de los errores introducidos, usurpando algunos la dignidad eclesiástica y muchos la de los apóstoles. Estos no pueden en España alzar la cerviz, puesto que lo intentasen de sus públicos oficios en que se entretienen, porque el freno santo y horror que les causa el gran castigo los tiene obedientes... y está, por la bondad de Dios, España tan quieta, que cualquiera ofensa de la religión recibe cada uno por propia» (Vega Carpio, *El peregrino*, pp. 250-251).

<sup>7</sup> La comedia fue fechada por Morley y Bruerton, 1968, pp. 286-287, entre 1595 y 1607, más concretamente 1600-1606; mientras que su editor moderno, Enrico Di Pastena (Vega Carpio, *El asalto*, pp. 298-299), la sitúa en 1603-1604, al suponer que su escritura debió estar condicionada por las noticias sobre el sitio de Ostende que concluyó aquel año. Se publicó en la *Parte IV de comedias*, Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1614.

general de amplia tradición, y de las posibles fuentes de que pudo disponer el Fénix para la elaboración de su argumento, al menos en sus aspectos históricos<sup>8</sup>, lo que importa señalar aquí es el hecho de que decida concluir con esta escena y con este símbolo particular la narración de una victoria sobre una tierra protestante; es una actitud que hemos visto en cierta forma en la *Dragontea*, y que veremos confirmada en varios textos más de nuestro autor:

*El Duque en una silla de manos, con cajas y trompetas,  
y, por otra parte Capitanes con un palio.*

RIBERA: Venid, famoso señor.  
ROMÁN: Gloria y honor de las armas,  
venid a entrar en Matrique,  
de laurel la frente honrada.  
PARMA: ¿Qué palio es ese, soldados?  
PEREA: Aquí en una iglesia estaba.  
PARMA: ¿Es del Santo Sacramento?  
ROMÁN: Sí, señor.  
PARMA: ¡Locura estraña!  
De vos, Agustín Román,  
me quejo con justa causa,

<sup>8</sup> Varios estudiosos han señalado como la más probable de las fuentes para esta comedia, así como para *Los españoles en Flandes*, la crónica *Los sucesos de Flandes* del capitán Alonso Vázquez, aunque como señala Usandizaga, 2014, p. 195, esta teoría presenta importantes problemas de cronología. El único testimonio del texto (actualmente en la Biblioteca Nacional de España) tiene fecha de 1 de mayo de 1614; más aun, en los folios iniciales Vázquez indica claramente haber comenzado la redacción del texto en Zaragoza en 1610, muchos años después de escritas las piezas de Lope (Vázquez, *Sucesos*, I, pp. 8-9). Ante la contradicción de estas fechas, buena parte de los especialistas ha optado por suponer que el texto de Vázquez, testigo directo de los acontecimientos, circuló muchos años antes de ser terminado el manuscrito hoy conservado. Sin embargo, no ha sido posible demostrar que Lope haya conocido específicamente el texto de Vázquez, a pesar de algunas coincidencias puntuales, que se pueden explicar por tratarse de hechos con una base histórica y relativamente reciente en el momento de escritura de la comedia. Un análisis detallado de la cuestión en Di Pastena, 2001, y también en su edición de la pieza (Vega Carpio, *El asalto*, pp. 292-293), quien acepta la teoría de que el Fénix conoció *Los sucesos de Flandes*, pero también sugiere que debió tener otras fuentes, escritas u orales; véase asimismo la nota siguiente.

pues siendo viejo y discreto,  
de edad y experiencia larga,  
¿con lo que se cubre Dios  
cubrís la miseria humana?  
Volvede luego a la iglesia  
so pena de mi desgracia,  
que en esta silla entraré.

DON LOPE: Aquí, Senado, se acaba  
*El asalto de Mastroique*  
*por el príncipe de Parma.*

(Vega Carpio, *El Asalto de Mastroique*, pp. 391-392)<sup>9</sup>.

En una fecha cercana a la de esta pieza, encontramos en el teatro de Lope otra escena análoga, aunque mucho más extensa, que comparte con *El asalto de Mastroique* el hecho de aparecer en una dramatización de sucesos históricos, y tener en ella un sitio privilegiado respecto al

<sup>9</sup> En la crónica de Vázquez, la anécdota se narra de la siguiente manera: «[28 de julio de 1579, desfile y *escaramuza* por la salud recobrada del príncipe de Parma] y como estaba tan flaco el príncipe, se iba cansando, y mandó que cesasen las escaramuzas y le llevasen a Mastroiq, y le entrasen por la batería que la habían ganado, y sobre ella le pusieron los capitanes, habiéndose mudado de ocho en ocho de todas las naciones; y allí le estaban esperando otros veinticuatro con el palio del Santísimo Sacramento de la Iglesia Mayor, y así como lo vio mandó poner la silla en el suelo y los reprendió con mucha cólera, y les dijo que dónde habían aprendido semejante bisoñería, soldados tan viejos y particulares, y que volviesen el palio a la iglesia de donde le habían sacado. Quedáronse atajados sin saber qué responderle, más de que por su persona se le debía aquella honra y otras mayores, por ser uno de los más valerosos y perfectos capitanes del mundo, y que pues había sido tan gran vencedor lo merecía por triunfo de aquella victoria, a imitación de los emperadores romanos cuando entraban en Roma triunfando de las empresas y facciones que tenían. Así entró en Mastroiq el invictísimo Alejandro Farnese, príncipe de Parma» (Vázquez, *Sucesos*, I, pp. 222). Señala al respecto Di Pastena (Vega Carpio, *El asalto*, p. 293) que el hecho de incluir el nombre de un personaje histórico, el de Agustín Román, en una escena en la que Vázquez no mencionaba a ningún hombre particular, es uno de los indicios de que el Fénix habría tenido acceso a otras fuentes; es decir, sugiere que la anécdota del palio es más precisa o más cercana a los hechos reales en la comedia. Pero en realidad, como se ha dicho, no hay ninguna noticia o testimonio que indique que en este o en otros pasajes Lope realmente se ciñó a hechos verificados no presentes en la crónica de Vázquez, de manera que podrían asimismo ser licencias o imprecisiones no buscadas de parte del poeta.

conjunto del texto. Se trata de la comedia de *El Arauco domado* (¿1598-1605?)<sup>10</sup>, obra dedicada a la campaña de pacificación de Chile llevada a cabo por don García Hurtado de Mendoza en el año de 1557, que Lope basa en gran parte en el poema épico de *El Arauco domado*, de Pedro de Oña, 1596<sup>11</sup>. Como señala Dixon, 1993, este poema épico debió ser un encargo del propio Hurtado de Mendoza en una campaña de auto-promoción organizada inmediatamente después de abandonar el cargo de virrey de Perú, y muy probablemente Lope también formó parte de ella con el texto de su comedia<sup>12</sup>. En el canto III del poema se narra brevemente, como parte de la caracterización del héroe, un episodio en el que este demuestra su devoción religiosa a través de una exhibición extrema de humildad: al paso de la procesión del sacramento del altar, que es restituido en la iglesia de la Serena por su propia orden, don García se humilla tendiéndose por el suelo para que el sacerdote con la custodia pase por encima de él:

Faltaba en la Serena (¿ved qué falta  
para que tenga sobra en su descuento!)  
el misterioso y alto Sacramento,  
adonde Dios y Hombre nunca falta;  
mas, con su caridad intensa y alta,  
haciendo a costa suya el ornamento,  
hizo que desde entonces no faltase  
para que el bien al ánima sobrase.

De suerte que por Dios, que es alfa, empieza  
y a Dios en todo lleva por delante.  
¡Oh, bienaventurado caminante,

<sup>10</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 285, sitúan esta comedia hacia los años de 1598-1603, más probablemente 1599.

<sup>11</sup> Se publicó primero en Lima, Antonio Ricardo de Turín, 1596, y después en Madrid, Juan de la Cuesta, 1605.

<sup>12</sup> En dicha campaña Lope también habría participado, siempre según Dixon, con las alabanzas a don García, a su hijo Juan Andrés o al conjunto de la familia incluidas en *La Dragontea* y *la Arcadia*. De todas formas, no hay dudas de que también para su relato épico de la muerte del Draque Lope utilizó el poema de Oña, a quien por otra parte menciona encomiásticamente en varios textos de la época y posteriores. Al ser publicada la comedia en la *Parte XX* de comedias, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1625, el Fénix la dedicó precisamente a don Juan Andrés Hurtado.

que a solo Dios sus pasos endereza!  
 Y pues lo que le lleva por cabeza  
 va todo por el mismo semejante,  
 considerad sus obras cuáles fueron,  
 si al paso del principio el fin tuvieron.

No callarán mis versos una de ellas,  
 aunque de tanto son indignos ellos,  
 pues estos traigo yo por los cabellos,  
 y al cielo por sus pies se van aquellas.  
 Mas ya que lejos voy de dar con ellas,  
 y puedo bien sentarme junto de ellos,  
 dírelas por mi rumbo tropezoso  
 y no las callaré como envidioso.

El hecho fue que cuando el pan del cielo  
 en procesión al templo se traía,  
 por dar ejemplo al indio que atendía,  
 se derribó a medirse con el suelo,  
 haciendo que el presbítero sin duelo  
 por cima de él hiciese paso y vía,  
 tratando con el pie su cuerpo humano,  
 pues el de Dios trataba con la mano.

Fue un acto de humildad aventajada  
 para dejar al bárbaro enseñado,  
 que en las personas altas de su estado  
 es la virtud que más a Dios agrada;  
 pues cuanto bien parece la llanada  
 en la sublime cumbre del collado,  
 parece la humildad allá en la cima  
 del hombre que es tenido en más estima.

Con el manjar angélico divino  
 quedó la gente llena de consuelo  
 y no se vido más barrer el suelo  
 el viento arrebatado en remolino,  
 que como se deshace el torbellino  
 en asomando el Delfico en el cielo,  
 así tranquilidad el pueblo tuvo  
 al punto que este sol en él estuvo  
 (Oña, *El Arauco domado*, pp. 108-110).

A su vez, Pedro de Oña parece haber tomado esta historia, como muchos otros elementos de su poema panegírico, de la *Crónica* o

*Historia general del reino de Chile*, de Pedro Mariño de Lobera († ¿1594-1595?), lo cual posiblemente significa que el episodio de la procesión, como el del palio del príncipe de Parma en el *Asalto*, tuvo una base real<sup>13</sup>. En cualquier caso, Lope ampliará considerablemente

<sup>13</sup> La obra de Mariño solo se conservó manuscrita, y no fue publicada hasta el año de 1865; según Dixon, 1993, p. 81, la versión final fue escrita por el jesuita Bartolomé de Escobar, y también habría sido encargada por el marqués de Cañete en la dicha campaña. Pocas décimas después del relato de la procesión, Oña declara su conocimiento de la obra de Lobera: «No cuento por menudo todo el caso, / aunque lo principal aquí va escrito, / porque pararme a todo es infinito, / teniendo senda larga y tiempo escaso; / fuera de que si en esto voy de paso / es porque en lo que resta me remito / a lo que agora escribe el de Lobera / en General historia verdadera» (Oña, *El Arauco domado*, p. 112). El poeta sigue un orden diferente, pues narra el episodio antes del relato de la prisión de Aguirre y Villagrán, en tanto que en la crónica original es posterior. Sobre esto, cabe también mencionar que, según Dixon, 1993, pp. 81, 89-90, Lope debió acceder también a la crónica de Mariño a través de alguna copia posiblemente llevada por el marqués a España, de la que habría extraído algunos pasajes (incluida la escena inicial que comentamos aquí) aunque no ofrece más datos. Nosotros no apreciamos en este pasaje ninguna relación directa entre la comedia y la crónica. Mariño de Lobera narra el episodio en la primera parte del segundo libro, «De la pacificación del reino rebelado hecha por don García Hurtado de Mendoza», en su capítulo II: «La primera cosa en que don García dio orden en la ciudad de la Serena fue que se pusiese el Santísimo Sacramento en la Iglesia Mayor, que hasta entonces no le había por temor de las inquietudes de los indios, proveyendo él de las cosas necesarias y convenientes resguardos para ello. Y mandó dar principio a esto con celebrar la fiesta de Corpus Christi, que hasta entonces no se había hecho, lo cual se efectuó el día de san Bernabé, en el cual salió don García con su guarda de a pie con lucidas libreas y muchos lacayos y pajes con las mismas, que eran de puño amarillo con fajas de terciopelo carmesí y pestañas de raso blanco, y con pífanos y atambores, chiremías y trompetas, salió a la plaza. Y por otra parte sacó otra guarda de a caballo, donde iba el capitán de la guardia llamado Juan de Biedma, natural de la ciudad de Úbeda, y en su acompañamiento iban muchos caballeros y soldados con muy preciosos atavíos, a todos los cuales y a los mismos de su guarda mandó que fuesen con el Santísimo Sacramento, y él se fue solo con un paje a un arco triunfal, y al tiempo que había de pasar el Santísimo Sacramento se tendió en el suelo y pasó el sacerdote que lo llevaba por encima de él, lo cual hizo el gobernador por la edificación de los indios, significándoles con aquesto la veneración que a tan alto sacramento es debida, acordándose que el rey David bailó delante del arca del testamento solamente por ser figura de este santísimo sacrificio» (Mariño de Lobera, *Crónica*, p. 198). No conozco ningún otro estudio que se ocupe de la relación del poema de Oña con esta crónica, salvo las notas del editor del texto, J. T. Medina.

las seis octavas que De Oña había dedicado a la anécdota, inventando varios otros personajes que participan en la escena, entre otros detalles; y sobre todo lo convertirá en la escena de apertura de su obra, con lo que le otorga una importancia mayor a la que tiene en el texto original y consigue un mensaje más efectivo de glorificación del héroe y de la campaña militar en su conjunto que en los versos que le sirvieron de base:

REBOLLEDO: Por la inquietud del indio rebelado,  
vuestra Mayor Iglesia no tenía  
el Santo Sacramento en que, encerrado,  
está el cuerpo santísimo de Cristo,  
y que le tenga ha hecho y ordenado.  
Con muchas diligencias que habéis visto,  
se ha de poner en la custodia agora,  
que el llanto apenas de placer resisto.  
Este divino pan que el cielo adora  
acompaña el cristiano don García,  
en tanto que la iglesia le atesora;  
la guarda, armas y galas de este día  
es esta procesión.

*Salen Pillarco y Talgueno, indios [...].*

PILLARCO: Di, soldado:  
¿cuál es el general?

REBOLLEDO: Si yo os lo digo,  
correranse los cielos, que han formado  
su talle y rostro tan gallardo en todo,  
y la Fama, que vuela al norte helado;  
mas, si queréis mirarle de otro modo,  
pues ya la procesión se acaba y pasa,  
hecho: mirad el generoso godo,  
umbral por donde Dios entra en su casa.

*Toquen chirimías y córrase una cortina, detrás de la cual se vea un arco de yerba y flores, y en una albombra debajo de él, tendido, Don García en el suelo, y a los lados del arco los soldados que quedan muy galanes, uno con el bastón y otro con la espada y otro con el sombrero.*

- PILLARCO:           ¿Qué es aquello?  
 TALGUENO:                           ¿Hay cosa igual?  
 TIPALCO:           ¿Cómo vuestro General  
                           está tendido en el suelo?  
 REBOLLEDO:       Al pasar el Rey del Cielo,  
                           le quiso servir de umbral,  
                           que, para daros ejemplo,  
                           indios, por él ha pasado,  
                           en que su humildad contemplo,  
                           el sacerdote sagrado  
                           con la custodia a su templo.  
                           Retiraos, que se levanta.  
 PILLARCO:           A la iglesia voy.  
 TIPALCO:                           Entremos.

*Póngase en pie, y lleguen todos a darle sus insinias.*

- DON FILIPE:       Ella ha sido hazaña santa.  
 DON ALONSO:     Divino ejemplo tenemos;  
                           yo no he visto humildad tanta.  
 DON GARCÍA:     Caballeros, siendo yo  
                           polvo y nada, el que del suelo  
                           me levantó y me formó  
                           hoy me ha convertido en cielo,  
                           pues, como veis, me pisó.  
                           Oficio de ángeles es  
                           este que agora he tenido,  
                           pues fui trono de los pies  
                           del mismo Dios.  
 DON FILIPE:                           Justo ha sido  
                           que a todos ejemplo des:  
                           al español, porque entienda  
                           cómo se debe estimar  
                           aquesta angélica prenda;  
                           y al indio, porque al altar  
                           llegar con respeto emprenda.  
 DON ALONSO:     Capitán que ha comenzado  
                           del culto de Dios no puede  
                           ser, gran señor, desdichado.  
 DON FILIPE:       Hoy el cielo te concede  
                           el título más honrado,  
                           que es defensor de la fe.

DON GARCÍA: Dos cosas en Chile espero  
 que su gran piedad me dé,  
 porque con menos no quiero  
 que el alma contenta esté.  
 La primera es ensanchar  
 la fe de Dios; la segunda,  
 reducir y sujetar  
 de Carlos a la coyunda  
 esta tierra y este mar  
 para que Filipe tenga  
 en este Antártico Polo  
 vasallos que a mandar venga  
 (Vega Carpio, *El Arauco domado*, pp. 238-239).

Así, en estas dos obras, a pesar de seguir con cierto rigor determinadas fuentes históricas o literarias, Lope lleva a cabo un claro proceso de selección, entre una amplia gama de posibles materiales, para recuperar y poner en un lugar preeminente sendas anécdotas devocionales relacionadas con el sacramento del altar; escenas que tendrían en común el marco de un conflicto bélico contra pueblos de otra religión, y el hecho de que la amonestación o advertencia se dirige asimismo a los españoles y no exclusivamente hacia aquellos<sup>14</sup>. Se trata de una serie de ideas que, como ya advertimos, aparecen en algunos otros momentos de la obra del poeta, y que en realidad son una preocupación muy extendida en la sociedad española del momento en sus dos aspectos: el religioso, en el que al menos desde mediados del siglo XVI tiene una creciente importancia el culto eucarístico como respuesta al cuestionamiento del dogma en los protestantismos; y el militar, especialmente en lo que concierne a las amenazas más cercanas, como la que repre-

<sup>14</sup> Esto es más evidente en la adaptación de *El Arauco domado*, donde Lope, según hemos visto, extiende el mensaje doctrinal en boca del propio general «al español, porque entienda / cómo se debe estimar / esta angélica prenda», aspecto que no se encuentra en el poema épico. Las dos escenas actualizadas por Lope tienen asimismo relación con un episodio largamente atribuido a Rodolfo I de Habsburgo, en que el fundador de los Austrias habría cedido su caballo a un sacerdote que portaba la custodia; de esta leyenda se deriva también la vinculación común del Santísimo Sacramento con toda la dinastía, y en el ámbito hispánico coetáneo, con varias anécdotas análogas supuestamente protagonizadas por Felipe III.

sentaban los ingleses, con su creciente poderío marítimo, o los rebeldes holandeses.

Después de este primer momento de reivindicaciones coincidentes en el teatro y en la poesía épica del Fénix del cambio de siglo, solamente volveremos a encontrar el tema sacramental tratado de esa forma, como parte de la ficción dramática, en la comedia *El valiente Céspedes*, obra que comentaremos a continuación. Sobre tal cambio, no alcanzamos a ver ninguna razón clara. En un primer momento, con la firma del Tratado de Londres de 1604, la percepción en la península de la amenaza inglesa debió de atenuarse notablemente, y con ello la actitud beligerante que el autor venía mostrando hacia la isla. Pero lo cierto es que ni las supuestas injurias al Sacramento de 1608 ni el desarrollo posterior de los distintos conflictos internacionales parecen haber producido en la obra teatral de Lope una reacción más o menos equivalente a la que ya antes habíamos visto en las dos comedias analizadas, y especialmente a la que se observa en su escritura poética posterior.

Sin embargo, el compromiso contraído por el poeta con las congregaciones eucarísticas a partir de 1609 y lo que significaban tuvo una proyección particular en su producción teatral, no menos importante pero sí de una menor visibilidad pública, ya que estuvo más relacionada con las características materiales de la escritura que con la propia ficción dramática. Como han notado varios estudiosos, el Fénix adornó habitualmente sus autógrafos teatrales y su rúbrica final con rasgos que aludían a diversas devociones y a determinados sucesos de su vida personal; entre ellos, como lo señaló en un estudio fundamental W. Fichter, 1941, pp. 84-85, se puede constatar que en los manuscritos fechados entre abril de 1610 y noviembre de 1617 el autor encabezó los primeros actos de sus comedias con un dibujo de dos ángeles y un cáliz con la hostia sagrada<sup>15</sup>. El mismo crítico relacionó esta

<sup>15</sup> Tiempo después, Dixon, 1982, p. 395, lo confirmó para una de las comedias cuyos autógrafos Fichter no pudo consultar: *El caballero del Sacramento*; la otra era *La buena guarda*, aunque en ambos casos Fichter daba por hecho su presencia, ya que eran inmediatamente posteriores a *La hermosa Esther*. El dibujo aparece siempre hacia la esquina derecha de las páginas que inician los tres actos, excepto en *La hermosa Esther* y *El caballero del Sacramento*, que solo lo incluyen en el acto primero.

práctica específica con la entrada del autor en la congregación eucarística del Caballero de Gracia, a partir de la coincidencia de las fechas entre ambos hechos<sup>16</sup>. Más allá de esa razón, por lo que toca al contenido de los textos esta particular demostración de fe no parece relacionada de ninguna manera con sus respectivos argumentos, salvo en el caso de la singular obra *El caballero del Sacramento*, firmada por el Fénix el 27 de abril de 1610, que comentaremos también más adelante. En las demás, solo se podría considerar como posible razón el hecho de desarrollar un argumento religioso en el caso de *La hermosa Esther*, *La buena guarda*, *El cardenal de Belén*, y *Barlaán y Josafat*, aunque no hay en ellas ningún tema sacramental, ni se trata tampoco de argumentos sobre conflictos bélicos con naciones no católicas. Más numerosas, en cambio, son las piezas cuyos argumentos no presentan contenido devocional alguno: comedias amorosas la mayoría (*La discordia en los casados*, *La dama boba*, *El galán de la Membrilla*, *Santiago el Verde*, *El sembrar en buena tierra*, *Quien más no puede*, *El desdén vengado*, *Lo que pasa en una tarde*, *¿De cuándo acá nos vino?*)<sup>17</sup>, o de materia histórico-legendaria (*El bastardo Mudarra*).

Al lado del dibujo eucarístico, Fichter hizo notar en el mismo corpus de autógrafos de 1610-1617 la presencia de otro rasgo también relacionado con el dibujo de los ángeles y el contexto de actividades de Lope como «Esclavo»: la frase «Loado sea el Santísimo Sacramento» al final del tercer acto, y ocasionalmente también al final de los dos primeros<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> El primer documento en el que aparece Lope en la congregación del Caballero de Gracia es del 1 de noviembre de 1609, aunque seguramente era parte de ella desde varios meses antes. A la del convento de la Trinidad se unió el 24 de enero de 1610; es decir, pasaron solo tres meses desde esta última fecha hasta los primeros manuscritos de Lope con los rasgos eucarísticos, en abril de ese mismo año (*La hermosa Esther*, *La buena guarda*, *El caballero del Sacramento*). Al parecer Fichter desconocía la existencia de la otra congregación, la del convento de la Trinidad, ya que se basaba exclusivamente en el estudio de Restori sobre el noble italiano. Por su parte, Dixon, 1982, pp. 399-400, puso estas marcas en el contexto más amplio de la creciente vida religiosa de Lope en el segundo decenio de siglo, y de las numerosas expresiones literarias de tal actitud.

<sup>17</sup> En el caso de esta comedia, el manuscrito carece de fecha, pero Fichter, 1941, pp. 87-88, utiliza precisamente el dibujo sacramental, que aparece en el inicio de su tercer acto, junto a otros datos, para situarla en el periodo 1610-1614.

<sup>18</sup> Fichter, 1941, p. 86, aunque no indica cuáles son las comedias que la incluyen solo en la parte final y cuáles también en los actos anteriores. Del corpus de comedias

En este caso, la frase está presente también en los dos autos que han conservado folios autógrafos: *Obras son amores* (1615) y *La isla del sol* (1616)<sup>19</sup>. Sin embargo, a diferencia del dibujo de los ángeles, que no vuelve a aparecer en ninguno de los autógrafos conservados, Lope incluirá nuevamente la frase sacramental en los manuscritos de dos comedias posteriores, escritas respectivamente en 1622 y 1625, cuyo comentario retomaremos en las líneas finales de este análisis.

Todas estas demostraciones no tuvieron, como indicamos, ninguna proyección pública, pues no afectaban la materia narrativa de las comedias, a pesar de que fueron una práctica constante en la vida del autor a lo largo de más de diez años. Sin embargo, al menos dos de las comedias escritas en este periodo sí mostrarán en las tablas de los corrales la devoción particular del autor. El primer caso es el de la comedia *El caballero del Sacramento*, cuyo autógrafo está firmado en Toledo el 27 de abril de 1610. Escrita a pocos días de diferencia de otras dos piezas de tema religioso<sup>20</sup>, la comedia inicia junto con estas el periodo descrito de las marcas sacramentales en los autógrafos, más o menos coincidente con su entrada en las congregaciones, pero es la única de todo el repertorio conocido del Fénix en el que el Santísimo Sacramento constituye uno de los temas principales del argumento, a pesar

---

señalado, la única excepción es *El sembrar en buena tierra*, que no presenta la frase, y *Santiago el verde*, en donde no se puede saber si la contenía originalmente ya que el autógrafo ha perdido los folios finales. Dixon, 1982, p. 395, confirmó también este dato para el autógrafo de *El caballero del Sacramento*, que Fichter daba por seguro dado el tema de la comedia. En el caso de tres de estas comedias la frase aparece solo abreviada con las letras iniciales: *El bastardo Mudarra*, *Barlaán y Josafat*, y *La discordia en los casados*. Tal vez el corpus de obras con marcas sacramentales fue más amplio de lo que los testimonios indican, como señala Fichter, 1941, p. 85, ya que hay un periodo de dos años entre *La hermosa Ester* y el autógrafo conservado inmediatamente anterior, *La batalla del honor* (18 de abril de 1608); mientras que es de cuatro años entre *Lo que pasa en una tarde* y el siguiente manuscrito, *Amor, pleito y desafío* (23 de noviembre de 1621).

<sup>19</sup> Me parece que ninguno de los estudiosos ha hecho constar que la frase también aparece en este manuscrito, custodiado en la Biblioteca Nacional de España, que solamente conserva los dos últimos folios del autógrafo original. Está fechado en Madrid el 6 de abril de 1616, y Lope mismo indica que fue para la compañía de Alonso Riquelme.

<sup>20</sup> Como indicamos, son *La hermosa Esther* (6 de abril) y *La buena guarda* (16 de abril).

de tratarse esencialmente de una comedia amorosa. Para ello, debieron de converger varias circunstancias: por una parte, la relación con las congregaciones sacramentales, y por otra que tal vez se trató de un encargo particular del representante Balbín, para quien fue escrita la comedia, y quien contrajo en el mes de abril de 1610 una serie de compromisos de representación de comedias, entremeses y otros espectáculos en la comarca de Toledo para la fiesta de Corpus de ese año. Cabe notar que, además de ser la única comedia del Fénix en la que se da a la figura del Santísimo Sacramento un desarrollo amplio y consistente a lo largo de todo el argumento, es la única de todo el corpus aquí analizado que no se basa en hechos históricos-legendarios ni tiene por lo tanto ninguna interpretación política. Por el contrario, aunque está construida sobre conocidos *pasos* de comedias de trama amorosa, en ella se presenta la Eucaristía en su sentido teológico y de devoción personal y popular, como sucede con mayor despliegue de conceptismo dogmático en la lírica religiosa del autor, al margen de cualquier instrumentalización de orden nacional; y es en este sentido una comedia excepcional en todo el corpus de obras de Lope relacionadas de alguna forma con la devoción sacramental<sup>21</sup>.

El segundo caso es el de la comedia *El valiente Céspedes*, de fecha desconocida pero situada por Morley y Bruerton en el margen de 1612-1615<sup>22</sup>. En esta obra Lope diseñará otra tragicomedia amorosa y de hechos militares, sobre la base del personaje histórico-legendario del capitán Alonso de Céspedes, con el trasfondo de los esfuerzos de

<sup>21</sup> La noticia de la representación de Balbín fue dada por el Fénix al frente de su publicación en la *Parte XV* de comedias, en 1621. Los documentos sobre los contratos de Balbín en 1610 fueron publicados por San Román, 1935, pp. 159-162. El núcleo de la ficción de la obra desarrolla la historia de amor de la dama doña Gracia y su primo don Luis de Moncada, quienes superan varias adversidades favorecidos por determinados milagros del Santísimo Sacramento, gracias a la particular devoción que le tiene el caballero. En otro trabajo estudiaré el argumento de esta comedia, y sus implicaciones genéricas, en relación con algunos libros de milagros sacramentales publicados en la época que pudieron servir a Lope de modelo parcial para su ficción, como la *Quinta parte del Flossanctorum* de Alonso de Villegas, y especialmente el *Libro de la Cofradía de la Minerva* del valenciano Jaime Bleda.

<sup>22</sup> También publicada en la *Parte XX de comedias*, 1625. Fue dedicada por Lope a don Alonso de Alvarado, conde de Villamor, aunque sin dar ningún dato sobre la posible fecha de escritura.

Carlos V por detener la expansión del protestantismo en torno al año de 1530 en que se celebra la Dieta de Augsburgo; es decir, un planteamiento en cierta forma análogo al que llevó a cabo en *El asalto de Mástrique*, sobre todo en cuanto a la decisión de situarse en una guerra que tuvo un importante componente religioso, aunque con menor atención a los hechos reales y en un periodo histórico más lejano. Al inicio del segundo acto, Lope pone en boca de su héroe la siguiente relación y anécdota, ocurrida presuntamente el día de Corpus, en que en efecto el Emperador encabezó la procesión en Augusta como parte de su campaña anti-luterana; en ella se encuentra también la única alusión en todo el teatro del Fénix, hasta donde tenemos noticia, a las congregaciones eucarísticas madrileñas:

CÉSPEDES: Partió de Mantua el César, y pasando  
por Venecia, en que fue tan bien servido,  
se humillaron los Alpes a su nombre;  
de Trento fue a Alemania, y en Augusta  
crió por sucesor en el Imperio,  
y Rey de Roma, a Ferdinando invicto,  
que Madama María y él se hallaron  
en esta dieta, como hermanos suyos.  
Otro día después lo fue del Corpus,  
y el César, convidando a algunos príncipes  
para que acompañasen la solene  
procesión, en que el cuerpo soberano  
del mismo Dios, en santo Sacramento,  
que sea alabado de ángeles y de hombres,  
llevaba el arzobispo de Maguncia,  
no quisieron venir ni hubo remedio;  
la procesión se hizo, aunque sin ellos,  
y destacado el César cristianísimo  
al sol, que era excesivo el de aquel día,  
con un hacha en las manos daba ejemplo  
detrás del arzobispo a aquellos bárbaros.  
Moviose una cuistión la tarde misma  
sobre aquella ocasión en el Palacio;  
yo, capitán, que estaba hecho un veneno,  
alcé la mano y de un bofetoncillo  
hice escupir tres dientes a un hereje;  
creo que se le andaban, no fue nada.

- HUGO: Yo sé que santa fue la bofetada  
y que hasta el cielo el eco llegaría.
- CÉSPEDES: Juntáronse de aquella cofradía  
veinte o treinta bellacos, que no eran  
de la del Sacramento Soberano;  
meto a la daga y a la espada mano  
y con solo Beltrán, que no es muy tierno,  
despachamos diez hombres al infierno  
y los demás por huevos y por vendas,  
hinchendo a los barberos cuatro tiendas.
- HUGO: Yo sé, Céspedes, bien que aunque mostrasen  
Carlos y el de Alba enojo por entonces,  
que no habéis hecho cosa, aunque son tantas,  
de que hayan recibido mayor gusto.
- CÉSPEDES: Yo le tuve, a lo menos, y fue justo,  
y vive Dios, don Hugo, que en hallando  
hereje donde pueda sacudille,  
de estos que no se quitan el sombrero  
al pan a quien los ángeles se humillan,  
que le pongo las piernas como a toro  
para que siempre de rodillas quede,  
con que le adora, aunque le pesa.
- HUGO: Puede  
daros partido la devota España  
por defensor del pan que adora el cielo.  
(Vega Carpio, *El valiente Céspedes*, ff. 135v-136r).

A pesar de ser una obra con escaso cuidado de los sucesos históricos que enmarcan el relato principal, la anécdota que sirve a Lope para alabar a sus cofrades, como otras de la comedia, debe tener ciertamente una base real o documental, como se observa al menos en la *Historia de Carlos V* de fray Prudencio de Sandoval (libro XIX, 18), donde un episodio semejante se atribuye nada menos que al propio Emperador:

Volviendo a las cosas de la religión, el pecho que como tan católico tuvo siempre el Emperador en la fe católica y en la obediencia de la Iglesia romana, fue de verdadero hijo de ella; que algunos, con malicia, han querido dañarle, por haber concedido treguas a los protestantes. Y cierto que es en lo que más resplandece su celo. Y es notable que un día, estando en la Dieta, se descompuso uno de los príncipes herejes hablando mal de las cosas de la fe, potestad del Papa y costumbres de la Iglesia

católica, y el César se enojó de manera que, como Carlos y no como Emperador ni rey, quiso determinar esta causa poniendo las manos en el puñal para castigar de aquella manera semejante desvergüenza. Y fuera así si el rey don Fernando, que estaba a su lado, sintiendo el movimiento airado del César y el ademán imperial, no le detuviera y estorbara que poniendo este gran príncipe en ventura su vida la quitara al hereje desvergonzado (Sandoval, *Historia*, II, p. 399)<sup>23</sup>.

Todavía dentro de este periodo inicial de Lope como congregante, hay al parecer constancia de su única actividad de orden teatral relacionada con estos institutos, en concreto con los Esclavos sacramentales de la Trinidad. Se trata de una noticia, mencionada brevemente por Aureliano Fernández-Guerra en su artículo sobre «Cervantes, esclavo del Santísimo Sacramento» (1872, p. 254), en la que el erudito habría analizado información del *Libro de Acuerdos* de la congregación de Esclavos del S.S. de la Trinidad o del Olivar, presuntamente desaparecido en nuestros días. De acuerdo con el texto de Fernández-Guerra, existió un acta del 13 de mayo de 1612 en el que los Esclavos habrían decidido los festejos para el Corpus siguiente, y entre ellos: «levantar dos tablados, para asiento de los religiosos trinitarios el uno, y el otro para teatro, donde se había de representar el sábado una comedia de Lope a lo divino»<sup>24</sup>. Por lo demás, no

<sup>23</sup> La primera edición de la obra de Sandoval actualmente conservada es de 1614, pero sus aprobaciones fueron hechas en Valladolid en 1603, y se conserva una edición de la *Segunda parte* de su crónica de 1606. No he localizado la fuente de esta anécdota en la mayor parte de las crónicas españolas del periodo imperial: A. de Santa Cruz, J. Ginés de Sepúlveda, López de Gómara o P. Mejía. Armstrong, 1902, p. 236, habla de un episodio que con seguridad es parte de la misma leyenda que los textos de Lope y Sandoval, aunque sin dar ninguna referencia: «The Lutheran princes were now asked to silence their preachers during the short space of the Diet. On their refusal Charles suggested that both parties should request their preachers to avoid contentious topics — a petition that was at once rejected. To this dispute apparently belongs *the tale, somewhat variously told*, that George of Culmbach [Georg der Fromme] cried that he would sooner have his head cut off than abandon his convictions, to which Charles smilingly replied in broken German: “No, dear prince, not head off, not head off”» (cursivas mías). Como indica Usandizaga, 2014, pp. 63-69, para otros pasajes de la comedia Lope parece haberse basado en el *Comentario de la guerra de Alemania*, de Luis de Ávila, 1548.

<sup>24</sup> Debo al padre Javier Carballo, de la iglesia del Olivar de Madrid, la noticia de que el archivo de la congregación de Esclavos, donde se encontraba este *Libro de*

sabemos cuál fue la comedia específica que el Fénix escribió para esta ocasión, o incluso si los encargos reflejados en estos acuerdos se habrían realizado según lo previsto; pero en todo caso, como indicamos, si esta información es correcta, es un indicio de que Lope pudo llevar a cabo también labores de escritura dramática como parte de su pertenencia a esta congregación, acaso en varias otras ocasiones y también para la del Caballero de Gracia<sup>25</sup>.

Para finalizar, cabe volver a las dos comedias anteriormente mencionadas cuyos autógrafos, años después del periodo de 1610-1617, incluyen la rúbrica de la loa sacramental, como señaló Fichter sin ofrecer ningún comentario al respecto. Las dos comedias son *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (1622) y *El Brasil restituido* (1625)<sup>26</sup>, que tienen en común ciertos elementos que explican claramente

---

*acuerdos*, fue completamente destruido durante la Guerra Civil; únicamente se conserva el *Libro de ingresos*, que será incorporado en breve al archivo general de la orden dominica en Salamanca, titular actual de la parroquia madrileña. Hasta donde tengo noticia, solamente los Fernández-Guerra consultaron directamente ese conjunto de actas de la congregación. El primero fue Luis, en su biografía sobre Alarcón (1871), quien comentó mayor cantidad de datos, varios sobre Lope, aunque no en concreto el de la comedia; y posteriormente Aureliano en el artículo citado con la información, entre otras, del acta del 13 de mayo. Otros autores han ido repitiendo con ciertas variaciones los datos ofrecidos por los dos eruditos.

<sup>25</sup> En su momento, Restori, 1924, dedicó varias páginas a demostrar, sin acierto, que el auto de *Los dos ingenios y esclavos del Santísimo Sacramento*, incluido por primera vez por Menéndez Pelayo en el corpus de autos de Lope, habría sido compuesto para la congregación del Caballero de Gracia, seguramente en colaboración con otro autor, acaso Pérez de Montalbán. Sus conclusiones sobre el título de la pieza y su relación con la congregación fueron suficientemente rebatidos por Flechniakoska, 1961, pp. 47-49, aunque sigue sin resolverse adecuadamente la posible autoría del Fénix.

<sup>26</sup> *La nueva victoria* se publicó póstumamente en *La Vega del Parnaso*, Madrid, 1637; como indica el autógrafo, la obra fue escrita para la compañía de Juan Bautista Almella, el Valenciano. El *Brasil* no fue publicado en el siglo XVII, y solo apareció por primera vez a partir de una copia del autógrafo hecha por Durán en las *Obras* editadas por Menéndez Pelayo. En la segunda de las comedias, la frase se acompaña con una alabanza de la Inmaculada Concepción, como también se observa en el auto de *Obras son amores*. Fichter, 1941, p. 86, indica que esta forma específica de rúbrica aparece en varios autógrafos del Fénix del periodo 1615-1625, pero no ofrece la lista de las comedias; es decir, no deja claro si solo se encuentra en estas dos piezas o en otros autógrafos escritos en esa franja de años, en la que se incluyen varias comedias más.

el por qué Lope incluyó en ellas y no en otros autógrafos de la misma época la defensa de la Eucaristía, sobre todo si lo consideramos a la luz de los datos conocidos y del antecedente del *Arauco domado*, *El asalto de Maastrique* y *El valiente Céspedes*, en su teatro, o el de la *Dragontea* en su poesía. Por un lado, ambas se ocupan en buena parte de sus argumentos de la historia reciente, y de hecho se trata de los poquísimos casos en que Lope llevó a las tablas hechos que acababan de ocurrir, con lo que ello puede suponer de intención propagandística: la campaña de don Gonzalo de Córdoba en el Palatinado, y la recuperación de Brasil, tras una breve ocupación holandesa, por don Fadrique de Toledo<sup>27</sup>. Pero lo más importante que debe ser notado aquí es que ambas narran sendas victorias sobre ejércitos y naciones protestantes: la primera, en territorio alemán, y la segunda en el contexto del problema holandés del que ya antes se ha ocupado en *Los españoles en Flandes* y *El asalto de Maastrique*, donde incluye asimismo varios elementos de caracterización e interpretación de los pueblos originarios americanos análogos a los que había desarrollado en *El Arauco domado*<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> *La nueva victoria* está firmada el 8 de octubre de 1622, poco más de un mes después de ocurrida la batalla de Fleurus el 22 de agosto de ese año, la última y la más importante de las hazañas de don Gonzalo que relata, conocida en la corte el día 28. El *Brasil* fue concluido el 23 de octubre de 1625, en este caso tres meses después de la primera noticia de la victoria, que llegó el día 6 de julio. Ambos datos recogidos en la *Gaceta y nuevas de la corte* de Gascón de Torquemada. Aunque la crítica ha sugerido varias posibles fuentes de ambas obras, no se sabe con precisión en cuáles se basó Lope. Usandizaga, 2014, pp. 76-86, recuerda que en los años inmediatamente anteriores don Gonzalo de Córdoba había intentado obtener, infructuosamente, ciertos premios por sus méritos militares, y que en ese contexto muy probablemente la comedia fue un encargo de la familia a Lope, protegido de su hermano, el duque de Sessa. Aunque es posible, tampoco constan de momento más elementos para sostener la hipótesis, y en cualquier caso el éxito en Fleurus tuvo por sí mismo una gran repercusión, que lo hacía digno de la atención que le dedicó el Fénix, como sucedió igualmente con el problema de Bahía tres años después. En cambio, en el caso del *Brasil restituido* consta que fue representada ante los reyes el 6 de noviembre, solo dos semanas después de terminarla Lope, por la compañía de Andrés de la Vega; así, posiblemente se trataría de un encargo especial para la representación en Palacio.

<sup>28</sup> Por otra parte, en *El Brasil restituido* Lope da mayor relieve al mensaje antisemita sobre la presunta traición de los judíos en Brasil, que se derivó de cierta campaña al parecer organizada para justificar la falta de defensa ante la invasión holandesa. Más allá de las posibles razones por las que el Fénix diseñó de tal forma su pieza, está

A diferencia de lo que hizo en el primer periodo de devoción sacramental, en donde parece haber usado la rúbrica y el dibujo de los ángeles en todos los autógrafos producidos en esos años sin importar la materia de las comedias, en este momento Lope parece reafirmar su posición política específicamente en las comedias que daban cuenta de la vigente y cotidiana confrontación religiosa con los protestantes. El desarrollo de la política exterior española debió ser decisivo en este aspecto: a partir del inicio del reinado de Felipe IV se sucedieron los enfrentamientos con los Países Bajos, al terminar la llamada Tregua de los Doce Años, y concretamente a mediados de aquella tercera década tuvieron lugar varios acontecimientos que provocaron en la sociedad española, y en Lope, una creciente tendencia anti-inglesa y anti-holandesa, a favor de una reconciliación entusiasta con la Francia de la reina Isabel, esposa de Felipe IV. Entre aquellos, se pueden contar las frustradas negociaciones del príncipe Carlos de Inglaterra para su matrimonio con la infanta María, y en el ámbito holandés, las sonadas victorias del Palatinado, de Bredá y de Brasil, que Lope aprovecha para enfatizar el carácter religioso de la confrontación bélica y para hacerlo constar, como antes en sus manuscritos dramáticos, a manera de simple postura personal<sup>29</sup>. Después de la escritura de *El Brasil restituido*, el tema sacramental no volverá a aparecer vinculado con el teatro de nuestro autor en ninguna de las formas aquí reseñadas.

Así, hemos visto en estas líneas las manifestaciones dramáticas más importantes de la devoción sacramental de Lope, que abarcan un periodo extenso, de alrededor de veinte o veinticinco años, según los datos de que disponemos hasta ahora: los que van desde la escritura de *El Arauco domado* hasta la de *El Brasil restituido*. Aunque es menor en el conjunto de la obra teatral del poeta, muestra una clara regularidad en su significación religiosa y nacional, que no es aplicada de tal forma por el autor a ninguna otra devoción de la época. En un primer

---

claro que es el principal antecedente de la asociación que años después, en 1632, hará en sus *Sentimientos a los agravios de Cristo* entre los «herejes» protestantes y los judíos procesados por el escándalo por los supuestos agravios a un crucifijo en 1630; cfr. López Martínez, 2017, pp. 323-326.

<sup>29</sup> 1625 es el año también de aparición del poema más extenso dedicado al Santísimo Sacramento surgido de la pluma de Lope, los *Triunfos divinos*.

momento, en el que Lope todavía no muestra la tendencia al activismo religioso de su madurez, recupera sendos episodios «históricos» que ya aparecían en un contexto de confrontación, pero les da una importancia narrativa que no tenían en sus fuentes. Es probable, como indicamos, que alguna de aquellas comedias haya sido un encargo directo, pero lo cierto es que esa actitud no desdice de lo que se observará después en obras en las que no hay tal posible circunstancia, como en *El valiente Céspedes* y en la aparición de las marcas sacramentales en sus manuscritos, que sabemos que tienen cierta trascendencia política al estar asociadas a las congregaciones madrileñas, fundadas, como se ha indicado, en respuesta a la beligerancia religiosa inglesa. En ese contexto, Lope también lleva a cabo un interesante experimento de comedia de milagros en *El caballero del Sacramento*, con seguridad a cuenta también de su compromiso personal con las cofradías; y finalmente, en el tercer decenio del siglo, los acontecimientos más urgentes y sonados del panorama internacional lo hacen volver a esa idea vista en obras tempranas, y en su periodo inicial de «Esclavo», del Sacramento como símbolo primerísimo de la defensa del catolicismo frente al cisma protestante. Junto con las distintas manifestaciones de devoción eucarística en la poesía lírica y épica del Fénix, este corpus de piezas de tema fundamentalmente histórico termina de ofrecer una imagen detallada de un aspecto sustancial de su pensamiento religioso, político y literario; aspecto que tuvo con él, además una expresión insólita y original entre los ingenios más importantes de la época, a pesar de haber sido una preocupación constante en el pensamiento de la sociedad española del XVII.

## BIBLIOGRAFÍA

- Armstrong, E., *The Emperor Charles V*, London, MacMillan, 1902, vol. II.  
 Benítez Claros, R., «Lope de Vega y la congregación de esclavos del Caballero de Gracia», *Revista de Bibliografía Nacional*, 6, 1945, pp. 333-338.  
 Di Pastena, E., «Historia y poesía en *El asalto de Massignone por el príncipe de Parma*», *Anuario Lope de Vega*, VII, 2001, pp. 25-39.  
 Dixon, V., «Otra comedia «desconocida» de Lope de Vega: *El caballero del Sacramento*», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. E. de Bustos, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, vol. 1, pp. 393-403.

- , «Lope de Vega, Chile, and a Propaganda Campaign», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXX, 1993, pp. 79-95.
- Fernández-Guerra, A., «Cervantes, esclavo del Santísimo Sacramento», *La Ilustración Española y Americana*, XVI, 16, 24 de abril de 1872, pp. 251, 254.
- Fichter, W. L., «New Aids for Dating the Undated Autographs of Lope de Vega's Plays», *Hispanic Review*, 9, 1941, pp. 70-90.
- Flechniakoska, J. L., *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Montpellier, Paul Déhan, 1961.
- López Martínez, J. E., «Lope de Vega, poeta del Santísimo Sacramento», *Arte Nuevo*, 4, 2017, pp. 271-334.
- Mariño de Lobera, P., *Crónica del reino de Chile*, ed. B. de Escobar, Santiago de Chile, Imprenta del Ferrocarril (Colección de Historiadores de Chile, 6), 1865.
- Martínez de Grimaldo, J., *Fundación y fiestas de la Congregación de los Indignos Esclavos del SS. Sacramento que está en el religioso convento de Santa María Magdalena*, Madrid, Díaz de la Carrera, 1657.
- Morley, S. y Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Oña, P. de, *El Arauco domado*, ed. J. T. Medina, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria (Real Academia Chilena), 1917.
- Restori, A., *Il Cavaliere di Grazia*, Napoli/Genova/Città di Castello/Firenze, Francesco Perrella, 1924.
- Sánchez Romeralo, J., «Lope de Vega, Esclavo del Santísimo Sacramento, y la aprobación de las Constituciones de la Congregación del Caballero de Gracia», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, coord. M. C. Carbonell y A. Sotelo Vázquez, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, vol. 1, pp. 607-628.
- Sandoval, fray P. de, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, ed. C. Seco Serrano, Madrid, Atlas (BAE 80-82), 1955-1956, 3 vols.
- San Román, F. B. de, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre: serie de documentos inéditos de los años de 1590 a 1615*, 1935.
- Staley, G. B., *The Eucharist in its Symbolic Manifestations in Selected Autos sacramentales of Lope de Vega*, [Salt Lake City], University of Utah, 1980.
- Usandizaga, G., *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, Madrid/Frankfurt am Main, TC/12 – Iberoamericana/Vervuert, 2014 (Escena Clásica, 4).
- Vázquez, A., *Los sucesos de Flandes y Francia*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta (Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, LXXII-LXXIV), 1879-1880, 3 vols.
- Vega Carpio, L. de, *El Arauco domado*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega*, XXVII, Madrid, Atlas (BAE 225), 1969, pp. 233-289.

- , *El asalto de Mastrique*, ed. E. Di Pastena, en *Parte IV de Comedias de Lope de Vega*, coord. L. Giuliani y R. Valdés, Lérida, Milenio, 2002, pp. 289-411.
- , *El peregrino en su patria*, ed. J. González-Barrera, Madrid, Cátedra, 2016.
- , *El valiente Céspedes*, en *Parte veinte de comedias de Lope de Vega*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1625, ff. 125v-152v.



# *La inocente Laura* de Lope de Vega en la adaptación napolitana de *I tradimenti mal riusciti* de Giovan Battista Pasca

Serena Magnaghi  
*Universidad de Salamanca*

La salida de las compañías españolas de cómicos más allá de las fronteras de la Península Ibérica y la circulación de los impresos dramáticos áureos difunden rápidamente la Comedia Nueva por los centros europeos de mayor importancia cultural del siglo XVII. La exitosa fórmula lopesca entra así en contacto con las diferentes modalidades teatrales italiana, francesa e inglesa, entre otras, transformando a la vez que renovando los paradigmas teatrales autóctonos<sup>1</sup>.

En Italia, el interés que generan las representaciones de las comedias barrocas españolas, que invaden los escenarios de la Península entera, es asumido por unos cuantos dramaturgos de proyección local,

---

<sup>1</sup> Sobre la circulación y la recepción europea del teatro clásico español durante el siglo XVII, se remite a los volúmenes colectivos *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII* (Sullivan, Galoppe y Mahlon, 1999) y *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa* (Profeti, 2009). En específico, la relación entre *La Comedia Nueva spagnola e le scene italiane nel Seicento* ha sido recientemente investigada durante unas *Giornate internazionali di studio* organizadas por Antonucci (Università di Roma Tre) y Tedesco (Università di Palermo), cuyos resultados se encuentran reunidos en la monografía homónima (2016).

que empiezan a llevar a las tablas unos enredos *spagnolizzanti*<sup>2</sup>, traducciones-adaptaciones de obras españolas<sup>3</sup>, que pasarán a la historiografía teatral italiana con el nombre de *opere regiocomiche*<sup>4</sup>. En Nápoles, centro de una intensa y rica actividad teatral<sup>5</sup>, los promotores del cambio son unos humanistas de perfil nada notorio, simples abades y abogados<sup>6</sup>, que, aprovechando la nueva moda, «traducóno la cultura barocca [spagnola] in forme di intrattenimento urbano e “massificato”», convirtiéndose pronto en indiscutidos «maestri dell’arte comica»<sup>7</sup>. Tal es el éxito que consiguen que, a partir de la segunda mitad del siglo, la comedia *regia* se impone sobre los demás géneros teatrales (con la excepción del filón sacro-navideño) y capta mayoritariamente el gusto del público, también entre los lectores, como atestiguan las numerosas reimpresiones<sup>8</sup>.

Entre los impulsores de este fenómeno renovador se encuentra el comediógrafo napolitano Giovan Battista Pasca, activo en Nápoles

<sup>2</sup> «Este tipo de traducciones y adaptaciones se efectuaron a lo largo y ancho de toda la península italiana y no solamente en aquellas zonas que, como Milán o Nápoles, se encontraban directamente sujetas al poder político español. En estas dos regiones el influjo del teatro español fue lógicamente notable, pero este fue también relevante en otras cortes o estados de Italia como Roma, Bolonia, Modena y la Toscana» (Vuelta García, 2000, p. 257).

<sup>3</sup> «Los autores más traducidos son obviamente Calderón de la Barca y Lope; pero interesan también los de las décadas maduras del teatro: Rojas Zorrilla, Antonio de Solís, Jacinto Herrera y Sotomayor, Agustín Moreto, Antonio Coello, Antonio Sigler de la Huerta» (Profeti, 2003, p. 92).

<sup>4</sup> Croce, 1891, p. 140.

<sup>5</sup> Prota Giurleo, 1962; Croce, 1891.

<sup>6</sup> Entre ellos, sobresalen los nombres de Carlo Celano, Giacomo Badiale, Giovan Battista Pasca, Raffaele Tauro y Andrea Perrucci; entre sus imitadores, activos durante todo el siglo, se recuerdan a Giuseppe de Vito, Onofrio de Castro, Francesco Zacconi y Onofrio Giliberto (Brindicci, 2007, p. 58).

<sup>7</sup> Brindicci, 2007, pp. 58-59.

<sup>8</sup> Nuevos datos sobre la relación entre la industria editorial y el teatro en Nápoles durante el XVII los aporta Brindicci (2007, p. 58), quien precisa que, pese a la ausencia de un tipógrafo especializado, el 40% del total de la producción dramática lo representaba la comedia. El ejemplo más asombroso de éxito editorial no deja de ser el de Carlo Celano (1610 o 1617-1693), el más prolífico entre los *rifacitori* de comedias españolas en la Italia meridional, cuyas comedias se reimprimieron en los mayores centros de producción teatral italiana hasta una treintena de años después de su muerte (Vaiopoulos, 2003, p. 8).

durante el siglo XVII<sup>9</sup>; el mismo autor justifica su quehacer dramático en aras del nuevo modelo teatral en su dedicatoria de *Il cavalier trascurato* (Nápoles, 1653, y reimpresión en Macerata, 1670), sacado de *El castigo del Pensequé* (Valencia, 1631) de Tirso de Molina<sup>10</sup>:

L'opera, che ti presento, [...] è del tutto mendica di quella viuacità di concetti [...]; mà in quanto ella viene tratta da vn'Autore Spagnolo, c'hà fatto più d'vna volta stupire i Teatri, deue andar franca dal tributo de' biasmi. Nel portarla nella fauella Italiana non hò hauuto altra mira, che sodisfare il mio genio [...]. Nel compartirla non hò voluto rimouerla da suoi trè Atti, non per appartarmi dall'vso antico; ma perche così comincia à praticarsi hoggi nelle Drame fatte da gl'Italiani ad Immitatione de' Spagnoli<sup>11</sup>.

Sus intenciones, impulsadas por un tono confiado y libre de ataduras, son manifiestas: garantizarse el éxito de las comedias de próxima salida editorial, cuyos títulos el autor adelanta para suscitar la curiosidad en el lector. No extraña encontrar en este breve listado<sup>12</sup> la segunda de sus cinco *composizioni sceniche*<sup>13</sup> de comprobada fuente española:

<sup>9</sup> Las noticias biográficas sobre Giovan Battista Pasca son casi nulas; Minieri Riccio (1844, p. 259), quien recopila información sobre los escritores napolitanos desde Pitagora hasta el año 1844, solo menciona que nació en Nápoles, para pasar a renglón seguido a enumerar sus obras, todas impresas en la segunda mitad del siglo XVII, periodo al que se adscribe su trayectoria como comediógrafo. Más tarde Croce (1891, pp. 138-140), en su monumental investigación sobre los teatros de Nápoles, le nombra incluyéndole en las filas de los imitadores-adaptadores napolitanos de la comedia española, pero sin aportar alguna información biográfica; su nombre tampoco aparece en el *Dizionario Biografico* de Treccani (2017).

<sup>10</sup> El texto-fuente español ha sido identificado por Pagano (1907); Navarra (1919, p. 6), quien probablemente no consultó la monografía de Pagano, señalaba erróneamente, unos años después, *El tirano castigado* de Lope de Vega.

<sup>11</sup> Dedicatoria al «Lettore» (Pasca, 1653, p. 4).

<sup>12</sup> Pasca anuncia la próxima impresión de su *Chi tace afferma e Il figlio della battaglia* (Nápoles, 1655; Venecia, 1669), además de *I tradimenti mal riusciti. Chi tace afferma*, segunda parte de *Il cavalier trascurato*, verá la luz como *L'amante vergognoso, overo La taciturnità loquace* (Nápoles, 1653; Roma, 1718 ?).

<sup>13</sup> En el final de su *Il figlio della battaglia* (1655) Pasca explica la razón por la que considera que la denominación *composizione scenica* es la más adecuada al nuevo género: «L'opera è tratta dallo Spagnolo; e perché non sta su le regole, la intitulo Composizione Scenica» (Brindicci, 2007, p. 97).

*I tradimenti mal riusciti* (Nápoles, 1654)<sup>14</sup>, que, como ha sido confirmado por la crítica<sup>15</sup>, es una reelaboración de *La inocente Laura* de Lope de Vega<sup>16</sup>. La elección de este texto por parte de Pasca, una obra del Fénix ambientada en un universo palatino de tintes trágicos, como se verá a continuación, está perfectamente en línea con el tipo de teatro de moda por aquellos años en el ambiente napolitano<sup>17</sup>, aficionado a los enredos efectistas y a la sucesión de momentos climáticos, aunque no muy verosímiles<sup>18</sup>.

Mi propósito, en las siguientes páginas, es poner de manifiesto las técnicas de reelaboración de las que Giovan Battista Pasca se sirve para la construcción de su tragicomedia *I tradimenti mal riusciti* (TMR) a partir del texto-fuente español, haciendo especialmente hincapié en los pasajes y añadidos cómicos de fuerte connotación napolitana.

*La inocente Laura* (IL)<sup>19</sup> se imprime en la *Décima sexta parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio* en 1621, en Madrid, aunque su

<sup>14</sup> Con el título de *I tradimenti mal riusciti tragicomedia di Gio. Battista Pasca*, impresa en Nápoles en 1654, re-editada por Rossi en Roma en 1717, se tiene constancia de la existencia de dos ejemplares (OPAC); he consultado el de la Biblioteca dell'Accademia dei Filodrammatici de Milán. Por otro lado, bajo el título de *Li tradimenti mal riusciti tragicomedia di Gio. Battista Pasca dedicata all'illustrissima sig. donna Violante Blanch marchesa di S. Giouanni*, edición napolitana por el impresor Francesco Savio de 1654, se conoce un único ejemplar, disponible en la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma (OPAC), que no he podido revisar.

<sup>15</sup> El mérito de la identificación de la fuente es de Toro (1998, p. 341); la relación ha sido confirmada por Marchante (2006, p. 52).

<sup>16</sup> Antonucci (2014) recopila los títulos de las comedias de Lope de Vega reelaboradas en Italia en el siglo XVII: el listado reúne hasta 35 textos entre comedias, escenarios y *opere* en música.

<sup>17</sup> Con echar un vistazo a lo que está haciendo, por ejemplo, Celano por aquellos mismos años es fácil hacerse una idea clara de los gustos teatrales vigentes: de sus seis *rifacimenti* lopescos, cuatro son reelaboraciones de dramas de honor (*El mayorazgo dudoso*, *La quinta de Florencia*, *La Fuerza lastimosa*, *El gallardo catalán*) que se desarrollan en cortes extranjeras, desdibujadas con rasgos exóticos, y cuyos protagonistas son personajes de la alta nobleza; los dos restantes son adaptaciones de dramas históricos de hechos particulares (*La hermosura aborrecida*, *La Carbonera*), siempre con protagonistas nobles, pero ambientados, en cambio, en la Península Ibérica.

<sup>18</sup> Marchante, 2006, p. 98.

<sup>19</sup> Las citas textuales y las referencias a las páginas remiten a la edición de Cotarelo y Mori (1930); las indicaciones de las escenas se refieren a la edición anterior de Hartzzenbusch (1860).

fecha de composición se remonta a los años 1604-1608<sup>20</sup>. Se trata de un drama palatino<sup>21</sup>, perteneciente a la fase de producción de la madurez del Fénix, que, en general, ha recibido muy escasa atención crítica. Puede que el juicio de Cotarelo de ser «un continuo embrollo y sumamente inverosímil»<sup>22</sup>, haya injustamente pesado en la posterior recepción del texto, como sugiere García Reidy<sup>23</sup>. Este investigador, en desacuerdo con el juicio apresurado de Cotarelo, revaloriza la obra a la luz de su reciente descubrimiento de la fuente de la comedia lopesca: la primera *novella* de «La terza deca» *Degli Ecatommiti* (1565)<sup>24</sup>, del autor italiano Giambattista Giraldi Cinzio<sup>25</sup>. El hallazgo le permite colocar la comedia lopesca en el cruce de una red transnacional de conexiones textuales que desde Italia se extiende hacia España<sup>26</sup>, para luego pasar a Francia, donde Antoine Le Métel d'Ouille «traduce» la comedia lopesca para su tragicomedia

<sup>20</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 343-344.

<sup>21</sup> Estoy de acuerdo con García Reidy (2016), quien considera que *La inocente Laura* es más bien un drama palatino de final feliz, o una tragicomedia, que una comedia palatina, como aparece clasificada en la base de datos de ARTELOPE (2017). El universo social de los personajes junto con los tonos de los acontecimientos justifica su inclusión en la categoría de drama, siendo este el «género teatral en el que se reagrupan las distintas opciones más serias que risibles del sistema de la *comedia nueva*» (Oleza, 2013, p. 701). La modalidad trágica del universo palatino ha sido estudiada por Oleza (1997).

<sup>22</sup> Cotarelo, 1930, XII, p. XIX.

<sup>23</sup> García Reidy, 2016; el estudioso está realizando la edición crítica de la comedia para el proyecto PROLOPE de la Universitat Autònoma de Barcelona.

<sup>24</sup> Se trata de la jornada en que «Si ragiona dell'infedeltà de' mariti e delle mogliere»; en síntesis, la *novella* narra «la poca fede di un re verso una sua gentilissima mogliera; il quale, essendosi innamorato di altra donna, non solamente la sdegnò, ma cercò di farla uccidere; ed ella, come fedelissima, nel maggior uopo, lo liberò da un grave assedio, e gli fe' conoscere quanto fedelmente l'amasse» (Giraldi Cinzio, 1834, p. 154).

<sup>25</sup> El número de comedias de Lope inspiradas en las *novelle* de Cinzio está en constante aumento; nuevos datos en el estudio de Resta y González Ramírez (2014).

<sup>26</sup> En Inglaterra Robert Greene (1558-1592) reelabora el cuento italiano para su *The Scottish History of James the Fourth* (1590). García Reidy (2016) compara las diferentes técnicas de adaptación para el teatro de las que se sirven respectivamente el dramaturgo inglés y el español para llevar a las tablas la *novella* de Cinzio.

*Les trahizons d'Arbiran* (1638)<sup>27</sup>, y finalmente regresar a Italia, en la adaptación napolitana de Pasca.

El drama lopesco se desarrolla en un lugar indefinido en las afueras de Nápoles y tiene por argumento las traiciones del conde Ricardo, hermano bastardo del Rey de Nápoles, de las que hace blanco a todos los demás personajes, en especial, a la inocente Laura. Movido por el amor que siente por la duquesa Leonarda, casada con el Duque de Santángel, Rodulfo, y aprovechando la afición que este último siente por Laura, la mujer de su privado Roberto, Ricardo convence tanto a Leonarda como a Roberto de que el Duque pretende matarlos para poder casarse con Laura. Ambos personajes, cegados por los celos, al punto de no percatarse de que el galanteo entre la dama y el Duque es una traza organizada por el mismo Conde, pican su anzuelo: con tal de vengarse de la presunta traición sufrida, facilitan la trama elaborada por Ricardo, hacer prender al Duque por el Rey, con la falsa acusación de estar organizando un motín para coronar al mismo Ricardo. Todo ocurre según ha planeado el felón: el Rey no duda de tan leales testimonios y, acto seguido, ordena la encarcelación del Duque. Por su parte, Roberto se preocupa de vengar su honor y, con una excusa, lleva a Laura al monte, donde pretende darle muerte; sin embargo, se marcha sin ser consciente de que la joven ha sobrevivido milagrosamente, salvada por unos pastores. El tercer acto se abre tras un salto temporal: han pasado dos años, durante los cuales el Duque, siempre preso, todavía no ha confesado el supuesto crimen de traición a la corona, y Leonarda, mientras su marido siga vivo, continúa resistiéndose a las pretensiones tanto del Conde como del Rey. No tarda en llegar la orden real de matar a Rodulfo; sin embargo, Roberto, quien debería cumplirla, libera al Duque, cuya actitud le hace creer que probablemente es inocente. Mientras tanto, frente al enésimo rechazo de la Duquesa, Ricardo, con la intención de vengarse, confía al Rey que Leonarda mantiene una relación amorosa con un truhán a su servicio, Fénix, que en realidad es Laura disfrazada. Acto seguido, el Rey manda matar también al joven; sin embargo, la inesperada aparición del Duque en el momento de la ejecución salva por segunda vez a Laura de la muerte. Los dos se alían y organizan un plan para volver a la corte; cuando llegan, las traiciones de Ricardo ya han quedado al descubierto: la anagnórisis y el destierro del Conde cierran la comedia.

<sup>27</sup> Se remite a la edición crítica de Teulade (2013). Algunas consideraciones sobre su relación con *La inocente Laura* en Couderc (2012) y García Reidy (2016).

La trama pone en evidencia el absoluto protagonismo de Ricardo, el personaje alrededor del cual Lope construye su comedia<sup>28</sup>. Todos los demás caracteres giran en torno a su figura, enmarañándose cada vez más en su red de engaños y mentiras que parece no dejar a nadie al margen ni tener salida: todos acaban cayendo en ella, hasta el mismo Rey<sup>29</sup>. También los personajes secundarios son víctimas de las maniobras de Ricardo en las que se ven atrapados; son figuras que, a pesar de protagonizar momentos determinantes de la trama, apenas están esbozadas. Es el caso de los pastores Belardo, Tirreno y Fílida<sup>30</sup>, quienes intervienen para salvar a Laura, tras el primer intento de asesinato de Roberto, y de Galo, leal criado de Roberto, por cuya cobardía Laura se escapa por segunda vez de la muerte.

Para el propósito que indiqué me interesa centrarme en el personaje de Galo, modelo del personaje del napolitano Marzocca en la adaptación de Pasca. En primer lugar, hay que aclarar que no es una figura del donaire<sup>31</sup>: no hay gracias en sus escasas intervenciones, cuyos tonos se ajustan a los tintes trágicos del drama, sin que haya ocasión para brotes repentinos de comicidad. En el plano actancial cumple con el papel de lacayo: acompaña a su amo en sus desplazamientos<sup>32</sup>; realiza por su cuenta grandes y pequeños cometidos<sup>33</sup>; está a su lado en los momentos más difíciles, como inmediatamente después del homicidio de Laura, actuando como si

<sup>28</sup> A pesar del título escogido, como reflexiona García Reidy (2016). El atractivo del personaje, de hecho, no pasa desapercibido a sus adaptadores, cuyos títulos de sus respectivas tragicomedias reflejan claramente: «it was Lope's creation of the treacherous Ricardo that interested d'Ouille and Pasca most, and both playwrights stressed the role played by the evil courtier in their own adaptations» (García Reidy, 2016).

<sup>29</sup> La imagen de la alta nobleza y de la corte que Lope presenta en esta comedia es bastante inusual y decididamente más negativa que de costumbre; véase el estudio de García Reidy (2016).

<sup>30</sup> De los tres, Belardo tiene más protagonismo, por acompañar a Laura a la corte como su «portaguitarra» al principio del tercer acto (escenas I, II, III, pp. 364-366). Detrás de él, como es bien sabido, se esconde Lope mismo.

<sup>31</sup> La «perruna lealtad» con la que el lacayo sigue a su amo (Fernández Montesinos, 1967, p. 24), junto con su cobardía innata (Arjona, 1939, p. 7), son los únicos rasgos de «gracioso» que desarrolla el personaje. Véase, por contraste, cómo Lope construye el gracioso Batín de *El castigo sin venganza* (1631), drama palatino posterior (Ley, 1954, pp. 139-143).

<sup>32</sup> *IL*, 1, V, p. 343.

<sup>33</sup> *IL*, 1, XI, p. 348; 2, VI, p. 355; 3, II, p. 365.

fuera su conciencia<sup>34</sup>; en fin, está dispuesto a llevar a cabo el trabajo sucio en su lugar, como cuando su señor se ve imposibilitado de matar al truhán Fénix/Laura<sup>35</sup>, aunque finalmente no acometa la tarea. Se caracteriza por ser un criado fiel, hombre de total confianza, como Roberto mismo reconoce<sup>36</sup>; nunca pone en tela de juicio lo que se le manda, no protesta, simplemente ejecuta las órdenes. Al final, sale a la luz un último aspecto de su carácter: como muchos criados es miedoso y supersticioso, asocia la aparición inesperada del Duque, que cree muerto, con la de un fantasma y se escapa corriendo, dejando a Fénix/Laura libre<sup>37</sup>. En conclusión, el personaje participa en la acción de los tres actos, pero aparece en muy pocas escenas; sus intervenciones son a menudo breves, entre ellas se cuenta un único monólogo<sup>38</sup>, y no brillan por su expresividad.

*I tradimenti mal riusciti* sigue bastante de cerca la trama de la comedia lopesca y, a pesar de que Pasca adapte el material a su disposición a cinco actos en prosa, de acuerdo con el estudio de Marchante «no hay dislocación de escenas»<sup>39</sup>, como, en cambio, perpetran otros adaptadores<sup>40</sup>. En su operación de traducción del texto-fuente, el autor, que demuestra un conocimiento profundo de la lengua española, pone en marcha su personal estrategia comunicativa con su público, que se fundamenta en la *amplificatio* y en la redundancia<sup>41</sup>, características que Profeti<sup>42</sup> señalaba como constantes de los *rifacimenti* contemporáneos de comedias áureas. La mayor novedad de su adaptación estriba en el gran incremento de las intervenciones de los criados, protagonistas absolutos de los añadidos cómicos, que se desarrollan, de modo especial, en el final de los actos<sup>43</sup>. No obstante, tampoco en esto Pasca es un innovador: su propuesta se alinea con la práctica teatral del momento y no difiere de la de Celano, Tauro,

<sup>34</sup> *IL*, 2, XII, pp. 357-358; XX, pp. 361-362.

<sup>35</sup> *IL*, 3, XIV, XV, XVI, pp. 372-373.

<sup>36</sup> «Es hombre/ de quien puedo fiar mi honra misma» (*IL*, 1, XI, p. 347).

<sup>37</sup> *IL*, 3, XVI, p. 373.

<sup>38</sup> *IL*, 2, X, p. 357.

<sup>39</sup> Según el análisis de Marchante (2006, p. 99), Pasca solo omite una escena, el diálogo de Laura herida con Filida y Belardo (*IL*, 2, XVI, pp. 359-360).

<sup>40</sup> Marchante (2006, p. 99) cita el caso de Celano. Véase, por ejemplo, el estudio de la misma Marchante (2006, p. 197) de su *Come dispone il cielo overo la forza del sangue* (1696).

<sup>41</sup> Marchante, 2006, p. 99.

<sup>42</sup> Profeti, 1996.

<sup>43</sup> Marchante, 2006, pp. 98-99.

Perrucci, y un largo etcétera<sup>44</sup>. No sorprende, por lo tanto, encontrar, también en esta tragicomedia de tintes sombríos, el personaje del napolitano, reproducción tipificada de la máscara del *servo buffo*<sup>45</sup>, cuya presencia, como aclara Brindicci

non è attestata solo in commedia ma rappresenta una costante del teatro napoletano e, quindi, un'aspettativa presso il pubblico partenopeo che, tra Sei e Settecento, ne trovava le riproduzioni in ogni genere drammatico (pastorale, spagnoleggiante, tragico, sacro), a contatto di tutti i ceti sociali e culturali e, indistintamente, in ambiente profano e bucolico, tra santi e aristocratici<sup>46</sup>.

De ahí que la casi total ausencia de motivos risibles en *La inocente Laura* no represente en absoluto un obstáculo para el adaptador partenopeo: el uso del habla napolitana le corresponde a Marzocca quien, junto con los criados Silvano y Tireno, es el principal portador de comicidad de la obra, donde desempeña el papel de *servo sciocco* de Ridolfo (Roberto en Lope). Sus apariciones en el escenario se dan en los cinco actos y son numéricamente superiores<sup>47</sup> a las de su modelo Galo; incluso en el segundo acto, donde don Cesare (Ricardo en Lope) toma las riendas de la acción, Pasca fuerza su inclusión en la última escena para que cierre el acto con un *lazzo*, junto con Pericco, *paggio* español<sup>48</sup>, consiguiendo así rebajar

<sup>44</sup> Véase, por ejemplo, desde una perspectiva general, Croce (1891, p. 138); para cuestiones específicas, Marchante (1996; 2003; 2006), Gallo (1996; 2007) y Vaopoulos (2003).

<sup>45</sup> Ejemplos de siervos napolitanos son los numerosos Pulcinella, Coviello, Cola y Pascariello, protagonistas de los *canovacci* que integran los códigos Casarmarciano que se conservan en la Biblioteca Nazionale de Nápoles, publicados recientemente por Coticelli, Goodrich Heck y Heck (2001).

<sup>46</sup> Brindicci, 2007, p. 103.

<sup>47</sup> Galo (*IL*) aparece en un total de 16 escenas, así distribuidas: dos en el primer acto (V, XI), nueve en el segundo (VI, X, XI, XII, XVII no interviene, XVIII no interviene, XIX no interviene, XX, XXII no interviene), y cinco en el tercero (II, XIV, XV, XVI, XXIV final). Marzocca (*TMR*) está presente en 26 escenas, así repartidas: seis apariciones en el primer acto (V, XI, XII, XIII, XIV, XV *lazzo*), una en el segundo (XVIII *lazzo*), ocho en el tercero (I, IV, V, VI, X, XI, XII, XIV), cinco en el cuarto (II, VI, VII, VIII, XVII *lazzo*), seis en el último (I, II, III, IV, V, XIII final).

<sup>48</sup> El *lazzo* (*TMR*, 2, XVIII, pp. 51-54) se construye a partir del juego lingüístico que genera el habla napolitana de Marzocca en contacto con el español ceremonioso de Pericco (Marchante, 2006, pp. 106-109).

la tensión dramática. La naturaleza cómica del personaje sale a relucir en cualquier situación en la que se ve implicado, hasta en las más serias; en esto consiste, fundamentalmente, la labor de adaptación que Pasca está llevando a cabo: el personaje-fuente Galo, que, en verdad, debía de ofrecer muy pocos motivos de inspiración, representa el punto de arranque de un Marzocca vehemente, colorido, exagerado, miedoso, vanaglorioso, divertido, en suma, el tópico personaje napolitano<sup>49</sup>. Dejando de lado los *lazzi* de los que es protagonista, algunos de los cuales han sido analizados y reproducidos casi integralmente por Marchante<sup>50</sup>, me interesa llamar la atención sobre aquellas escenas en las que Pasca está siguiendo de cerca a Lope para ver cómo el autor interviene en el texto a su disposición creando *ex novo* al personaje de Marzocca.

La primera salida de Galo a las tablas se da en la escena quinta del primer acto; su amo, Roberto, se está despidiendo de su mujer, Laura, y el criado le apresura recordándole que ya es la hora de marcharse, puesto que le están esperando. Exactamente lo mismo hace Marzocca en su primera aparición, que corresponde a la misma escena quinta del primer acto. Así los dos personajes se presentan a sus respectivos públicos:

GALO:

Fabricio aguardando está;  
pero no te aguarda el día,  
que a toda furia se pasa.

ROBERTO:

Dadme, señora, licencia.  
[...]<sup>51</sup>

MARZOCCA:

Si, sì. Lassa fare ammè ca è pensiero mio  
d'addomare stà iolla, quano l'haggiosotta, da  
po' che fosse lo cesaro de Alesandro Magna,  
lo Baialardo de Renaudo, llo schiffo d'Astorfo,  
lo celaro de Pelluce: siò patrone, che faie?  
Non vide ca già lo Sole have accommenzato à  
correre la posta pe arrevare sta sera all'antipe-  
de a porta nova a chelle banne, ca ccà fa notte,  
quanno ll'a fa ghiuorno, e tù ancora staie a stò  
luoco, e non te spedisce? sù iammoncenne ca  
li cavalle ssò leste, e battenno co li piede ferra-  
te le breccie dello Cortiglio, te sollecatano pe  
lo viaggio.

RIDOLFO:

Che ora è?

<sup>49</sup> Sobre el personaje del *Napoletano* en comedia, véase Croce, 1899, pp. 65-97.

<sup>50</sup> Marchante, 2006, pp. 102-104, 106-109, 116-120.

<sup>51</sup> *IL*, 1, V, p. 343.

MARZOCCA:

Ego nescio, non me rentengo d'Arluoggie, ma si non faccio arrore me pare, che sia chella de aiere à chest'ora; e nò nne sgarra manco nà stizza; e se non lo cride à mme addommanne-lo à tutte li Dotture, Preculature, Mastedatte, Attovarie, Scrivane, Civile, e Cremenale della Gran Corte della Vicaria, cà tutte ezia, e spezia te diceranno lo stisso.

RIDOLFO:

Sposa io mi parto, [...]<sup>52</sup>

Salta a la vista la mayor vehemencia de Marzocca con respecto a Galo, signo distintivo de la técnica traductora de Pasca. En el plano informativo, los dos personajes comunican el mismo mensaje, pero cambian por completo las formas expresivas y la manera de relacionarse con su amo. Galo interrumpe el dialogo entre sus señores con un comentario discreto y mesurado: cumple con su papel de lacayo, pero comprende la situación e inmediatamente se queda a un lado. Por su parte, Roberto da a entender que le ha oído, pero sigue hablando con Laura, sin darle respuesta. En cambio, Marzocca no duda en dirigirse sin ningún reparo a Ridolfo, a quien interpela con una primera pregunta directa, a la que hace eco una segunda, en la que vuelve a ratificar el concepto: es tarde y no entiende por qué su señor se está deteniendo tanto, hay que salir ya. También diferente es la actitud de Ridolfo, quien no parece haberse molestado por la interrupción de su criado, al cual contesta preguntándole por la hora. Este añadido, perfectamente prescindible a los fines de la trama, sirve a Pasca para completar la presentación del criado napolitano. Desde el primer momento, Marzocca se define como personaje cómico: su respuesta irónica, «es la misma hora de ayer a esta hora», es un juego de palabras, una *freddura*, que se ha convertido en una broma de uso común, que se suele hacer para dilatar jocosamente la verdadera respuesta o, como en este caso, la imposibilidad de darla. Marzocca, como máscara representativa del *servo buffo*, además, exagera y refuerza su afirmación, apelando a una serie de personajes

<sup>52</sup> TMR, 1, V, p. 11.

acreditados por la sociedad civil que puedan confirmar lo que ha dicho, pero, evidentemente, se está burlando de la efectiva autoridad de estas mismas personas, cuya real sabiduría muchas veces no es superior a la de la gente común.

Tras despedirse de Laura<sup>53</sup>, tanto Galo como Marzocca vuelven a aparecer en la escena undécima del primer acto<sup>54</sup>, de camino hacia la corte de Nápoles con sus respectivos señores. La repentina e inesperada llegada del conde Ricardo/don Cesare pone sobre aviso a los criados:

GALO:

¿No me dirás, Andronio, a qué veniste?

ANDRONIO:

Galo, yo no lo sé; mas sé que importa la vida de Roberto.

GALO:

Extraño caso<sup>55</sup>.

MARZOCCA:

Quarche gran streverio nce vortà venire pe le poste, mente sto sio Conte, ch è stato sempe auciello de mala nova, nc'è benuto à trovà de sto muodo. [...]

MARZOCCA:

La venuta de sto Conte m'ha hauuto à fa morire de cacavessa<sup>56</sup>; sò paoruso de natura, e ogne ncosa me mette felatiello<sup>57</sup>. [...]

MARZOCCA:

Nommena à mene? Havesse fatto quarche male servizio e no lo sapesse?

DON CESARE:

Importa molto trattar con secretezza questo affare.

MARZOCCA:

Si l'havite commico, Io non c'entro pe niente, songo Nozente.

RIDOLFO:

Taci, e ponti in disparte, non ci interrompere. [...]<sup>58</sup>.

<sup>53</sup> Final 1, V, *IL* p. 343; *TMR*, p. 12.

<sup>54</sup> *IL*, p. 347; *TMR*, p. 22.

<sup>55</sup> *IL*, 1, XI p. 347.

<sup>56</sup> «Cacavessa: paura grande, che sciolga il corpo» (*Vocabolario Napoletano-Toscano*, 1789, I, p. 68).

<sup>57</sup> «Fare felatiello vale mettere paura» (*Vocabolario Napoletano-Toscano*, 1789, I, p. 146).

<sup>58</sup> *TMR*, 1, XI, p. 22.

Tras presenciar un breve diálogo entre los señores, Galo expresa su curiosidad, por separado, al criado de Ricardo, Andronio, y, acto seguido, al enterarse de la importancia del asunto, le manifiesta su sorpresa. Por otro lado, en la adaptación de Pasca, Marzocca comenta la situación a solas, dada la ausencia de un personaje de su mismo nivel con el que compartir sus consideraciones. Don Cesare y Ridolfo, de hecho, están hablando entre ellos, e, inicialmente, hacen caso omiso de lo que está farfullando el criado. De ahí que los comentarios del napolitano vayan dirigidos al público: de acuerdo con la ironía dramática, sirven para que este se entere de lo que está ocurriendo, participe en el drama y se identifique con sus mismos sentimientos. A diferencia de Galo, en primer lugar, Marzocca compara la llegada de don Cesare a la de un ave de mal agüero, consideración que pone sobre aviso a los espectadores acerca de la naturaleza del *affare* para el que ha venido; luego manifiesta su temor, remarcándolo exagerada y grotescamente: tiene un miedo tan grande que hasta se le derrite el cuerpo; acto seguido, empieza a dudar de sí mismo, pensando que a lo mejor ha hecho algo que no hubiera tenido que hacer, para finalmente declararse ajeno a los hechos y, por supuesto, profesar su inocencia. A este punto, su flujo de conciencia en voz alta es interrumpido por Ridolfo, quien le pide expresamente que se aparte y no moleste. Su ayuda, como la de Galo, es solicitada de nuevo al final de la escena, cuando se les encarga la importante misión de ir a la corte y de comunicar al Rey la falsa noticia de la muerte de su amo. Ambos aceptan: una vez más, la brevedad de Galo<sup>59</sup> contrasta con la locuacidad de Marzocca<sup>60</sup>, quien, mientras tanto, durante la espera, parece haberse dormido<sup>61</sup>. El motivo del sueño, ausente en Lope, abre el siguiente monólogo del napolitano<sup>62</sup>, un añadido cuya función es la de resumir para el público los últimos acontecimientos antes de ceder el paso al *lazzo* que concluye el acto<sup>63</sup>.

<sup>59</sup> *IL*, p. 348.

<sup>60</sup> *TMR*, pp. 24-25.

<sup>61</sup> «Don Cesare: Hor lo saprete. O là à tè dico, non senti, che dormi eh! – Marzocca: Non certo Io non dormiva, il can dormiva» (*TMR*, 1, XI, p. 24).

<sup>62</sup> *TMR*, 1, XII, p. 26.

<sup>63</sup> El *sketch* cómico (*TRM*, 1, XIII, XIV, XV, pp. 26-33), clara herencia de la tradición de la *commedia dell'arte*, es protagonizado por Marzocca y los pastores Silvano y Tireno, y se desarrolla alrededor de «un juego eminentemente obsceno que se construye a partir de la ambigüedad de una supuesta “coda” que se le ha crecido a Marzocca y que este dice ser una espada (Marchante, 2006, pp. 102-104).

Mientras los demás personajes siguen ocupados con sus enredos, Galo y Marzocca llegan a la corte de Nápoles donde son recibidos por el propio Rey. Es un momento importante: de ellos y de su capacidad de contar una mentira convincente depende la vida de sus amos. Como de costumbre, Galo no brilla ni por inventiva ni por expresividad, mientras que Marzocca se adueña del escenario:

GALO:

No me espanto,  
que como pude le llevé de noche,  
atravesado en el caballo, haciendo  
una senda de sangre las heridas  
por la aspereza del inculdo monte,  
a una cabaña de pastores pobres,  
que habrá sido, por dicha, su sepulcro.  
Dame licencia que a buscarle vaya.

REY:

Será muy bien, y si quieres gente,  
lleva la que quisieres<sup>64</sup>.

MARZOCCA:

Nce vorria lo Lonario, lo Calannario, e  
lo Prenosteco nuovo, pe contarevello, ma  
pocca vosta Majestate me lo commanna,  
stateme a sentire ca a lo meglio, che pozzo  
procorarraggio de scire da sti guaje, (non  
faccio propio, che me resorvere) dapò, che  
lo vedde feruto, me lo mese mbraccia, che  
parevamo justo, justo Io Anceleca, e isso  
Medoro, quanno abboscage ncapo a la vat-  
taglia franzese, Io mò, che sò pietuso de  
natura le deciette: Sio patrone mio caro te  
doleno assaje le schiaccate? e Isso me res-  
pose ntoscano: Che dolce uscir di vita, si  
Silvio m'hà ferita; Crediteme ca me veneno  
le lagreme all'uocchie. Po me reprecaje, e  
me decette: Ah fedele mio Guarzone, va-  
vattenne a Napole, e porta sta nova a lo Rè,  
e dille ca Io, ca Io, e dir non potte alice, e  
qui fenio. Accossì lo portaje a na capanne-  
lla, addove stevano ciente Pasture, che  
guardavano revierze Animale, e là lo lassa-  
je, e creo, che sia muorto de lo ntutto, e pe  
tutto, ma si Vosta Majestà me dà lecienzia,  
voglio ire nauta vota a stò luoco, e bedere,  
che se n'è fatto, si è bivo, o muorto.

RE:

Vanne dove vuoi, e prendi tutte quelle  
Genti, che giudichi proporzionate a tuoi  
disegni<sup>65</sup>.

<sup>64</sup> *IL*, 2, VI, p. 355.

<sup>65</sup> *TMR*, 3, I, pp. 55-56.

En Lope, Galo refiere el crimen de Roberto sin mostrar ningún tipo de implicación sentimental: se limita a transmitir un recado, y, como bien señala Marchante, «el episodio tiene un carácter meramente informativo»<sup>66</sup>. Completamente diferente es el enfoque de Pasca: Marzocca se esmera en la creación de un cuento conmovedor que insiste en los aspectos humanos y afectivos de su relación con Ridolfo. La dimensión sentimental, por lo tanto, prevalece sobre la informativa y, al mismo tiempo, se hace vehículo de una mayor y más detallada cantidad de informaciones, además de «teñir de una finalidad moralizante las intervenciones del rey»<sup>67</sup> que ocupan la primera parte de la escena. Interesante es la referencia al archifamoso episodio del *Orlando Furioso* (XIX, 17-21) del encuentro de Angelica con Medoro gravemente herido tras una batalla, preludio de su enamoramiento. Marzocca dice haber sentido por Ridolfo la misma piedad que sintió la doncella por aquel joven desconocido que se encontraba a punto de morir y haberse conmovido hasta el extremo de no poder contener las lágrimas. No hay duda del éxito que seguramente tuvo que tener la escena: la insistencia en los aspectos patéticos del drama permite que Marzocca apele a la sensibilidad del público.

Con licencia del Rey, los criados vuelven al monte donde habían dejado a sus respectivos amos. Ambos expresan sus preocupaciones en un monólogo, pero la comparación de los dos parlamentos pone de manifiesto que dichas inquietudes provienen de diferentes causas:

GALO:

No sé cómo ha de tomar  
Roberto el haber dejado  
la corte; pienso que ha errado<sup>68</sup>.  
Pero ¿cómo pude errar?;  
que si el Rey hizo buscar

MARZOCCA:

Lo Patrone mio m'è ghiuto mettenno a  
no laborinto de pericole, e de confosiune,  
e si non era ca so hommo de ngegno, e  
haggio stodejato lo Donato sconstrutto, e  
m'aggio saputo resorvere, io era juto a tan-

<sup>66</sup> Marchante, 2006, p. 109.

<sup>67</sup> Marchante, 2006, p. 109.

<sup>68</sup> En los dos testimonios de la edición original (fol. 246r), disponibles en BNE, aparece «pienso que ha errado»; Hartzenbusch (1860, p. 486) enmienda «Pienso que he errado...». Extraña la primera persona singular del verso siguiente, aunque podría explicarse como un juego estilístico, un poliptoton o similares, puesto que Lope emplea la misma raíz verbal con desinencias morfológicas distintas. Lo interpreto como Hartzenbusch, que Galo esté hablando de sí mismo.

los montes y no le hallaron  
 las guardas que le buscaron  
 a peligro le ponía  
 que se supiese algún día  
 que él y el Conde le engañaron.

¡Válgame Dios! ¿Qué habrá sido  
 de Laura, si ya Roberto  
 de su desventura cierto,  
 tomar venganza ha querido?  
 ¡Oh Rodulfo fementido!  
 Ya no de Santángel eres,  
 sino demonio que quieres  
 que así se truequen los nombres,  
porque en errando los hombres  
 no hay que culpar las mujeres<sup>69</sup>.

ta nterrogatorie spertecate, che m'hà fatte  
 lo Rè. [...]

Eccote mò, sò arrevato stò Vuosco, ad-  
 dove la soletutene de sti desierte me fa  
tremmare le stentina ncuorpo; lo core me  
fa ticche tocche, e li premmune me lampe-  
jano bene, perche me pare ad hora ad hora  
 de vedè scire quarche lacerta vermenara,  
 che aprenno tanto de voccà, me faccia ire  
 muorto a trovare la Seportura viva de le  
 bodella soje. [...]

Ohjemmene non c'è taglio no nne vò fà  
 niente propio, mò me la fece, bene mio,  
 ca' tremmo suoccio, ma comme so' an-  
chione, è lo viento, ch'hà fatto freccicare  
 certe frunne llà bascio, e io me credeva a  
 lo manco, che fosse stato quarche Puorco  
 sarvateco, ò quarche Scofia domesteca, che  
me volesse sannejare li feliette<sup>70</sup>, peo, che  
 non fece lo Cegnale a Adone<sup>71</sup>.

Galo cree que puede haberse equivocado en volver al monte en busca de Roberto, pero los buenos propósitos que le guían le hacen pensar que ha tomado la decisión correcta. Su siguiente preocupación atañe a la suerte de Laura: por boca del criado Lope está llamando la atención del público sobre el personaje femenino y, a la vez preparando el terreno para lo que va a ocurrir a continuación. Interesante es el comentario con el que cierra su intervención: sale a la luz su sentido común y su experiencia en las relaciones entre hombres y mujeres. Al contrario, en Marzocca no asoma ni la mínima duda de que haya podido cometer algún error: el criado ensalza su inteligencia y sus habilidades para salir airoso de situaciones difíciles y comprometedoras como el interrogatorio regio al que acaba de sobrevivir. No obstante,

<sup>69</sup> *IL*, 2, X, p. 357.

<sup>70</sup> «Sannejare. Si dice del ripassar la pelle, che i Calzolari fanno colla zanna del cignale. [...] Quando d'Adone sannejaje le cresse» (*Vocabolario Napoletano-Toscano*, 1789, II, p. 72).

<sup>71</sup> *TMR*, 3, IV, pp. 60-61.

toda su fanfarronería desaparece pronto; los peligros que esconde el bosque en el que se encuentra le provocan un miedo cerval, como reflejan sus reacciones físicas: las tripas le tiemblan, su ritmo cardiaco y su respiración están acelerados, temblores le estremecen todo el cuerpo de pies a cabeza<sup>72</sup>. Cuando el público descubre las causas no puede más que reírse: la aparición súbita de una lagartija venenosa en su imaginación tiene poderosas mandíbulas para engullirle, y el viento que silba entre los árboles, de repente, toma las formas de un peligroso jabalí.

Acto seguido, aparece Roberto/Ridolfo que les pone al día sobre la muerte de Laura. Pasca sigue muy de cerca la escena de Lope, a pesar de introducir una pequeña variante que atañe a la modalidad en que Laura ha muerto, despenada del monte en vez de asesinada por su mismo marido, probablemente por ser una solución más verosímil para su posterior reaparición sana y salva. Sorprende, de hecho, la traducción casi literal que el dramaturgo italiano lleva a cabo en esta escena de muchos de los parlamentos de Galo, aunque en boca del napolitano no falten amplificaciones, además de un largo añadido en el final de la escena. La reacción de Marzocca a la noticia del adulterio de Laura, causa de su muerte, es mucho más marcada:

GALO:	MARZOCCA:
¿Es posible?	Ed è possibile sta cosa?
ROBERTO:	RIDOLFO:
Sí;	Tutto è possibile in una Donna, ch'hà perduto il freno della modestia. [...]
que una noche oí que hablaba con el Duque y concertaba de darme la muerte a mí.	MARZOCCA:
GALO:	<u>Io strasecolo, Io resto mummia, Io esco da li panne:</u> Tale che la sia Laura Mogliereta voleva fare tutte ste belle marcangegne co lo Duca? Vi che non facisse arrose? <sup>74</sup>
¿En Laura pudo haber tal infamia de su nombre? <sup>73</sup>	

<sup>72</sup> Este tipo de reacciones físicas al miedo son muy comunes entre los *servi buffi* napolitanos; a manera de ejemplo, propongo algunos pasajes de la comedia *La Lucilla costante* (1632) de Silvio Fiorillo (1565-1634 ¿?), el inventor de la máscara de Pulcinella (Croce, 1899, pp. 7-18): «Scaramuzza: Orsù, ve voglio servire, ma me sbatte lo core, e li permunne me abalanno dintro lo cuorpo, state a la larga si à bisognasse foire, ch'aggio paura, che non venga lo Capitano Spagnuolo [...]» (1, I, p. 3); «Pollicinella: Nonnauimo paura, ohime, me sento le brache infose. – Volpone: Et io tutto bagnato.» (4, III, p. 114).

<sup>73</sup> *IL*, 2, XII, pp. 357-358.

<sup>74</sup> *TMR*, 3, VI, p. 63.

El napolitano no consigue esconder toda su sorpresa que manifiesta con una serie de expresiones exageradas, antes de insinuar, como también hace el mismo Galo, la duda de que Ridolfo haya podido cometer un error. En el final de la escena, Marzocca recupera el acostumbrado protagonismo verbal:

GALO:

No te detengas, señor,  
ya que a tal desdicha vienes,  
que mientras más te detienes  
más aumentas tu dolor<sup>75</sup>.

MARZOCCA:

E galoppammo ca è tardo.

[...]

Sio Redorfo allippammo ca non saccio, che beo venire da chella banna, e si chesta è la squatra de campagna, che ba a caccia. Sbannite, nuje havimmo pegliato vajano, perche trovanoo chella derropata da llà ncoppa, e nuje sorriessete cca bascio nce arravogliarria de funa, comme a manganiello, e portannoce accossi attaccate mpresonia, lo Screvano farria lo prociesso, lo Jodece à tanta nnizie deciarria torquejatur tamquam catammarus, Io che no sò usato a malepatere vommecarria ogne ncosa, e lloco; Tù, Tù. Chisto è lo Sio Redorfo, e Marzocca, che se mpenneno ncocchia protter accisionis musciculas, lo pe comprece, e tù pe prencepale<sup>76</sup>.

No es de extrañar que sea así: la dureza de la escena requiere un desenlace más relajado y el instrumento perfecto que Pasca tiene a su disposición para rebajar la tensión dramática es el del napolitano. Le basta con introducir una ligera variación: si Galo no necesita insistir para que su amo le haga caso, por otro lado, la aparente indecisión de Ridolfo obliga a Marzocca a ser creativo para convencerle de que tienen que marcharse lo antes posible. Su naturaleza de miedoso le lleva a imaginar una creíble situación de peligro en la que ambos, amo y criado, han sido capturados y acusados de la muerte de Laura. Marzocca llega hasta a describir el proceso al que los someterían, con la participación de un escribano y un juez. No faltan, en el cierre, incluso unos latinismos en boca del segundo, quien imita el lenguaje jurídico para que el pleito

<sup>75</sup> *IL*, 2, XII, p. 358.

<sup>76</sup> *TMR*, 3, VI, pp. 63-64.

parezca verosímil, que producen un divertido contraste lingüístico con el habla napolitana, además de conllevar la ligera sátira que desde su primera aparición en las tablas el personaje está lanzando en contra de algunas categorías profesionales de la sociedad coetánea. El encanto del napolitano garantiza el éxito de la escena.

La fidelidad del criado viene premiada: Galo es nombrado alférez<sup>77</sup> y Marzocca es el nuevo *Preposito degli Svizzeri* que asisten a la guardia del Rey<sup>78</sup>. La primera ocasión que tienen de demostrar que merecen el nuevo cargo se les presenta poco antes del desenlace de la comedia, cuando Roberto/Ridolfo les pide que ejecuten en su lugar la orden del Rey de matar al bufón Fénix/Laura. Pese a aceptar, ambos criados no saben cómo llevar a cabo el mandato real:

LAURA:

¿No acabamos de llegar?

GALO:

Sí, que va Roberto a ver si ha llegado la mujer, a quien vienes a cantar.

LAURA:

El color se te ha mudado.

Galo, ¿qué quieres hacer?

GALO:

No tardarás mucho en ver que naciste desdichado<sup>79</sup>.

MARZOCCA SOLO:

Addove vaje? non me lassà sti fastidie ca sò chiù mantria de tè, manco mò, non vuoi tornare; hà pegliata na carrera, che manco no cavallo de posta lo pò arrevare: ente addove songo arreddutto? non saccio fa male manco à na mosca, e abbesogna, che faccia l'Assassinio: ma pocca me nce trovo, resoluzione, e core, voglio vedere comme me porto ad accidere aggente. Iesce ccà tu, non me siente! O messè comme te chiamme? Che patisse de sordia? O Sio Radice, ò Sio Rafaniello, co tico parlo!<sup>80</sup>

Galo no dispone de un momento a solas, tras la marcha de Roberto, para dar rienda suelta a sus emociones, pero la preocupación y el temor se leen en su rostro: se le ha alterado el color. Al contrario, Pasca recorta para Marzocca el espacio de un enésimo monologo, donde el criado expresa profusamente sus sentimientos: la tarea que le ha sido

<sup>77</sup> *IL*, 2, XX, p. 361.

<sup>78</sup> La escena (*TMR*, 3, XII, pp. 72-74) ha sido reproducida por Marchante (2006, pp. 111-113); Marzocca en un primer momento piensa que Ridolfo se está burlando de él porque confunde *Preposito* con *spreposito*; Ridolfo elogia la simpleza de su criado.

<sup>79</sup> *IL*, 3, XV, p. 372.

<sup>80</sup> *TMR*, 5, III, pp. 112-113.

asignada es una molestia y no tiene ni la mínima idea de cómo realizarla, puesto que no sabe hacer daño a nadie, es un simplón inocuo.

Sentadas estas premisas, no extraña que fracasen:

DUQUE:

Gritos dan; tengo recelos de aquel hombre que allí anda;

matar quiere aquel rapaz.

¡Villano!, ¿por qué le matas?

GALO:

¿Tú de villano me tratas?

Es mi esclavo, vete en paz.

DUQUE:

Déjale.

GALO:

¡Ay, cielos! ¿Qué veo!

¿No es este el muerto? ¡Roberto!

¡Vuelve, escucha, mira el muerto,

que viene a buscarte creo!

(*Huye GALO*)<sup>81</sup>

*D. Alfonso vestido da villano con barba posticcia, Marzocca, e Laura:*

D. ALFONSO:

Fermati Villano, ch'è quello, che fai?

MARZOCCA:

Lassame, non me tenere ca lo Rè accossì commanna.

D. ALFONSO:

Io ti dico, che t'arresti, altrimenti provarai la forza di questo bastone.

MARZOCCA:

O mamma mia bella, cà volano le mazzate; sarva sarva<sup>82</sup>.

Es esta la escena más cómica de toda *La inocente Laura*: Galo da muestra de ser supersticioso y miedoso, llega a creer que está viendo el fantasma del Duque y, por eso, se escapa corriendo. En la adaptación, Pasca suprime la aparición del fantasma y la sustituye con unas palizas: es siempre gracias a la intervención del Duque por lo que Laura sigue con vida, pero Marzocca escapa por miedo a ser golpeado. El *rifacitore* apuesta por una solución más espectacular y, probablemente, más del gusto del público, recordando el final de muchos *lazzi*<sup>83</sup>.

<sup>81</sup> *IL*, 3, XVI, p. 373.

<sup>82</sup> *TMR*, 5, V, p. 114.

<sup>83</sup> Marzocca no participa en verdaderas riñas, sus diferencias con los demás personajes suelen quedarse al nivel verbal de la tomadura de pelo (*TMR*, ej.: 1, XV, pp. 27-33; 2, XVIII, pp. 51-54; 4, XVII, pp. 105-108). El típico *lazzo* que acaba con golpes y caídas espectaculares es aprovechado con frecuencia por Celano; por ejemplo en las escenas de *Come dispone il cielo overo la forza del sangue* (1696) entre el napolitano Trafica y los siervos Piroto y Vespino (ej. 1, XI, pp. 34-35; 3, VII, pp. 94-96).

En conclusión, el análisis de las escenas seleccionadas pone de manifiesto cuáles son las técnicas traductoras que Pasca aprovecha en su labor de adaptador del texto lopesco, en particular, en lo inherente a la construcción del personaje del criado. A través del empleo constante de la *amplificatio* y de la repetición, de monólogos y largos añadidos, el *rifacitore* italiano consigue convertir la materia a su disposición, el lacayo Galo, un personaje soso, frío y apagado, en el napolitano *servo buffo* Marzocca, una figura locuaz, divertida y muy cercana a su público. El producto final es un metatexto fuertemente calibrado y pensado para la literatura teatral autóctona, que resulta, a la vez, napolitano y de costumbres españolas<sup>84</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- Antonucci, F., «¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII?», *Criticón*, 2014, vol. 122, pp. 83-96, en <<https://criticon.revues.org/1175#quotation>>, (consultado el 15/01/2017).
- , Tedesco, A., *La Comedia nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, ed. F. Antonucci y A. Tedesco, Firenze, Olschki, 2016.
- Arjona, J. H., «La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega», *Hispanic Review*, 1939, VII, 1, pp. 1-21.
- ARTELOPE, *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, «La inocente Laura», en <<http://artelope.uv.es/basededatos/browserecord.php?action=browse&-recid=182>>, (consultado el 15/01/2017).
- Brindicci, M., *Libri in scena: editoria e teatro a Napoli nel secolo XVII*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2007.
- Celano, C., *Come dispone il cielo overo La forza del sangue*, Napoli, Carlo Troyse, 1696, en <<http://www.urfm.braidense.it/rd/01307.pdf>>, (consultado el 15/01/2017).
- Cotticelli, F., Goodrich Heck, A., Heck T. F., *The commedia dell'arte in Naples: a bilingual edition of the 176 Casamarciano scenarios (2 v.)*, ed. F. Cotticelli, A. Goodrich Heck, T. F. Heck, Lanham, London, Scarecrow press, 2001.
- Couderc, C., «L'adaptation de la *Comedia* et la question taxinomique», en *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France: De la traduction au transfert culturel*,

<sup>84</sup> La consideración de Gallo (2007, p. 112) sobre la labor de traductor de Celano es perfectamente válida también para Pasca.

- Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, en <<http://books.openedition.org/pupo/3063>>, (consultado el 15/01/2017).
- Croce, B., *I teatri di Napoli: secolo XV-XVIII*, Napoli, Luigi Pierro, 1891.
- , *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia*, Roma, Loescher, 1899.
- Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana G. Treccani, 1963-2017, en <<http://www.treccani.it/biografie/>> (consultado el 15/01/2017).
- Fernández Montesinos, J., «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967, pp. 21-64.
- Fiorillo, S., *La Lucilla costante con le ridicolose disfide, e prodezze di Policinella commedia curiosa di Siluio Fiorillo detto il Capitan Matamoros, comico acceso, affettionato, e risoluto. Dedicata all'illustriss. et eccellentiss. sig. il signor duca di Feria*, Milano, Gio. Battista Malatesta impresor R.C., 1632, en <<http://www.urfm.braidense.it/rd/03400.pdf>>, (consultado el 15/01/2017).
- Galiani, F., *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano, che più si scostano dal dialetto toscano, con alcune ricerche etimologiche sulle medesime degli Accademici filopatri di. Opera postuma supplita, ed accresciuta notabilmente. Tomo primo e Tomo secondo.*, ed. G. M. Porcelli, Napoli, 1789, vols. I-II.
- Gallo, A., «Relazioni letterarie italo-spagnole a Napoli: Raffaele Tauro e una commedia di Juan de Villegas», en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano (2). Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, ed. M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 1996, vol. 2, pp. 149-189.
- , «Conflitti di lingue e di culture nella pianura di Granata: “La hermosura aborrecida” di Lope de Vega e “Nelle cautele i danni” di Carlo Celano», en *Il viaggio della traduzione, Atti del Convegno Internazionale, Firenze, 13-16 giugno 2006*, ed. A.V. y Maria Grazia Profeti, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 109-126.
- García Reidy, A., «Lope de Vega's *La inocente Laura* and the Early Modern Transnational World (Cinzio, Greene, d'Ouille, and Pasca)», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 2016, 70, 4, pp. 197-207, en <<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00397709.2016.1242362>>, (consultado el 15/01/2017).
- Giraldi Cinzio, G. B., *Gli ecattomiti ovvero Cento novelle*, ed. Borghi & Co., Firenze, 1834, pp. 154-159.
- Le Métel D'ouville, A., Teulade, A., «Les Trahisons d'Arbiran», en *Théâtre complet Tome II, Les Trahisons d'Arbiran, l'Absent chez soi et Les Soupçons sur les apparences*, ed. A. Teulade, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Ley, C. D., *El gracioso en el teatro de la Península (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.

- Marchante Moralejo, C., «El «Capitano» Fracasso en la toma de Granada: una adaptación napolitana de Lope», en *Estaba el jardín en flor, Homenaje a Stefano Arata, Criticón*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, pp. 459-468.
- , *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2006, en <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/fl/ucm-t29555.pdf>>
- Minieri Riccio, C., *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, Napoli, V. Pizziello, 1844, p. 259.
- Morley, S. G., Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Navarra, T., *Un oscuro imitatore di Lope de Vega: Carlo Celano. Un documento della fama di Lope de Vega in Italia. Contributo alle Relazioni letterarie Italo-spagnuole nel secolo XVII*, Bari, Società Tipografica pugliese, 1919.
- Oleza, J., «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte Nuevo*», *Edad de Oro*, 1997, 16, pp. 235-351.
- , Antonucci, F., «La arquitectura de géneros en la comedia nueva: diversidad y transformaciones», *Rilce*, 2013, 29, 3, pp. 689-741.
- Pagano, A., *G. B. Pasca e Tirso De Molina: contributo alla storia del teatro italo-spagnolo nel secolo XVII*, Napoli, Di Gennaro & Morano, 1907.
- Pasca, G. B., *Il cavalier trascurato Comedia di Gio. Battista Pasca napolitano rappresentata in Napoli l'anno 1652. Dedicata al molto illust. sig. Giovanni Cardino Dottor di legge.*, ed. Francesco Savio, Napoli, 1653, en <[https://books.google.es/books?vid=IBNR:CR000334295&redir\\_esc=y](https://books.google.es/books?vid=IBNR:CR000334295&redir_esc=y)>, (consultado el 15/01/2017).
- , *I tradimenti malriusciti tragicomedia di Gio. Battista Pasca*, Napoli e Roma, Rossi, 1654 y 1717, Biblioteca dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano.
- Profeti, M. G., «Introduzione», en *Materiali variazioni invenzioni. Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, Florencia, Alinea, 1996, pp. 7-20.
- , «Teatro español en la Italia del siglo XVII: textos, espacios, arreglos», en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* (Cat. exp. Real Alcázar, Sevilla, 11 abril-22 junio 2003; Castillo real de Varsovia, Polonia, 30 julio-6 octubre 2003), Madrid, Sociedad estatal para la Acción cultural exterior de España, 2003, pp. 85-93.
- (ed.), *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa. VII*, Firenze, Alinea, 2009.
- Prota Giurleo, U., *I teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*, Napoli, 1962.
- Resta, I., González Ramírez, D., «Lope de Vega reescritor de Giraldi Cinzio: la construcción dramática de una *novella* de los *Hecatommithi*», en «*Deste*

- artife*»: estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV centenario de las Novelas ejemplares, ed. G. Carrascón, D. Capra, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 157-171.
- Sullivan, H. W., Galoppe, R. A., Stoutz, M. L., *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, ed. H. W. Sullivan, R. A. Galoppe, M. L. Stoutz, London, Tamesis, 1999.
- Toro, A. de, *De las similitudes y diferencias, Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*, Frankfurt a. M. / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 1998.
- Vaiopoulos, K., *Temi cervantini a Napoli: Carlo Celano e «La zingaretta»*, Firenze, Alinea, 2003.
- Vega Carpio, L. de. *Decimasexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio [...]*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alfonso Pérez, 1622, en <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000150068&page=1>>, (consultado el 15/01/2017).
- , Hartzenbusch, E., «La inocente Laura», en *Comedias escogidas de Lope de Vega (4)* (Integradas en la Biblioteca de Autores Españoles, vols. XXIV, XXXIV, XLI y LII), Madrid, Rivadeneyra (BAE), 1860, IV (BAE, LII), pp. 475-497.
- , Cotarelo y Mori, E., «La inocente Laura», en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española [nueva edición] (12)*, ed. Real Academia Española, Madrid, S.N, 1930, vol. XII, pp. XIX y 339-376.
- Vuelta García, S., «Pietro Susini, "fiorentino", traductor de Lope», en *Otro Lope no ha de haber (3): Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega, 10-13 febbraio 1999*, ed. M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2000, vol. 3, pp. 257-274.

# La masculinidad en las tablas del Siglo de Oro. *El lindo don Diego* de Moreto, y el aporte teórico de Raewyn Connell

Christian Grünngel  
*Ruhr-Universität Bochum*

El estudio cultural de la masculinidad en obras literarias es un fenómeno relativamente reciente dentro del marco de los estudios feministas de género<sup>1</sup>. Las pioneras del feminismo solían concentrarse en el análisis de la femineidad oprimida en una sociedad patriarcal y prestar poca atención a la configuración cultural de la masculinidad. Esa tendencia es bien comprensible ya que los problemas con los cuales luchaba el feminismo del siglo xx eran de índole altamente política: los estudios de género partían, pues, de una visión crítica y política de la posición cultural y social de la mujer como ente relegado a un lugar secundario detrás del hombre, favorecido en muchos aspectos por la sociedad patriarcal. Si la masculinidad entraba en la visión feminista, el análisis se solía reducir frecuentemente a un esquema de oposiciones binarias (hombre–mujer) con el hombre como portador de una masculinidad monolítica y patriarcal dando lugar a otras oposiciones binarias como opresor y oprimida o la dialéctica de señor y criada<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> La parte teórica de este artículo remonta a Grünngel, 2017, pp. 263-265.

<sup>2</sup> Cfr. Grünngel, 2016, pp. 109-111.

## 1. EL MARCO TEÓRICO: *MEN'S STUDIES* Y LA APORTACIÓN CRUCIAL DE R. W. CONNELL

Gracias a los estudios de la masculinidad o *Men's Studies* contamos actualmente con una disciplina que pone mucho más énfasis en la interpretación de la masculinidad como fenómeno cultural complejo, además de cambiante con y por el tiempo<sup>3</sup>. Una de las eruditas más importantes en estos estudios todavía recientes es, sin duda, la socióloga australiana Raewen Connell, quien introdujo un esquema menos reduccionista de la masculinidad como «configuración de prácticas»<sup>4</sup>, sociales y culturales, rompiendo con la visión simplista de una única masculinidad presente dentro de una sociedad dada. Connell propone ver la masculinidad como algo plural y ya no monolítico y prefiere, por consiguiente, hablar de «masculinidades» en plural en vez de seguir oponiendo una única masculinidad como «la» masculinidad a una feminidad igualmente reduccionista. Según la socióloga emérita, hay que contar con, al menos, cuatro configuraciones de prácticas que constituyen cuatro «masculinidades» distintas entre sí y diferentes de la(s) feminidad(es). Connell postula (en las sociedades occidentales) la presencia de las masculinidades siguientes: masculinidad hegemónica, «cómplice», subordinada y marginada<sup>5</sup>. Antes de entrar en una breve explicación de estas masculinidades, es sumamente importante subrayar que no se trata, de ninguna manera, de tipos fijos, sino —repito— de «configuraciones de prácticas», dependientes de un ambiente sociocultural específico. Uno no «tiene», pues, una masculinidad hegemónica, sino que actúa según las pautas de dicha masculinidad en interacciones muy concretas con hombres y mujeres. Otro aspecto central para la comprensión adecuada del esquema connelliano es su búsqueda de un camino capaz de superar la dicotomía entre un biologismo reduccionista por un lado y un (des)constructivismo performativo. Me explico: el biologismo puro es equivalente al teorema de que «todo es anatomía y hormonas» mientras que lo que yo denomino «(des-)constructivismo performativo» cae en el otro extremo (equivalente al teorema —casi

<sup>3</sup> Para una introducción a esta disciplina véase Reeser, 2007.

<sup>4</sup> Cfr. Connell, 2005<sup>2</sup>, p. 72 (las traducciones son mías).

<sup>5</sup> Cfr. Connell, 2005<sup>2</sup>, pp. 76-81.

neobarroco— de «todo es teatro», «todo es *performance* y construcción cultural» y supone al mismo tiempo que el cuerpo biológico no es nada o, al menos, se puede adaptar a cualquier construcción performativa imaginable del ser humano). Según Connell, ambos extremos pecan por *hybris* o prepotencia reduccionista: un simple vistazo a la vastísima gama de masculinidades sincrónica y empíricamente presentes en el mundo de hoy, todas basadas en cuerpos biológicamente «masculinos», hace palpable que no existe una única masculinidad cuyo único requisito sería «tener un cuerpo masculino y testosterona suficiente». Otro vistazo al cambio notable de masculinidades dentro de una misma civilización a lo largo del tiempo, quiere decirse la diacronía, subraya el mismo contra-argumento: la masculinidad hegemónica de un caballero medieval no es, obviamente, idéntica a la masculinidad hegemónica de un *manager* en nuestro mundo globalizado del siglo XXI. Todo eso nos muestra fácilmente que la biología no puede ser «todo»; de hecho, parece estar bastante lejos de ser «todo».

Por otro lado, Connell puede probar que el cuerpo del hombre no es una superficie blanca en la cual podemos inscribir signos culturales a nuestro libre albedrío y buen parecer, sino que tiene un valor propio sin tener un significado estable al estilo de un *apriori* biológico como lo insinúan los seguidores del biologismo<sup>6</sup>. No obstante, el cuerpo siempre participa (forzosamente) en una *performance* concreta y puede abierta o sutilmente resistir a la construcción de cierto «proyecto» de masculinidad<sup>7</sup>.

Acabamos de ver, pues, un poco más claro lo que las masculinidades presentadas (en plural) por Connell *no* son (a saber, tipos fijos) y tenemos que aceptar que el cuerpo y la *performance* entran en un juego muy complejo para configurar una práctica sociocultural concreta de género masculino. Eso significa que nos encontramos ahora en una posición más adecuada para definir brevemente lo que se entiende por las cuatro masculinidades ya mencionadas. La hegemonía apunta, pues, hacia el ideal masculino imperante en una sociedad patriarcal. Como todas las otras «masculinidades», es susceptible de cambio a lo largo del tiempo y no tiene nada de «natural»: es una configuración

<sup>6</sup> Cfr. Connell, 2005<sup>2</sup>, pp. 52-66. Véase también mi propia monografía sobre masculinidades latinoamericanas (Grünnagel, 2018, en prensa).

<sup>7</sup> Cfr. Connell, 2005<sup>2</sup>, p. 39.

social y cultural. La masculinidad «cómplice» no representa en sí misma este ideal, sino que participa de él y se aprovecha de los beneficios otorgados tradicionalmente a los hombres en el patriarcado. En contraste con la hegemonía y la complicidad, la masculinidad «subordinada» se ve excluida de estos beneficios (que Connell denomina «el dividendo patriarcal») porque se estigmatiza como «afeminada». Según la socióloga australiana, el ejemplo más obvio de una masculinidad subordinada en «nuestras» sociedades es la masculinidad homosexual, pero no se debe identificar exclusivamente con la homosexualidad: hay también otras masculinidades (heterosexuales) excluidas del ideal viril, como, por ejemplo, el «nerd» o el «cuatrojos». La última «configuración de práctica» masculina analizada por Connell, la marginación, requiere para su definición más categorías sociales y económicas. Una masculinidad «marginada» puede, a primera vista, hacer gala de muchos rasgos «hegemónicos», pero sigue siendo «marginal» por falta de poder e influencia en la sociedad. El ejemplo dado por Connell de una masculinidad marginal es la virilidad «negra» en una sociedad racista, dominada por una élite blanca. Por muy viril que fuera, esta masculinidad no participa de la hegemonía porque se ve excluida de este círculo por falta de poder y por razones racistas<sup>8</sup>. Un ejemplo hispano podría ser el caso de los gitanos en la España aurisecular o las masculinidades indígenas en las Indias del siglo XVII.

Hay que subrayar, quizás, una última cosa: el esquema propuesto por Connell sirve para analizar lo que se puede observar en una sociedad dada. No tiene nada de normativo, quiere decirse que Connell no dice: así debería ser, sino solamente: así es en una sociedad patriarcal, pero puede cambiar como la historia lo prueba con los cambios continuos de la configuración de masculinidades en plural.

## 2. MASCULINIDADES «ÁUREAS»: EL CASO CURIOSO DE *DON DIEGO*

Un problema que se plantea desde el comienzo al querer analizar la construcción literaria y cultural de la masculinidad en la época pre-

<sup>8</sup> Véase para todas estas explicaciones y definiciones Connell, 2005<sup>2</sup>, pp. 78-81.

moderna es que el número de estudios diacrónicos o, al menos, históricos de la evolución de la(s) masculinidad(es) en total es relativamente pequeño. Dichos estudios escasean especialmente en el mundo hispánico y mucho más todavía en los estudios áureos<sup>9</sup>. El presente artículo es un intento de facilitar un estudio concreto de lo que podríamos llamar una masculinidad *subordinada* del Siglo de Oro. La pieza escogida es una comedia de figurón de Agustín Moreto con el llamativo título *El lindo don Diego*, representada por primera vez antes de 1662 (*terminus ante quem*) frente a un público urbano<sup>10</sup>. Se trata principalmente de una comedia de capa y espada con su enredo amoroso (complicado y con varias peripecias). La acción se desarrolla, también conforme al modelo genérico, en un ambiente noble y urbano (madrileño), pero esta obra presenta la particularidad de que el anti-héroe titular ha sido construido como *figurón*, es decir, como fanteche esperpéntico *avant la lettre*, de manera que se puede precisar que se trata de una comedia de figurón<sup>11</sup>.

La trama se deja resumir en breves palabras: don Tello, «viejo» (p. 36) quiere casar a sus dos hijas, Leonor e Inés, con sus sobrinos burgaleses, don Mendo y don Diego. Mientras la alianza de la hermana menor (Leonor) con don Mendo no se ve confrontada con ningún impedimento, el problema central que surge desde la primera escena con la boda de Inés, la mayor, es que ésta ya tiene un amante con nombre de «don Juan». Todo empieza a ir de mal en peor para ella y su galán cuando el futuro esposo hace su entrada en Madrid porque don Diego se comporta de una manera insufrible, especialmente con las damas y, entre ellas, con su prometida, sumamente sorprendida<sup>12</sup>. Muy pronto, los otros personajes introducen el adjetivo ya presente en el mismo título de la comedia —«lindo»— en su caracterización de

<sup>9</sup> Véase, sin embargo, mis propias aportaciones al estudio de la masculinidad aurisecular: Grünngel, 2013 y Grünngel, 2017.

<sup>10</sup> La edición que se maneja como base textual de este artículo es Moreto, 2008<sup>8</sup>.

<sup>11</sup> Para una interpretación (muy interesante) de don Diego como «fanteche» o «marioneta animada» véase Gómez Torres, 2000, p. 72.

<sup>12</sup> Adriana Ontiveros subraya acertadamente que don Diego como figurón no habla de manera adecuada: rompe con el registro principalmente requerido en el caso de un galán en las tablas áureas, pero sin caer completamente en el registro de la gente humilde: «no habla ni como galán, ni como criado» (Ontiveros, 2013, p. 200).

don Diego, adjetivo peyorativo en su forma masculina. Como Covarrubias lo explica, significa una crítica humillante de la masculinidad de un hombre, porque «[d]ecir el varón «lindo» absolutamente es llamarle afeminado»<sup>13</sup>. A partir de esta caracterización del figurón, una parte de la crítica literaria considera que nos encontramos ante el caso de una masculinidad homosexual aurisecular, representada por don Diego de una manera caricaturesca<sup>14</sup> o, si se quiere, homofóbica.

Si yo parto también de la hipótesis de que la pieza moretiana quiere escenificar una masculinidad subordinada —según el término connelliano que acabamos de introducir—, no estoy tan seguro de que la masculinidad de don Diego se agote en ser una farsa de la homosexualidad. Veremos que tiene facetas que no encajan tan fácilmente con las lecturas en clave «queer» —lo que no quiere decir que la comedia muestre ni una onza de simpatía con su «héroe» titular—: se trata claramente de denigrar todo lo que lo caracteriza para ensalzar *ex negativo* el ideal de virilidad imperante en el Siglo de Oro, una masculinidad hegemónica de la cual don Diego se ve consecuente y totalmente excluido.

### 2.1. *Primeras caracterizaciones indirectas del figurón: un elogio muy prometedor*

Antes de que el personaje central entre en la escena, el público escucha una primera caracterización de don Diego a través de la opinión que don Tello tiene de su futuro yerno. Es interesante subrayar que esta caracterización es todavía muy positiva y explica por qué el patriarca optó por él como esposo de su hija mayor:

[A] Inés, en quien pretendo  
fundar de mi honor la basa,  
para don Diego la elijo,  
porque de mi hermano es hijo

<sup>13</sup> Covarrubias Horozco, 2006, s.v. *lindo*.

<sup>14</sup> David Gómez Torres nos facilita una visión panorámica de interpretaciones de don Diego como «caricatura» y añade su propia lectura de la pieza (cfr. Gómez Torres, 2000, pp. 67-80).

y cabeza de mi casa.  
 Su gala y su bizarría  
 es cosa de admiración;  
 de Burgos es el blasón.  
 (vv. 40-47).

Los sustantivos y adjetivos empleados por el anciano son elogiosos si tenemos en mente su semántica áurea<sup>15</sup>: «gala» y «bizarría» exaltan la virilidad aristocrática de don Diego, la «admiración» que provoca es congruente con la poética y cultura (teatral) barrocas y, finalmente, ser «el blasón» de toda una ciudad importante de Castilla ya es nada menos que un elogio hiperbólico de la nobleza del joven caballero<sup>16</sup>. Todo eso implica que don Diego tiene todos los requisitos para postular a la entrada en el ideal masculino de la época: es noble y, aparentemente, un buen caballero que goza de fama y gloria. De ahí se explica la elección de don Tello, quien quiere posicionar a don Diego como yerno y, por ende, sucesor en el gobierno de su casa: el figurón podría ser el nuevo patriarca a la «cabeza» de una familia de alta alcurnia. Además se introduce una jerarquía notable: mientras que don Mendo se

<sup>15</sup> Véase también la reacción (aparte) de don Juan, amante de doña Inés, cuando escucha lo que dice don Tello: «Ay de la esperanza mía» (v. 48). Eso significa que el galán no ve ninguna posibilidad de competir abiertamente con don Diego como hombre exaltado por el *pater familias*. En el diálogo siguiente con Inés, don Juan sigue convencido de que «[d]on Diego, Inés, es tu dueño;/ *claro está* que será digno,/ tanto como por su sangre,/ por haberte merecido» (vv. 130-134; la cursiva es mía). Por eso, la interpretación de Matthew D. Stroud parece bastante dudosa cuando el crítico estadounidense ve ya en los versos de don Tello una caracterización camuflada de don Diego como «afeminado» (cfr. Stroud, 2007, p. 148). Si esto fuera así (pero no tiene base textual, desde mi punto de vista), los versos del anciano pecarían contra la lógica interna de la pieza porque podríamos preguntarnos por qué don Tello escogió voluntariamente a un galán indigno, afeminado, como esposo para su hija mayor y heredera de sus bienes.

<sup>16</sup> Aunque hay que ver que no es completamente gratuito el origen provinciano del figurón: puede que sea «el blasón» de Burgos, pero en Madrid es de una tosquedad insufrible. Véase al respecto el comentario de Maria Grazia Profetti acerca de la comedia de figurón como género: «La constante fundamental que presenta este tipo de consideración teatral [= la comedia de figurón] es la oposición entre Madrid, centro del imperio y lugar de elegancia fina y correcta, y el lugar de provincia de donde el figurón proviene» (Profetti, 1984, p. 17).

escoge para esposo de la hija menor (porque él es «hijo de hermana menor»; v. 38), don Diego, siendo el hijo del hermano de don Tello (cf. v. 43), ve cómo se le otorga (en principio) la mano de Inés, la «base» («basa») del honor familiar. La jerarquía es sutil, pero fácilmente identificable y tiene que ver con la ideología patriarcal y misógina del Siglo de Oro: don Tello opone, evidentemente, «hermana» y «hermano» junto con el principio de edad («menor» vs. «mayor»). Hasta este punto, nada indica el desastre irrisorio que irrumpirá en la escena con el mismo don Diego que el *pater familias*, garante de la persistencia de la sociedad patriarcal, nos presentó como joven galán que representaba algo aparentemente próximo a la masculinidad hegemónica de la época.

## 2.2. *La irrupción de lo grotesco: Don Diego narcisista, «tosco» e imbécil*

Después del elogio que don Tello pronunció respecto a don Diego, su sobrino, una segunda caracterización indirecta deja crecer, sin embargo, las sospechas de las damas, principalmente de la pobre Inés, de que su novio represente una masculinidad al menos curiosa, lejos del ideal caballeresco esbozado en pocas palabras por su padre. Este segundo retrato literario del «héroe» epónimo de la pieza se traza en una larga tirada del gracioso, Mosquito. Frente a los versos laconicos de don Tello, la descripción que nos ofrece Mosquito es chistosa, satírica y hasta verbosa: el gracioso se toma más de setenta octosílabos (vv. 313-386) para retratar al prometido de doña Inés. Es precisamente el gracioso quien introduce el adjetivo «lindo» para caracterizar a don Diego («[...] tiene/más que de Diego de lindo», vv. 315-316), estableciendo de esta manera una conexión (metaficcional) con el mismo título de la comedia. Mosquito añade que el novio es «tan rara persona» (v. 317), especialmente por su manera de vestirse: «puede en una mojíganga/ser figura de capricho» (vv. 319-320). La «bizarría» elogiada por don Tello (v. 45) se tuerce hacia lo grotesco en la descripción que nos presenta el gracioso: es evidente que un joven caballero peca de mal gusto si uno se lo puede imaginar como representante de una farsa (la «mojíganga»), terreno teatral vedado para la figura (noble) del galán, pero idóneo para una «figura

de capricho», un figurón<sup>17</sup>. ¿Pero cuál es exactamente la manera de vestirse en el caso de don Diego? Descubrimos por Mosquito que el galán burgalés «se viste» muy «ajustado» (cf. v. 325), probablemente para hacer «gala» de su cuerpo, una estrategia tradicionalmente relacionada con la moda femenina, particularmente en el Barroco, con la introducción del corsé. Como las mujeres sufrían apretadas por sus vestidos en la primera modernidad, don Diego «anda» también «descoyuntado,/del tormento del vestido» (vv. 327-328). Su fascinación por la moda y su manera de imitar lo que solían hacer las mujeres de su época encajan, pues, perfectamente con el epíteto de «lindo», «afeminado», ya presente en el título de la pieza. Pero no es solamente la moda por lo que don Diego se preocupa muchísimo, pone también mucho énfasis en el arreglo de su cabello y bigote (cf. vv. 349 y 353)<sup>18</sup>. Mosquito nos cuenta que el joven noble necesita nada menos que tres horas para vestirse por la mañana y tres horas más para mirarse en el espejo<sup>19</sup>, un motivo literario que el mismo gracioso nos explica como reminiscencia a «Narciso»<sup>20</sup> (v. 366). La hipérbole se hincha, no obstante, incluso más, porque este Narciso *redivivus* se toma tres horas más (hasta las dos) para peinarse y ponerse «daga y espada», potencialmente símbolos de su virilidad noble, pero en el contexto presente sin este valor

<sup>17</sup> Es muy convincente la interpretación de don Diego como «galán ridículo» que propone Adriana Ontiveros, basándose en el trabajo de Alfredo Hermenegildo (cfr. Ontiveros, 2013, p. 200; véase también la nota 4 respecto a la posición de Hermenegildo, quien subraya que lo «más notable» en la comedia de figurón «es [...] que hace encarnarse al loco carnavalesco en el personaje del señor» (Hermenegildo, 1995, p. 266).

<sup>18</sup> Don Diego lleva el cabello en «trenzas» (v. 349), otro elemento probablemente «afeminante» si pensamos en el desenlace de *Fieras afemina amor* (estrenado en 1671), de Calderón, que nos confronta con Hércules vestido (y ataviado) de mujer, con el cabello igualmente puesto en trenzas por las damas de Yole, la princesa de Libia (cfr. Pedro Calderón de la Barca, 1984, v. 3993).

<sup>19</sup> El espejo es un símbolo íntimamente ligado a don Diego que incluso se concretiza en la escena al poner «dos espejos» en las tablas de la primera jornada para que el figurón pueda mirarse «mejor» (cfr. la acotación en Moreto, 2008<sup>8</sup>, p. 53). Ontiveros ya nos facilita las claves para esta interpretación: «El espejo cobra relevancia [...] como símbolo del propio figurón» (Ontiveros, 2013, p.200).

<sup>20</sup> Según Daniel L. Heiple, Narciso «was often used by Golden Age writers as the slang substitute for *lindo*» (Heiple, 1999, p. 308).

semántico<sup>21</sup>. El colmo es la visión que don Diego tiene de sí mismo y de su manera de arreglarse por la «mañana» (¡hasta las dos!)<sup>22</sup>: nos enteramos por el cuento de Mosquito de que para este caballero grotesco<sup>23</sup> «es una muerte/cuando de prisa me visto» (vv. 373-374), lo que implica que en Burgos se toma hasta más tiempo todavía en comparación con la «prisa» que se da en Madrid, con unas nueve horitas desde levantarse «a las cinco» hasta preguntar a su criado «¿dónde habrá ahora misa?» (v. 375) a las dos de la tarde, hora imposible para oír misa en el Siglo de Oro puesto que antiguamente, «la misa se celebraba solamente antes de mediodía»<sup>24</sup>.

Después de este peculiar retrato de don Diego, el suspense va creciendo hasta que él mismo sale en las tablas con su hermano, don Mendo, presentándose a Inés y Leonor<sup>25</sup>. Para la comprensión del personaje como un gran narcisista es de una relevancia especial el autorretrato que don Diego nos ofrece cuando está presente por primera vez en el espacio escénico:

¡El pelo va hecho una palma!  
¡Guárdese toda mujer!  
Yo apostaré que al volver  
en cada hebra traigo un alma.

<sup>21</sup> Véase también Gómez Torres, 2000, p. 78: «[v]emos la degradación en la enumeración que hace Mosquito de todos los utensilios de matar (daga, espada y tiros), a los que se rebaja de la función de defensa y ataque para convertirlos en *aparejos de decoración de una figura estrafalaria*» (La cursiva es mía).

<sup>22</sup> La «atención desmesurada por la apariencia» es, según Gómez Torres (basándose en Covarrubias), una de las denotaciones del adjetivo «lindo» en el Siglo de Oro (cfr. Gómez Torres, 2000, p. 70). Hay que notar también que en la pieza moretiana, poner demasiados énfasis y artificio en su propio aspecto no se critica solamente en el caso de don Diego, hombre, sino también en el caso de mujeres (cfr. vv. 272-284); se plasma, pues, un ideal de belleza ya no muy «barroco» y teatral, sino más bien «natural» y sobre todo comparable en mujeres y hombres (véase también Heiple, 1999, p. 310).

<sup>23</sup> Véase también la interpretación de don Diego que nos expone Gómez Torres «como un ser de carnaval, disfrazado y grotesco» (Gómez Torres, 2000, p. 70).

<sup>24</sup> Moreto, 2008<sup>8</sup>, p. 49, nota 378.

<sup>25</sup> Véase también Leoni, 1998, p. 396: «This ridiculous account given by the *gracioso* sets the plot in motion and piques the curiosity of the other characters as well as of the audience [...]».

Los bigotes son dos motes;  
 diera su belleza espanto  
 si hiciera una dama un manto  
 de puntas destos bigotes. [...]  
 (vv. 577-584).

Y añade en el diálogo con su hermano: «Sólo con aquesta liga [del vestido]/cazo yo las hermosuras» (vv. 603-604). Aparte de lo grotesco bien visible, por ejemplo, en la idea de que se podría producir todo un manto (¡moda femenina!) con los cabellos del bigote dieguino podemos constatar que don Diego distorsiona tópicos del discurso amoroso (petrarquista) para estilizarse como «dama», siendo él hombre<sup>26</sup>: la «hebra» y la «liga» que cautivan a todas las damas hacen eco del cabello femenino que suele atar al amante en la lírica del petrarquismo. Se trata, pues, de una reescritura de estos tópicos, percibida como grotesca al referirse ahora a un hombre. En la esfera del pensamiento teológico, se vuelve también patente que la masculinidad narcisista de don Diego se construye como ejemplo horrendo del pecado mortal conocido como *vanitas*<sup>27</sup>, algo que doña Leonor formula *expressis verbis* al criticar su «vanidad tan graciosa» (v. 1318), una crítica que podemos situar en el contexto de la «lindeza» de don Diego, su afeminamiento, ya que la vanidad solía considerarse un pecado tradicionalmente femenino.

Las demás críticas explícitamente expuestas por los otros personajes, tanto masculinos como femeninos, que se enfrentan con el

<sup>26</sup> A completar con el análisis retórico que nos presenta Ontiveros, 2013, p. 201 de este pasaje. Aunque mi lengua materna no es el español y, por eso, no quiero arriesgarme demasiado en lo que un(a) hispanohablante percibe como irrisorio o no, me parece que ya el verso «[l]os bigotes son dos motes» con su rima interna es un buen ejemplo (no comentado por Ontiveros) del uso de «rimas ridículas» para ridiculizar el habla del figurón (cfr. Ontiveros, 2013, p. 201).

<sup>27</sup> Véase también Ontiveros, 2013, p. 200. En cuanto a los términos «narcisismo» y «narcisista» que se utilizarán en el marco de mi artículo, está claro que provienen del psicoanálisis, introduciendo así una perspectiva potencialmente anacrónica. No obstante, este anacronismo no me parece muy problemático ya que los contemporáneos de Moreto sabían muy bien lo que era un «Narciso» gracias al mito clásico que le proporcionaría también al doctor Freud la base para construir su propio término.

«proyecto» de masculinidad<sup>28</sup> que don Diego representa, no ponen, sin embargo, mucho más énfasis sobre el aspecto de «afeminamiento» que el título de la pieza introduce con el adjetivo «lindo». Lo que ven doña Inés, Mosquito, don Tello y los otros antes de todo en don Diego es su «locura» o estupidez. Algunos ejemplos de lo que formulan varios personajes al respecto subrayan este punto clave para la comprensión contemporánea del figurón: su pobre prometida le tacha de ser «tan torpe, exquisito y necio» (v. 834) y muy poco después, el mismo patriarca tiene que admitir en un aparte que «[m]uy tosco está mi sobrino» (v. 863), aunque todavía tiene cierta esperanza de que don Diego sea capaz de remediar su necedad gracias a la influencia saludable de una metrópoli como Madrid con sus modelos de conducta cortesana («la corte le hará atento» [v. 864]), una esperanza que va a fracasar de manera espectacular a lo largo de la comedia. Cuando el carácter y la actitud de don Diego ya se ha «enriquecido» con más facetas grotescas, doña Inés subraya en un aparte<sup>29</sup> dirigido a su hermana que se trata de un simplón, un idiota o imbécil: «Leonor, este hombre no tiene/uso del entendimiento» (vv. 907-908). Don Mendo, por su parte, dice claramente que está loco su hermano: «[...] es incurable/vuestra locura» (vv. 1573-1574)<sup>30</sup>. La pieza termina muy consecuentemente con el castigo de las muchas faltas de don Diego, retratado como «necio»<sup>31</sup>, un final feliz «a gusto de los oyentes» contemporáneos (vv. 3196-3197). Su afeminamiento es, pues, una parte de su «locura» o «necedad», todo esto insufrible en un representante (masculino) de la nobleza española<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Véase Connell, 2005<sup>2</sup>, p. 39.

<sup>29</sup> Para una apreciación de la técnica del aparte en la pieza moretiana véase Ontiveros, 2013, p. 205.

<sup>30</sup> Se pueden añadir más ejemplos, como la opinión de Beatriz, la supuesta marquesa, quien le tacha a don Diego de «bobo» (v. 2231).

<sup>31</sup> Hay que cuestionar la manera como Stroud leyó la comedia moretiana al toparnos con su caracterización de don Diego, que carece completamente de base textual: «[Diego] is most definitely noble, reasonably *intelligent, and witty*, traits frequently praised in other charcters» (Stroud, 2007, p. 147; la cursiva es mía). Es bastante curioso que dos páginas después, Stroud se contradiga a sí mismo al admitir que «Diego is not intelligent or well educated» (Stroud, 2007, p. 149).

<sup>32</sup> Según Gómez Torres, la función que tiene el figurón es precisamente «marcar las lindes entre lo que debe ser y lo que no debe ser.» (Gómez Torres, 2000, p. 80).

### 2.3. ¿Don Diego homosexual?

Partiendo del análisis del afeminamiento del figurón, una parte de la crítica propone una lectura de la comedia moretiana en clave «queer», al ver en don Diego el retrato de lo que el Siglo de Oro percibía como rasgos homosexuales<sup>33</sup>. Esta interpretación del personaje de don Diego como caricatura farsesca de una masculinidad homosexual (premoderna) se basa, no obstante, en relativamente pocos indicios:

- (1) el hecho de que es tachado de «lindo» = «afeminado»;
- (1<sup>a</sup>) algunos chistes de la boca del gracioso sobre la probable impotencia de don Diego (en el matrimonio proyectado con Inés), su desinterés generalizado en las mujeres y su supuesta preferencia de un *partner* masculino<sup>34</sup>.
- (2) las réplicas (aparte) de don Diego, según las cuales también su primo y don Tello estarían enamorados de él (cf. v. 620 y vv. 865-866);
- (3) se queda sin pareja al final de la comedia mientras que don Juan y don Mendo<sup>35</sup> se casan «como Dios manda».

---

Este crítico subraya también que el «rasgo más destacado [de don Diego] es la necesidad» (Gómez Torres, 2000, p. 77) Todos los otros «defectos» (su afeminamiento, su narcisismo, etc.) tienen como base la idiotez del personaje: «[...] don Diego es ante todo, y según está construido, el antidiscreto [...]. Tomando como clave de lectura las cualidades de *El discreto* [Gómez Torres introduce los escritos de Gracián para leer esta comedia de figurón], una lectura de *El lindo don Diego* nos dará como resultado la negación de todas ellas» (Gómez Torres, 2000, p. 79). Para otra lectura de esta comedia de figurón a base del *Cortesano* (de Castiglione) y otros escritos gracianos, en particular su *Oráculo manual y arte de prudencia*, véase Leoni, 1998, pp. 387-392.

<sup>33</sup> Véanse, principalmente, los trabajos de Heiple (1999) y Stroud (2007). Stroud nos propone explícitamente una lectura «queer» de la pieza moretiana al compararla con la comedia inglesa de la premodernidad y el personaje del «fop». Introduce adicionalmente el concepto de «camp» para interpretar al personaje de don Diego (cfr. *ibid.*, pp. 141, 145-147 y 156-157).

<sup>34</sup> Cfr. Heiple, 1999, pp. 310-312.

<sup>35</sup> Es cierto que don Mendo se construye como ejemplo positivo de cómo debería ser un galán, por consiguiente el primo «se opone a don Diego [...]»: «[a] presentar a los dos primos, el gracioso menciona que a diferencia del figurón, don Mendo es galán, discreto, cortés, modesto, etc.» (Ontiveros, 2013, p. 205).

Me parece, en total, poco convincente que la pieza moretiana quisiera hacer hincapié en la presentación irrisoria de un homosexual. Lo que sí es cierto es que encontramos algunos chistes que se dirigen en este sentido, pero los indicios arriba mencionados no deberían ser suficientes para erigir toda una interpretación de la pieza sobre la supuesta homosexualidad de don Diego. Vayamos por partes:

*ad* (1) no hay razón por la cual el término «lindo» como sinónimo de «afeminado» se aplicaría únicamente a hombres homosexuales en el siglo XVII<sup>36</sup>.

*ad* (2) La réplica de don Diego acerca de don Tello encaja perfectamente con su narcisismo exagerado: don Diego ama a don Diego tanto que está convencido de que todos los seres humanos tendrían que adorar su belleza.

*ad* (3) que don Diego no pueda casarse en el desenlace es consecuente y coherente si tenemos presente su narcisismo: simplemente no existe pareja para un personaje como él.

Además de esta brevísima discusión crítica de los argumentos en favor de la homosexualidad de don Diego, hay otros indicios que por sí se oponen a dicha interpretación:

(4) Podemos citar como argumento básico, aunque no suficiente para descartar categóricamente una lectura «queer», lo que Michel Foucault nos enseñó acerca de la homosexualidad premoderna: el Siglo de Oro simplemente no tenía todavía la noción de una *identidad* homosexual; no había «homosexuales» en la premodernidad, había *prácticas* homosexuales perpetuadas por «pecadores» del *peccatum nefandum*<sup>37</sup>.

(5) Ya que la teología calificaba dichas prácticas como «indecibles», parece poco probable que Moreto quisiera discutir abiertamente el amor entre hombres en una comedia (ligera) de figurón —si no quería enfrentarse con la censura inquisitorial—<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Heiple cita varios ejemplos del drama áureo con «lindos» evidentemente heterosexuales, entre ellos el personaje de Casimiro, príncipe de Hungría, en la comedia calderoniana *El conde Lucanor* (cfr. Heiple, 1999, p. 309).

<sup>37</sup> Heiple discute también este problema epistemológico (cfr. Heiple, 1999, p. 306).

<sup>38</sup> Hay que admitir, sin embargo, que nos topamos con el término del «pecado nefando» en una réplica del gracioso, relacionado con la zoofilia (cfr. vv. 977-978).

(6) El mismo don Diego muestra también algo que podríamos llamar «homofobia» en el sentido etimológico del término: el figurón parece temer que su gran belleza pueda provocar prácticas homosexuales concretas en otros hombres. Dice, por ejemplo, a don Juan:

Pues veníos a mi lado;  
que yo os doy licencia de eso,  
como durmamos aparte.  
(vv. 2351-2353).

(7) Don Diego no se complace con tener *una* novia (Inés), sino que quiere engañarla con otra, desde su punto de vista preferible: una supuesta marquesa que al final resulta no ser otra que Beatriz, una criada camuflada de aristócrata, novia del gracioso. No obstante, es también cierto que lo que le atrae hacia la «marquesa» no es un deseo (hetero)sexual, sino su objetivo de ascender incluso más en la escala social: la «marquesa» es más «atractiva» para don Diego no por ser una bella mujer, sino porque podría proporcionarle un título nobiliario importante, acariciando su ego desmesurado<sup>39</sup>.

Lo que no he discutido hasta este punto es el argumento (1<sup>a</sup>), propuesto por Daniel L. Heiple: como las interpretaciones de este crítico me parecen muy bien fundadas (en general), parece evidente que sí encontramos una serie de chistes en *El lindo don Diego* que apuntan hacia una (proto-)homosexualidad<sup>40</sup>. No obstante, hay que tener cuidado con una generalización de la interpretación de Heiple y esto por varias razones:

<sup>39</sup> Véase también Heiple, 1999, p. 312. Podemos añadir que la característica de don Diego arriba mencionada (su deseo de ascender socialmente) la comparte con otros figurones del teatro áureo: «El figurón desea salir de su condición periférica [...] a través de un matrimonio, que concibe como medio de promoción social» (Profeti, 1984, p. 17).

<sup>40</sup> Hay un chiste enigmático al final de la comedia que admito no comprender y que los otros críticos que consulté tampoco comentan, aunque parece, a primera vista, facilitarnos un argumento más a favor de una tendencia homosexual en don Diego: cuando el figurón se ve confrontado por don Tello, quien quiere seguir adelante con su plan de casar a su hija mayor con el figurón, éste responde que ya no puede casarse con doña Inés porque ya está casado «*[i]n facie Ecclesiae*». Al ser preguntado «¿con quién?», don Diego responde: «Eso no puedo/decir, porque es un amigo.» (vv. 3121-3123) ¿Dijo, pues, de manera inconsciente, que en el fondo querría casarse con un hombre? ¿O es una errata (igual de llamativa)?

primero, el crítico estadounidense pasa por alto la faceta «donjuanesca» del figurón, aspecto que voy a discutir dentro de poco; segundo, don Diego está construido como personaje de tal manera que se vuelve bien patente su falta de interés erótico-sexual para todo ser humano que no sea él mismo<sup>41</sup>, como gran narcicista incurable que es el figurón.

Las alusiones a deseos homosexuales en don Diego encajan, según la interpretación aquí presentada, muy bien con otros indicios que apuntan a su heterodoxia, visible en varios aspectos: como figurón, es casi la alegoría de la vanidad, pecado mortal en el catolicismo contrarreformista: se ama más a sí mismo que a Dios; por eso, Mosquito lo considera como «ateísta»; peca contra el sacramento del matrimonio cristiano al burlarse de Inés y al imaginarse como sultán «turco» en su harén de «trescientas» mujeres (cf. v. 1536), es decir: se escenifica como polígamo musulmán (siendo la apostasía y la poligamia otros pecados y crímenes capitales en el Siglo de Oro) y, ¿por qué no? muestra también una tendencia homoerótica, aunque podríamos decir que se trata más bien de un «panerotismo» en el caso de don Diego, cuyo narcisismo le inculca la idea de que todo el universo está enamorado de él<sup>42</sup>. Yo no niego la parte homofóbica del *Lindo don Diego*<sup>43</sup>, pero me parece que todo intento de reducir el personaje a su supuesta «homosexualidad» fracasa porque se ve confrontado con toda una serie de

<sup>41</sup> Es sorprendente que Heiple admita que don Diego no tiene otro deseo que no sea auto-erótico: «[o]ne realizes that his only desire is a narcissistic desire for himself, which makes the desire for women to be irrelevant» (Heiple, 1999, p. 312). Lo que el crítico no parece notar es el problema lógico íntimamente relacionado con su interpretación puesto que el narcisismo de don Diego no solamente «makes the desire for women to be irrelevant», sino también «the desire for men».

<sup>42</sup> Véase también el acertado comentario de Ontiveros: «[...] don Diego piens[a] que tanto mujeres como hombres, es decir cualquiera que lo ve, caiga ante sus encantos» (Ontiveros, 2013, p. 203).

<sup>43</sup> No me considero miembro del bando de críticos que Stroud critica como los que simplemente se niegan en absoluto a interpretaciones de dramas premodernos que encuentran un marcado homoerotismo en algunos personajes. En el caso de don Diego, concuerdo con Stroud en que una cierta «queerness» es bien patente (cfr. Stroud, 2007, p. 141), pero hay que preguntarse si esta «queerness» tiene que reducirse a su supuesta identidad homosexual o si es más un problema de nuestra actualidad, que ha perdido la posibilidad de imaginar una «queerness» heterosexual, algo aparentemente pensable en el Siglo de Oro si mi interpretación del *Lindo don Diego* es plausible.

argumentos en contra, aquí esbozados, lo que muestra, a final de cuentas, exactamente lo que Foucault y otros postularon: el Siglo de Oro conocía prácticas homosexuales y la Inquisición perseguía dichas prácticas como *peccatum nefandum*, pero la primera modernidad todavía ignoraba la noción de «ser homosexual». Por eso *Don Diego* se resiste a una lectura radicalmente «queer», que pretenda únicamente ver con nuestra óptica actual lo que habría sido incomprensible para el público contemporáneo de Moreto: la homosexualidad del figurón como «seña de identidad».

Hay que subrayar también que el afeminamiento del (anti-)héroe titular (que una parte de la crítica ve como un indicio suficiente para tacharle de homosexual) no encaja en todos los aspectos con los que la sociedad patriarcal burguesa de los siglos XIX y XX solía suponer en tal caso, clichés quizás todavía vigentes en nuestra propia actualidad. Lo que rompe con «nuestras» expectativas son varias facetas de don Diego que vale la pena ser presentadas y discutidas brevemente para que veamos mejor lo que nos separa del Siglo de Oro y de su concepto de la virilidad:

(1) Don Diego es sumamente descortés tanto con mujeres como con hombres. Es incapaz de tratar de manera adecuada (cortesana, fina y respetuosa) a su prometida, doña Inés, y también al patriarca, don Tello. Es insufrible en una conversación entre nobles, damas y caballeros incluidos<sup>44</sup>, es decir, que don Diego no sabe nada de las

<sup>44</sup> En este aspecto, don Diego no comparte nada con el «fop» inglés, que Stroud describe de la manera siguiente (sin darse cuenta de que esto contradice su propia interpretación de la pieza moretiana): «In general, the fop is good-natured and amusing and is a welcome addition to most social groups, especially groups of women engaged in idle conversation» (Stroud, 2007, p. 145). La incapacidad de conversar cortés y adecuadamente con las damas es también un rasgo de don Diego que debería imposibilitar la interpretación que Stroud añade al final de su ensayo al ver en el figurón un representante del «camp» (*avant la lettre?*): «He [= don Diego] considers himself greatly superior to the normal brutish *galanes* around him. That inner dignity [...] is essential to the camp portrayal of Diego. Without it, Diego is merely overbearing and intensely annoying» (Stroud, 2007, p. 157). Hay varios problemas con esta interpretación: primero, los otros galanes de la pieza moratiana no son «brutish», es Diego el «bruto»; segundo, toda la comicidad de *El lindo don Diego* apunta a un retrato del figurón que pone de relieve una y otra vez que don Diego no es nada más que «overbearing and annoying».

«blandas costumbres» de la sociedad aristocrática, un sistema de *cortesía* que los filósofos burgueses del XVIII atacaron por «falso», «mentiroso» y también «blando» y poco viril.

(2) La falta de «entendimiento» (v. 908) y simplemente la necesidad de don Diego se averiguan también en otros contextos, como, por ejemplo, la poesía. Su confesión de que él no entiende nada «a Góngora» (v. 936) se percibe como otra faceta de su estupidez<sup>45</sup>, insufrible en un joven caballero del cual la «buena» sociedad (aristocrática) requería aparentemente algunos conocimientos básicos de lírica, algo que siglos posteriores empezaron a ver como dudoso para una virilidad «auténtica» y «natural».

(3) Don Diego sí expone algunos rasgos característicos del *capitano* de la *commedia dell'arte*, del fanfarrón al estilo de un *miles gloriosus* de la Antigüedad<sup>46</sup>, pero no es un cobarde: está dispuesto a defender a la supuesta marquesa contra don Juan y especialmente contra don Tello en un duelo potencialmente a muerte: le lanza a don Tello a la cara la réplica patética e hiperbólica de que «[a]unque perdiera [yo] mil vidas,/ no habéis de ver esta dama»<sup>47</sup> (vv. 2014-2015). En este contexto, no se trata de una vana fanfarronería porque la acotación nos explica que los dos, don Tello y don Diego, realmente «[e]mpuñan las espadas» (p. 106; la cursiva está en el original). Es, pues, evidente que don Diego

<sup>45</sup> Como don Diego es incapaz de comprender las sutilezas de la poesía culta del Barroco, me parece dudoso ver en su propia habla un ejemplo de «ultrabarroco» como lo insinúa Ontiveros (cfr. 2013, p. 199). Un ejemplo más pertinente de esta tendencia «ultrabarroca» se encuentra más bien en la parodia lingüística y poética que se da en el registro empleado por la criada Beatriz en su rol de gran «marquesa» (véase su diálogo con don Diego en la segunda jornada: vv. 1657-1754).

<sup>46</sup> Cfr. la réplica de don Diego a la pregunta del gracioso de si es «valiente»: «Los chinos/son enanos para mí.» (vv. 1781-1782; véase también la explicación que nos ofrecen los editores de la pieza moretiana: «[l]os chinos eran proverbialmente valientes» (Moreto, 2008<sup>8</sup>, p. 97, nota 1781); a completar con otras fanfarronerías en los versos 1725-1732 (don Diego como torero) y 1981-1984 (Diego contra los incas y los aztecas). Para la filiación de don Diego como personaje literario véase Frank P. Casa/ Berislav Primorac, 2008<sup>8</sup>, pp. 19-20.

<sup>47</sup> La escena podría ser una reminiscencia intertextual de *La dama duende* de Calderón (cfr. la escena correspondiente en la primera jornada donde don Manuel protege a doña Ángela («tapada», como la Beatriz de Moreto) contra otro «don Juan».

está dispuesto a enfrentarse con el mismo patriarca anciano (arriesgando la propia vida), para defender la honra de una mujer de la que él piensa que es miembro de la alta nobleza<sup>48</sup>.

Lo que estos aspectos del figurón muestran es que todavía no tenemos conocimientos suficientes para decir con alguna autoridad cómo se construía el ideal masculino del Siglo de Oro, qué facetas entraban en dicha construcción y qué otras se excluían para relegarlas a una masculinidad subordinada<sup>49</sup>. Es evidente que necesitamos más lecturas interpretativas de la literatura aurisecular, pero también de otras fuentes culturales de la época, para comprender mejor lo que no es tan obvio como se podría pensar: la masculinidad hegemónica del Barroco. De todas formas hay que ser prudente y no caer en la trampa del anacronismo; tenemos que prestar atención a no suponer que sabemos ya lo que los contemporáneos de Moreto consideraban como viril o afeminado en un hombre. Una última tentativa de interpretar al

<sup>48</sup> Por eso discrepo del análisis intertextual que proponen Casa y Primorac en su «Introducción» a la pieza moretiana: «Al final [...] el fanfarrón se revela en toda su cobardía y mentira. Es muy evidente que las acciones de don Diego caben fácilmente dentro de este concepto.» (Casa/Primorac, 2008<sup>8</sup>, p. 20) Si es tan evidente todo eso, cabe la pregunta ¿por qué don Diego «empuña» la espada, listo para batirse en duelo con el mismo *pater familias*? Su valentía nos facilita, en cierta medida, incluso otro aspecto más que lo diferencia bastante del «fop» inglés (véase Stroud, 2007, p. 145: «[r]arely does a fop insist on a fight»).

<sup>49</sup> No estoy, por ejemplo, tan seguro como Ontiveros de que «la moda» era un «concepto por completo ajeno al código caballeresco [del Siglo de Oro]» (Ontiveros, 2013, p. 200) si nos acordamos de la primera caracterización indirecta, todavía muy positiva, que don Tello nos presenta de su primo, alabando la «bizarría» de don Diego. ¿Qué significaba «bizarría» en el Barroco si no también la manera de vestirse? Compárese lo que nos explica Covarrubias al respecto (s. v. *bizarría*): «[...] la bizarría no solo se muestra en el vestido, pero también en el semblante y en la postura de la barba y bigotes.» Todo eso (vestido, barba y bigotes arreglados) «[v]ale —según el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de 1611— gallardía, lozanía, quiere decirse que sí se relaciona con un ideal masculino (de moda barroca). Otra seguridad (probablemente engañosa) que aparentemente tenemos se encuentra en Stroud cuando dice que don «Mendo [...] as is the case with most *galanes*, would never turn down the offer of a woman who sought him out» (Stroud, 2007, p. 143). Pregunto: ¿sabemos realmente que el donjuanismo formaba parte de la masculinidad hegemónica del Siglo de Oro? ¿O se trata más bien de una proyección anacrónica con base en el siglo XX?

personaje de don Diego con otra comedia famosísima de trasfondo, a saber, *El burlador de Sevilla* (de 1635), el primer Don Juan, nos facilitará otra posibilidad de reevaluar esta problemática.

#### 2.4. *Don Diego: ¿otro «burlador burlado»?*

Don Diego quiere burlar a Inés (aunque no sexualmente) para casarse finalmente con la supuesta marquesa, proyecto que fracasa espectacularmente en el desenlace cómico. El figurón como representante de una masculinidad subordinada hace «gala», pues, de algunos rasgos del «burlador burlado». ¿Es casual que tengamos también a un don Juan en el reparto de la pieza como antagonista (positivo, en este caso) del anti-héroe titular? Veremos que éste comparte no pocas características con el burlador de 1635, origen del mito de don Juan: planean, por ejemplo, dudas sobre la ortodoxia de don Diego: Mosquito teme que sea «ateísta», obviamente no exactamente en el sentido que hoy en día tendría la palabra «ateo». Lo que el gracioso subraya es la heterodoxia probable de don Diego ya que habla como si no fuera a llegar «el día del juicio»<sup>50</sup> (v. 336). Este aspecto sí lo relaciona en cierto sentido con el burlador: el don Juan «áureo» cree en Dios, pero no teme Su juicio (recordemos el famoso leitmotiv donjuanesco: «tan largo me lo fiais»), un estilo de vida adoptado también por don Diego, quien no da mucha importancia a la práctica religiosa: por ejemplo, no ve ningún inconveniente en perder la misa por la mañana porque vestirse y arreglarse es evidentemente mucho más importante para el caballero narcisista, enamorado exclusivamente de sí mismo. En el fondo, el dios de don Diego es su propio yo; en este sentido es «ateísta» para los hombres del Siglo de Oro: no cree en el Dios verdadero<sup>51</sup>. Prefiere pronunciar un elogio dirigido a su propia belleza al salir por primera

<sup>50</sup> Hay más alusiones hacia la heterodoxia de don Diego: Mosquito piensa que puede ser «judío» (v. 348) y le compara (implícitamente) con Judas (por tener un color de cabello algo rojizo; cfr. v. 350); cfr. Gómez Torres, 2000, pp. 74-75 y 81, nota 4.

<sup>51</sup> Véase también el acertado comentario de Gómez Torres acerca del supuesto ateísmo de don Diego relacionado con su «no cumplimiento con la asistencia a misa» (Gómez Torres, 2000, p. 76).

vez en la primera jornada, echando mano del tópico de *Deus artifex*, tradicionalmente usual en el retrato literario *femenino*, y admite que alaba «a Dios» al admirarse a sí mismo<sup>52</sup>. De ahí a venerarse a sí mismo como divinidad no parece haber un gran salto<sup>53</sup>. Como don Diego se percibe como un ente perfecto, más bello que las mismas mujeres (cf. vv. 501-503), está completamente convencido de que todas las damas se enamoran instantáneamente de él al ver su «perfección» (v. 489): «Cuántas [mujeres] veo, [me quieren bien], si me ven,/ porque en viéndome dan fin.» (vv. 511-512) Esta egolatría que profesa don Diego le hace fantasmearse a sí mismo en el rol del sultán otomano con su harén: «el turco tiene trescientas [mujeres]» (v. 1586). Esto no hace solamente eco de la heterodoxia varias veces insinuada en el caso del figurón (quien ahora se compara con un potentado musulmán, enemigo de la Cristiandad), sino que anticipa la famosa lista que Mozart hace leer (respectivamente cantar) en su propia versión del mito donjuanesco, *Don Giovanni*<sup>54</sup>. Añadimos una última alusión al *Burlador de Sevilla* a nivel intertextual: cuando don Diego se jacta de ser «cebo de mujeres» (v. 1686), la comedia moretiana nos remite —*cum grano salis*— a la famosa crítica que Catalinón le echa a la cara a su amo, don Juan: «eres/ langosta de las mujeres»<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> La interpretación de Ontiveros va en la misma dirección, pero no identifica el tópico de la retórica clásica presente en el pasaje (cfr. Ontiveros, 2013, p. 202).

<sup>53</sup> Véase también Stroud, 2007, p. 142: «a note of idolatry in the way he [= don Diego] describes himself in the same manner in which gentlemen customarily idolize ladies[.]».

<sup>54</sup> Don Diego añade más tarde que tiene «en esta villa/ más de cuatrocientas damas [podemos notar que ya son cien más que en el caso del sultán otomano, mencionado en el v. 1586]/ que a mi casamiento aspiran» (vv. 1850-1852), versos que hacen pensar intertextualmente en lo que el Siglo de las Luces hará del personaje mítico de don Juan.

<sup>55</sup> Tirso de Molina [atribuida a], *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*, vv. 939-940. La significación es algo diferente: Catalinón dice que don Juan es dañoso para las mujeres mientras que don Diego se vuelve a autocaracterizar como el hombre más «lindo», cuya belleza atrae a todas las mujeres. Sin embargo, la mera estructura sintáctica («X es Y de [las] mujeres») hace probablemente pensar en *El burlador de Sevilla*.

Incapaz de amar por su gran narcisismo<sup>56</sup>, la masculinidad de don Diego es estéril<sup>57</sup> (tanto como la del burlador de Sevilla). Su egolatría se castiga muy consecuentemente en el desenlace (feliz para los otros, no para él) ya que se ve excluido de la sociedad por no obtener una pareja<sup>58</sup>. Pierde la perspectiva de ser la cabeza de su propia familia, heredero de la posición de patriarca que don Tello ocupa como anciano. Por eso (por su narcisismo, su idiotez, su incapacidad de actuar con otros nobles, hombres y mujeres, según las pautas implícitas de una sociedad aristócrata), don Diego se ve relegado a una masculinidad subordinada, «afeminada» y, por ende, lejanísima al ideal viril de la época. Pierde lo que Connell denomina «el dividendo patriarcal»<sup>59</sup> al perder la posibilidad de casarse con doña Inés. El figurón representa, pues, un contra-ejemplo que deja plasmar *ex negativo* algunos rasgos centrales de la masculinidad hegemónica (premoderna)<sup>60</sup>. Es también obvio que la mera pertenencia al estamento de la nobleza no es suficiente para encarnar este ideal: don Diego sí es noble, pero al mismo tiempo una vergüenza para su propia familia y la casa de don Tello; pierde su fama no por falta de una mujer, sino por su propia

<sup>56</sup> Don Diego es también «incapaz de cuestionarse si las cosas son o no como él cree» (Ontiveros, 2013, p. 202).

<sup>57</sup> Heiple nos proporciona más ejemplos tomados de la comedia *El lindo don Diego* que apuntan, como chistes, a la esterilidad e impotencia del personaje titular (cfr. Heiple, 1999, p. 310). Véase también la comparación que Stroud propone con el «fop» y el «dandy» del siglo XIX: «he produces nothing» (Stroud, 2007, p. 145).

<sup>58</sup> Véase también el comentario acertado de Stroud: «As punishment for his folly and his foppery, he [= don Diego] is excluded from the happy ending as the final marriages are arranged [...]. He is not permitted entrance into the approved, heterosexually married society» (Stroud, 2007, p. 151). Don Juan, el burlador, es también excluido de la sociedad patriarcal, pero con medios más violentos, al ser arrastrado al infierno por el espectro del comendador. El duelo entre patriarca anciano y joven perturbador del orden está, no obstante, presente en ambas comedias: don Juan mata a don Gonzalo en *El burlador de Sevilla* mientras que la esgrima entre don Diego y don Tello (personaje comparable a don Gonzalo) se prepara, pero finalmente no se realiza ya que la comedia de figurón no puede optar por una solución sangrienta.

<sup>59</sup> Cfr. Connell, 2005<sup>2</sup>, p. 79.

<sup>60</sup> Don Mendo como antípoda de don Diego tiende a representar *ex positivo* el ideal masculino (cfr. Ontiveros, 2013, p. 205), pero la pieza no le dedica tanta atención en comparación con la que reserva para el figurón y su masculinidad grotesca y subordinada.

incapacidad de plegarse al ideal masculino. Si «es» homosexual es una cuestión que no se puede resolver, pero lo que sí se vuelve patente a lo largo de la pieza moretiana es todo lo que lo excluye de la virilidad auri-secular. Esta supuesta homosexualidad de don Diego parece relacionarse más bien con la «locura» (¿panerótica?) (v. 1574) que don Mendo, su propio hermano, ve en él, a saber, la idea obsesiva del figurón de que todos se enamoran instantáneamente de su belleza cuando se topan con él. El homoerotismo forma, pues, parte del gran problema del personaje, ya subrayado varias veces: su narcisismo, rasgo que sí lo relaciona con el don Juan (¿pseudo-?)tirsiano<sup>61</sup>. Según la interpretación aquí propuesta, los rasgos que comparte don Diego con el Burlador nos proporcionan un indicio al sugerir que el primer don Juan se sitúa también bastante lejos de cualquier ideal masculino en el Siglo de Oro. La gran diferencia que separa a ambos personajes es, sin embargo, la falta de interés en conquistas eróticas (en el caso de don Diego) y el estatus de éste como figurón: aunque es a veces difícil opinar acerca de la comicidad de otra época, el mítico don Juan no parece ser una figura risible mientras que don Diego sí lo es, y en alto grado, diferencia ésta que se explica, claro está, también por los distintos géneros en los que se inscriben ambas obras, el *Burlador* y el *Lindo don Diego*.

### 2.5. *Para resumir: El lindo don Diego y la construcción de una masculinidad subordinada en el Siglo de Oro*

Lo que el caso de don Diego muestra claramente es que no es suficiente ser noble y caballero<sup>62</sup> (¡y valiente!) en la España del XVII para acceder al estatus hegemónico si otros requisitos viriles no se plasman en el comportamiento sociocultural<sup>63</sup>. Estas reglas de conducta no se

<sup>61</sup> Siguiendo su propia línea de interpretación (en clave «queer»), Stroud cita también brevemente el caso del *Burlador de Sevilla* en relación con una parte de la crítica que ve una «homosexualidad latente» en don Juan (cfr. Stroud, 2007, p. 144).

<sup>62</sup> Para Gómez Torres, eso es exactamente el «fondo no caricaturesco», a saber, «la condición de noble y de galán de don Diego» que posibilita identificarlo como caricatura (cfr. Gómez Torres, 2000, p. 69).

<sup>63</sup> Conuerdo, hasta cierto punto, con la lectura que hace Gómez Torres de la comedia moretiana: «[l]a figura de don Diego, [sic] es pues una violación del orden

explicitan mucho en la pieza de Moreto, un indicio que subraya su «evidencia» para el público contemporáneo, que no necesitaba una explicación detallada de lo que se consideraba como «viril» vs. «afeminado».

Lo que sí sigue estando bien claro, incluso para un lector del siglo XXI, es que el gran problema de don Diego, segundo «Narciso», reside en su egolatría, que le impide entrar en interacciones socialmente requeridas y positivamente sancionadas con hombres y mujeres. Se trata de un personaje completamente ciego a las opiniones que su entorno tiene de él<sup>64</sup>, cosa grave si pensamos en la importancia que tenía la opinión pública para la honra (o su pérdida) del individuo, así que no es casualidad que doña Inés, un personaje femenino, le diga claramente a don Diego: «sois hombre indigno de honor» (v. 1541).

El figurón es, no obstante, incapaz de ver sus propios defectos puesto que él se percibe como el ser humano más perfecto imaginable mientras que los otros no ven más que un idiota impertinente y grotesco: «[a]l mirarlo [= a don Diego] estoy suspenso. / ¡Que éste *piense* que es galán!» (vv. 621-622; la cursiva es mía) nos dice Mosquito en un aparte, subrayando el problema clave del personaje: don Diego *piensa* que es algo (en grado altísimo) que no es en absoluto, y al no ser «galán», se ve excluido de la esfera de la masculinidad hegemónica de la época.

El ideal de virilidad se basaba en reglas sociales de conducta, a veces no explícitamente formuladas, y requería la nobleza, la limpieza de sangre, la ortodoxia religiosa y la honradez para que el entorno fuera capaz de reconocer esta masculinidad como «hegemónica». Hay algo más, algo que explica también el desenlace con don Diego relegado al estatus de solitario frente a todos los otros hombres que se casan

---

debido de las cosas, es un estado excepcional que rompe con la normalidad y la naturalidad» (Gómez Torres, 2000, p. 71). El único problema con esta interpretación es que el «orden» y la «normalidad» auriseculares no tenían nada de «natural»: se trata de construcciones culturales que hay que descifrar ya que un caballero prototípico de esta época tiene tanto de «natural» como un *manager* de nuestra actualidad, a saber: nada (o muy poco) puesto que ambos representantes de una masculinidad hegemónica dependen de un sistema simbólico-cultural, con sus normas, que no residen simplemente en una supuesta «naturaleza».

<sup>64</sup> Véase también la interpretación de Ontiveros: «Lo único que don Diego ve es su propia imagen, por ello [...] es incapaz de comprender las opiniones de los demás» (Ontiveros, 2013, p. 200). A completar con la interpretación de Ontiveros de que «al figurón le tiene sin cuidado el honor» (Ontiveros, 2013, p. 208).

(o ya se casaron, como don Tello): sin matrimonio, un varón no podía mantener su pertenencia a la masculinidad hegemónica<sup>65</sup>. Sin ser heredero del patriarca a una cierta edad, uno podía ser incluso viril en alto grado sin seguir formando parte del círculo de la hegemonía. Como la masculinidad de don Diego es incompatible con este ideal —no por practicar un erotismo homosexual<sup>66</sup>, sino por ser generalmente incapaz de plegarse a las reglas sociales y religiosas de conducta imperantes en el Siglo de Oro— queda excluido y al margen de la sociedad en el *happy ending* de esta pieza moretiana, ejemplo de lo que la premodernidad construía (y criticaba ferozmente) como una masculinidad subordinada.

## BIBLIOGRAFÍA

- Calderón de la Barca, P., *Fieras afemina Amor*, ed. E. M. Wilson, Kassel, Reichenberger, 1984.
- , *La dama duende*, ed. J. Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2011.
- Casa, F. P., Primorac, B., «Introducción», en Agustín Moreto, *El lindo don Diego*, ed. F. P. Casa y B. Primorac, Madrid, Cátedra, 2008<sup>8</sup>, pp. 9-30.
- Connell, R.W., *Masculinities*, Berkeley/ Los Angeles, University of California Press, 2005<sup>2</sup>.
- Covarrubias Horozco, S. de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid/Frankfurt a.M., Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Gómez Torres, D., «De caricaturas y figurones. *El lindo don Diego* de Moreto», *Bulletin of the Comediantes*, 52.2, 2000, pp. 67-83.
- Grünnagel, C., «*Men's Studies* y el Siglo de Oro: una lectura ejemplar de *Las dos doncellas*», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 1.2, 2013, pp. 39-49, disponible en [www.revistahipogrifo.com](http://www.revistahipogrifo.com) (consultado el 6/3/2018).

<sup>65</sup> Véase también la convincente interpretación de Stroud: «[Don Diego] not only loses Inés, but he also loses social position, fortune, and hope for success at court» (Stroud, 2007, p. 151). Yo diría más: don Diego pierde también la cara y, por consiguiente honor y fama, lo que implicaría la muerte social en la realidad del siglo XVII.

<sup>66</sup> Incluso Stroud admite, un poco contra su propia interpretación, que «Diego is not a “gay” character in the sense that he lives openly as a homosexual or in any sense even approximating that one» (Stroud, 2007, p. 152). Sea dicho de paso que «vivir abiertamente prácticas homosexuales» en la España del XVII era una idea malsima que podría costarles la vida a los hombres implicados.

- , *Von Kastraten, Hermaphroditen und anderen Grenzgängern lateinamerikanischer Männlichkeit in Literatur und Film (1967-2007). Ein Blick der «Peripherie» auf Sex und Gender*, Berlín, Tranvía, [2018], en prensa.
- , «Eso me gusta vs. ¡Atrás! ¡Atrás!: Patriarchale Männlichkeit als Paradoxon. Men's Studies und die andalusische Tragödie», en *García Lorcas Drama Bodas de sangre und die Literaturtheorie. 17 Modellanalysen*, ed. C. Grün-nagel, N. Ueckmann *et al.*, Stuttgart, Reclam, 2016, pp. 109-119.
- , «El Hércules calderoniano y la masculinidad hegemónica en las tablas áureas. *Fieras afemina Amor* bajo la óptica de los estudios de género modernos», en *Figuras del bien y del mal. La construcción cultural de la masculinidad y de la feminidad en el teatro calderoniano. XVII Coloquio Anglo-germano sobre Calderón*, ed. M. Tietz y G. Arnscheid, Vigo, Academia del Hispanismo, 2017, pp. 263-278.
- Heiple, D. L., «*El lindo don Diego* and the Question of Homosexual Desire», en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, ed. A. R. Lauer y H. W. Sullivan, New York/ Washington, D.C./ Baltimore *et al.*, Peter Lang, 1999, pp. 306-315.
- Hermenegildo, A., *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, locos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1995.
- Leoni, M., «Court Culture and Moreto's *El lindo don Diego*. Are You In, Or Are You Out?», *Bulletin of the Comediantes*, 50.2, 1998, pp. 387-404.
- Molina, Tirso de [atribuida a], *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2005<sup>14</sup>.
- Moreto, Agustín, *El lindo don Diego*, ed. F. P. Casa y B. Primorac, Madrid, Cátedra, 2008<sup>8</sup>.
- Ontiveros, A., «El discurso del figurón en *El lindo don Diego* de Moreto», *eHumanista*, 23, 2013, pp. 199-211, disponible en [www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/23](http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/23) (consultado el 5/3/2018)..
- Profeti, M. G., «Introducción», en Francisco Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, ed. M. G. Profeti, Madrid, Taurus, 1984, pp. 1-19.
- Reeser, T. W., *Masculinities in Theory. An Introduction*, Chichester and Oxford, Wiley-Blackwell, 2010.
- Stroud, M. D., *Plot Twists and Critical Turns. Queer Approaches to Early Modern Spanish Theater*, Lewisburg, Bucknell UP, 2007.

## Matos Fragoso y el ciclo calderoniano: *El genízaro de Hungría y alemán Federico*

Katerina Vaiopoulos  
*Università di Udine*

Los historiadores de la literatura y del teatro suelen dividir la producción literaria y espectacular española aurisecular en ciclos. El primer ciclo, encabezado por Lope de Vega, se considera acabado durante la década de 1630, cuando empiezan su actividad nuevos ingenios, coetáneos de Calderón de la Barca. Este será el incuestionable maestro de la segunda generación de dramaturgos áureos. Que se comparta o no la idea de una «escuela de Lope» y una «escuela de Calderón», lo cierto es que la producción teatral de la segunda promoción presenta rasgos comunes e innovadores y que el cambio coincide con la renovación generacional de los años Treinta. La distinta personalidad de los dos líderes no basta a explicar los cambios que tuvieron lugar y, entre los factores que los determinaron, cabe recordar tanto componentes del texto-espectáculo como elementos del texto-literario<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Las causas de los cambios son múltiples. En primer lugar hay que mencionar la naturaleza mutable de los textos escritos para la puesta en escena, la rapidez de su envejecimiento en las tablas y la evolución de los edificios teatrales y de los recursos escenotécnicos. A esto se añade el influjo de las polémicas sobre la liceidad y la moralidad del teatro. Finalmente mudan los destinatarios, que desarrollan un gusto por el lenguaje refinado, las situaciones articuladas y el aparato espectacular. Sobre esta evolución del teatro cfr. Mackenzie, 1993; Profeti, 1994; Profeti, 1998; Arellano, 2001; Caamaño Rojo, 2011. Según Maria Grazia Profeti, con respecto a las comedias de Lope y sus coetáneos, las de los ingenios posteriores se caracterizan por enredos progresivamente más rígidos, personajes más estilizados y un estilo cada vez más sofisticado.

Entre los comediógrafos que la crítica tradicionalmente ha insertado en el ciclo calderoniano, figura Juan de Matos Fragoso (1609-1689), al que se atribuyen una treintena de comedias completamente suyas, unas veinte obras teatrales escritas en colaboración con otros poetas y algunas piezas breves de carácter entremesil.

Desde el punto de vista cronológico, no cabe duda de que Matos se sitúa en la segunda promoción de ingenios teatrales áureos, visto que nace en 1609 y muere en 1689. Más difícil es formular hipótesis sobre la datación de las comedias, de los estrenos y de la primera aparición de Matos en el mundo teatral madrileño, problemas que se cruzan y se superponen a la cuestión del corpus: todavía no se ha individuado un corpus fidedigno en el que basar el análisis de su producción teatral.

Su exordio poético remonta a comienzos de los años Treinta, por lo que parece posible hipotizar que en el mismo periodo se enfrentara también con los textos teatrales.

Un primer enigma lo constituye la comedia burlesca *Escanderbey*, de la que se conserva un manuscrito en la BNM —bajo el nombre de Felipe López, pseudónimo de Matos— que remontaría a 1629<sup>2</sup> y por lo tanto podría ser la primera huella de nuestro comediógrafo en el mundo teatral madrileño.

En segundo lugar, el 27 de septiembre de 1635 la compañía de Juan Martínez de los Ríos hizo ante el rey, en palacio, una representación particular de la obra *Muchos indicios sin culpa*, que ha sido atribuida a Calderón en algunos repertorios clásicos<sup>3</sup>. La comedia parece

---

La interpretación de Profeti desplaza la atención del carisma de los maestros a los gustos del público: pese a que el teatro había llegado a ser un medio de comunicación de masa *ante litteram*, la cultura que veiculaba no era popular, sino nobiliar, y los espectadores se identificaban con los ideales aristocráticos de honor y limpieza de sangre. Por eso Profeti habla de la importancia de una parte reducida de público, docto y noble, que influiría directamente en el emisor e indirectamente en el «necio vulgo», asolutamente dispuesto ad assimilare —per il suo desiderio di inserimento— modi ritenuti «fini e colti», modificando il proprio orizzonte d'attesa» (Profeti, 1998, p. 31). Es decir que los espectadores no son pasivos, sino que su juicio afecta a los que escriben y a los que escenifican textos teatrales, decidiendo tanto el éxito de las obras como la evolución misma del género comedia.

<sup>2</sup> Vega García-Luengos, 1997; Di Pinto, 2008.

<sup>3</sup> En Ferrer, CATCOM, se lee que los Reichenberger señalan que *Muchos indicios sin culpa* corría impresa en sueltas a nombre de Calderón, pero él rechazó su

ser en realidad *Los indicios sin culpa*, de Matos Fragoso, obra que en casi todos los catálogos clásicos se le atribuye, ya que se publica en su *Parte primera* de 1658<sup>4</sup>.

El tercer enigma tiene que ver con la comedia *Quitar el feudo a su patria, Aristómenes Mesenio*, de la que se hizo una puesta en escena particular ante el rey el 30 de abril de 1636, por la compañía de Pedro de la Rosa: probablemente la obra es de Alonso de Alfaro, pero algunas *sueeltas* la atribuyen a Matos<sup>5</sup> y, este caso sería otro de los primeros indicios de Matos en Madrid, en ámbito teatral.

En resumidas cuentas, si la producción poética demuestra que Matos ya se había incorporado al escenario literario de la Corte en los años Treinta, no tenemos pruebas ciertas de sus exordios teatrales. Su presencia constante en el panorama editorial empieza en los Cincuenta; sin embargo no hay que olvidar que las comedias se solían imprimir cuando los textos habían agotado su potencialidad escénica, a veces muchos años después de la redacción y del estreno de la obra; por lo tanto las comedias que Matos publica en esta década deben remontar a una época anterior, a los años Cuarenta, momento crítico del teatro español por los lutos de la familia real que conllevaron el cierre de los corrales, por la reducción del número de compañías autorizadas y porque se prohíbe la puesta en escena de comedias de pura ficción<sup>6</sup>.

Posiblemente esta década difícil fue un periodo creativo para Matos, actividad de la que se tienen escasas pruebas: en primer lugar, la mención de la comedia *Oponerse a las estrellas*, de Matos, Moreto y

---

autoría en el prólogo de su *Parte IV*. Siguen mencionando esta atribución sin aprobarla tanto Salvá como Rennert. Cfr. la bibliografía recogida en Ferrer, CATCOM, bajo las siglas CV, 74-75; SV4, 231; R2, 47.

<sup>4</sup> En Ferrer, CATCOM, se lee que W. McCready formuló la hipótesis de que pudiera ser *Los indicios sin culpa*, de Matos Fragoso. Además de la edición en volumen, de la comedia «se conserva una copia manuscrita del siglo XVIII en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo (<http://hdl.handle.net/10651/1817>). Se conoce una edición suelta del siglo XVII y sin datos bibliográficos, mientras que Fajardo afirmó que existieron ediciones sueltas de esta comedia aparecidas en Madrid y Valencia, las cuales al parecer no se conservan actualmente» (cito de Ferrer, CATCOM).

<sup>5</sup> Cfr. la bibliografía recogida en Ferrer, CATCOM, bajo las siglas R1, 333; SV4, 217; CV, 107.

<sup>6</sup> Pannarale, 2007, p. 185.

Martínez de Meneses, en las *Décimas de Felipe IV* (1644-1649)<sup>7</sup>, de lo que se deduce que la obra en 1644 ya se había redactado; en segundo lugar la representación en Valencia de la comedia *Allá se verá*, por la compañía de Pedro Manuel de Castilla, entre el 2 de junio y el 6 de agosto de 1645, como se desprende de los libros de cuentas de la casa de la Olivera, el corral de Valencia, y de una escritura en la que el autor Pedro Manuel de Castilla se compromete con el clavario del Hospital General de Valencia a acudir a Valencia el 24 de mayo para realizar cuarenta representaciones (en la lista de comedias nuevas se halla *Allá se verá*). Ahora bien, este título podría referirse a una comedia de Rosete<sup>8</sup> o bien a otra compuesta por Matos, conocida también como *La tía de la menor* y publicada en su *Parte primera* de 1658<sup>9</sup>.

Ni siquiera tenemos certezas sobre la primera obra teatral impresa: *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, atribuida a Matos y Moreto en *El mejor de los mejores libros que ha salido de comedias nuevas* (1651 e 1653)<sup>10</sup> y en *Doce comedias de las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas*, Lisboa, Craedsbek, 1653; la

<sup>7</sup> Pannarale, 2007, p. 183.

<sup>8</sup> Otra vez saco los datos de CATCOM, que remite a Urzáiz Tortajada, 2002. Cfr. la bibliografía recogida en Ferrer, CATCOM, bajo la sigla UT, II, 578.

<sup>9</sup> En Ferrer, CATCOM se lee que, según Correa, las dos comedias presentan «similares asuntos de intriga y acción con distintos personajes y situaciones». Además de la *princeps*, se conserva una suelta en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona donde *La tía de la menor* se le atribuye a Matos. Los investigadores de CATCOM afirman: «No nos consta la existencia de testimonios manuscritos o impresos de la comedia de Matos en que figure por el título de *Allá se verá*. Sin embargo, la expresión “allá se verá” se utiliza en distintas ocasiones a lo largo de *La tía de la menor*, las más significativas en el final de la segunda jornada y en los versos con los que concluye la comedia: “Con que aquí don Juan de Matos/ya que se ha visto la traza,/dice, que allá se verá,/si le tenéis en su gracia,/vitoreando sus yerros,/y perdonando sus faltas”. Probablemente este sea el motivo por el que *Allá se verá* figura como título alternativo de *La tía de la menor* en los catálogos a los que hacíamos referencia anteriormente. La obra titulada *Allá se verá*, compuesta por Rosete, se conserva en una copia manuscrita de la BNE, con signatura ms. 16.764. No nos constan testimonios impresos de la citada comedia, que únicamente aparece mencionada en los catálogos de La Barrera, Paz y Melia y Urzáiz».

<sup>10</sup> Alcalá, María Fernández - Tomás Alfay, 1651, pp. 93-133 (BNM R/17932), y Madrid, María de Quiñones - Manuel López, 1653, pp. 93-133 (BNM R/2277).

paternidad de la obra se asigna a Juan Pérez de Montalbán en muchas ediciones sueltas<sup>11</sup>.

La producción teatral impresa de Matos consta de doce comedias reunidas en la *Primera Parte de las comedias de don Juan de Matos Fragoso* —que se imprime en 1658, en Madrid, por Julián de Paredes y Domingo de Palacio y Villegas—, varias obras publicadas en la colección *Nuevas escogidas*, de la *Parte V* (Madrid, P. de Val-J. de San Vicente, 1653 e 1654) a la *Parte XXXIX* (Madrid, I. Fernández de Buendía y Morrás-D. de Palacio y Villegas, 1673), y de comedias escritas en colaboración con otros ingenios publicadas en la misma colección.

Sobre la paternidad de las comedias de la *Primera Parte* parece no haber duda, mientras que no siempre es cierta la atribución a Matos de las obras que corren impresas a su nombre en las *Nuevas escogidas* y en las sueltas, a veces debido a errores y otras veces por la desenvoltura con la que Matos se atribuye (y también atribuye a sus amigos) textos ajenos, cambiando los títulos. Lo afirma ya La Barrera en el siglo XIX:

No podemos [...] salir completamente garantes a favor de Matos, de la originalidad de todas sus producciones, en vista de la falta de conciencia literaria con que procedió al coleccionar las *Partes treinta y siete y treinta y nueve* de comedias de los mejores ingenios de España, cuyas dedicatorias llevan su firma; atribuyéndose en la *treinta y nueve* la comedia de Lope *El desprecio agradecido* (publicada en la *Vega del Parnaso*, año de 1637); con la circunstancia agravante de variar su título, y haciendo falsificación análoga con *La discreta venganza*, de Lope también, que regaló al ya difunto Moreto, a quien tal vez quitó para dársela a don Diego de Figueroa, en el tomo XXXVII, la de *Todo es enredos amor*, como despojaba a Gaspar de Aguilar de su *Venganza honrosa* en obsequio de don Fernando de Zárate<sup>12</sup>.

De hecho en la *Parte XXXIX* de *Nuevas escogidas* figura una comedia titulada *La dicha por el desprecio*, cuyo texto es el de *El desprecio agradecido* de Lope<sup>13</sup>, y la comedia *La discreta venganza*, siempre del

<sup>11</sup> Pannarale, 2007, p. 182.

<sup>12</sup> La Barrera, 1860, pp. 240-241.

<sup>13</sup> Cfr. Vega Carpio, 2006; pp. 12-13. En la introducción de M. G. Profeti se lee que la comedia «viene attribuita a don Juan de Matos Fragoso (1609-89), probabilmente per poterla presentare come nuova; operazione che, attraverso altre testimonianze, sappiamo non insolita nel *corpus* del portoghese».

Fénix, se atribuye a Moreto<sup>14</sup>; mientras que en la *Parte XXXVII* hay tres paternidades usurpadas: *Todo es enredos amor* de Moreto, atribuida a Diego de Figueroa y Córdoba<sup>15</sup>, *La desgracia venturosa* a Fernando de Zárate<sup>16</sup>, y *El mejor casamentero*<sup>17</sup> a Matos, cuyo texto es el de *La mayor virtud de un rey* de Lope. Otra apropiación famosa de Matos es la de *El ingrato*, atribuida a Lope, denunciada por Harry Clifton Heaton en 1926, a la hora de editar la comedia matosina *El ingrato agradecido*<sup>18</sup>.

En otros casos, las falsas atribuciones pueden ser errores, típicos de la circulación de ediciones sueltas: conocida es la falsa atribución a Matos de una suelta de *El conde de Sex*<sup>19</sup>. Finalmente cabe recordar que algunos problemas de paternidad proceden de la semejanza caligráfica entre nuestro escritor y el copista ahora llamado pseudo-Matos, lo que hizo caer en muchos errores a Paz, cuando redactó su catálogo de los manuscritos de la BNE<sup>20</sup>.

En los años posteriores a la muerte de Matos, sus obras se siguen poniendo en escena y publicando, sobre todo sueltas, pero también en volúmenes misceláneos editados fuera de la Península Ibérica: por ejemplo, *Lorenzo me llamo, el carbonero de Toledo* figura como novena pieza del libro *Comedias escogidas* publicado en 1704 en Bruselas<sup>21</sup> y *El bruto de Babilonia* forma parte de *Comedias varias* impresas en 1726 en Amsterdam<sup>22</sup>.

El público del siglo XVIII seguía amando las comedias barrocas, pese a las tentativas de reforma del teatro impuestas por los intelectuales

<sup>14</sup> *Parte XXXIX de Nuevas escogidas*, pp. 362v-404r (368v-410r).

<sup>15</sup> *Parte XXXVII de Nuevas escogidas*, Madrid, Melchor Alegre - Domingo de Palacio y Villegas, 1671, pp. 246r-285r (252r-291r).

<sup>16</sup> *Parte XXXVII de Nuevas escogidas*, cit., pp. 401r-438r (403r-440r); probablemente es *La venganza honrosa* de Gaspar de Aguilar.

<sup>17</sup> *Parte XXXVII de Nuevas escogidas*, cit., pp. 369r-401r (403r); cfr. Hill, Medel, pp. 208 y 210 (con los títulos *El mayor casamentero* y *El mejor casamentero*).

<sup>18</sup> New York, Hispanic Society of America.

<sup>19</sup> Se conserva un ejemplar en la BNM (T/15026/19).

<sup>20</sup> Sánchez Mariana, 1984; Ulla Lorenzo, 2013 y 2015.

<sup>21</sup> *Comedias escogidas de diferentes libros, de los más célebres e insignes poetas*, Bruselas, Manuel Texera Tartar, 1704, donde se da a Matos también la paternidad de *El más impropio verdugo por la más justa venganza* de Francisco de Rojas.

<sup>22</sup> *Comedias varias de diferentes autores*, Amsterdam, David García Henríquez, 1726.

y por el poder, cambios que se llevaron a cabo con dificultad, sobre todo a causa del gusto de los espectadores. La cultura oficial dieciochesca condena a los ingenios áureos, y nuestro Matos goza de una mención en la *Poética* de Luzán, donde se indica su comedia *El genízaro de Hungría* como modelo negativo por la completa infracción de la unidad de tiempo<sup>23</sup>.

Al siglo XVIII se remontan también las primeras obras a carácter historiográfico, en las que se cita a Matos; son estudios que se esfuerzan de reconstruir la producción poética aurisecular de área ibérica, como *Corpus illustrium poetarum lusitanorum* (1745) de Antonio Dos Reys, *Bibliotheca Lusitana* (1747) de Diego Barbosa Machado, y *Bibliotheca Hispana Nova* (Madrid 1783, tomo I) de Nicolás Antonio, en cuyo folio 740 se recuerda la *Primera parte de comedias* de Matos.

A nivel crítico-literario nuestro escritor nunca ha merecido buena fama y su nombre siempre se encuentra involucrado en las polémicas, no solo acerca de los hurtos de comedias, sino también en contra de los recursos teatrales típicos de su generación, sobre todo la escritura de obras en colaboración y la costumbre de sacar temas, tramas y escenas de fuentes del pasado. De hecho, estos comediógrafos suelen explotar los textos anteriores, de la época de Lope, escribiendo continuaciones, refundiciones, reelaboraciones, parodias, reescrituras humorísticas (*comedias burlescas, de disparates, de títulos de comedias*) de obras famosas<sup>24</sup>.

A partir del siglo XIX, en la crítica prevalece un juicio negativo sobre estos fenómenos, que no se interpretan en clave intertextual sino como realización de plagios, siendo la falta de «originalidad» uno de los más graves pecados según la crítica romántica, sobre todo cuando no se vuelven a plantear solo temas, sino también fragmentos textuales o escenas enteras. Ejemplo de estas críticas son los ensayos que acompañan las ediciones de *El yerro del entendido* y de *El galán de su mujer* en *Comedias escogidas*, Madrid, Ortega, 1828<sup>25</sup>.

Tampoco el Positivismo permitió otro enfoque hacia el teatro de Matos y sus contemporáneos: la atención de la crítica se centra en la

<sup>23</sup> Miguel y Canuto, 1994, p. 36.

<sup>24</sup> Profeti, 1992.

<sup>25</sup> Tomo I, respectivamente desde p. 3 y desde p. 147.

búsqueda de las fuentes, con la misma exaltación del «original». En la segunda mitad del XIX, por ejemplo, Mesonero Romanos recoge algunas comedias de Matos en el volumen XLVII de la Biblioteca de Autores Españoles, o sea en el primer tomo de *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*<sup>26</sup>, y condena a nuestro comediógrafo por sus refundiciones, añadiendo que en esto Matos fue *contagiado* por su amigo Moreto.

Juicios severos caracterizan también las lecturas del siglo XX: por ejemplo, en 1961, Joaquín de Entrambasaguas afirma que en *El sabio en su retiro* Matos refunde *El villano en su rincón* de Lope

para destruir, con su mediocridad, todos los altos valores dramáticos del original. Con una falta absoluta de inventiva y sobrada desenvoltura metió el portugués en la comedia sus manos pecadoras, sustituyendo, suprimiendo —a veces lo más valioso— adicionando —rarísima vez con acierto— cuanto le pareció, [...] como si intentara la descabellada idea de disimular el escandaloso plagio que cometía<sup>27</sup>.

Cabe subrayar que, aunque no daba siempre buenos frutos, la práctica de la refundición era en realidad un «juego de referencias», que consistía en apelar a la memoria del público, a la que los ingenios desafiaban y lisonjeaban, a fin de ostentar su habilidad en emplear versos y escenas de viejas comedias famosas<sup>28</sup>. Hoy la tendencia es superar la diatriba sobre la originalidad para focalizarse en cómo partes del «texto-fuente» se insertan en la nueva obra, a menudo cambiando su

<sup>26</sup> Madrid, Rivadeneira, 1858. Las comedias son: *El sabio en su retiro y villano en su rincón*, Juan Labrador (pp. 119-218); *La dicha del carbonero, y Lorenzo me llamo, el carbonero de Toledo* (pp. 219-239); *El galán de su mujer* (pp. 241-259); *El yerro del entendido* (pp. 261-281); *Ver y creer* (pp. 283-301); *Callar siempre es lo mejor* (pp. 303-317); *La dicha por el desprecio* (pp. 319-335).

<sup>27</sup> Entrambasaguas, 1961, pp. 418-419.

<sup>28</sup> Profeti, 1998, pp. 19-20; Bingham Kirby, 1989 y 1994: Bingham Kirby elaboró un método de análisis para comparar refundiciones y textos-fuente centrado en el examen de seis categorías de cambio: versos que no varían con respecto al original; versos que sufren modificaciones, como reducciones, desplazamientos y ampliaciones; versos eliminados; versos completamente nuevos añadidos por el refundidor. Tras aplicar estos criterios, quien analiza los textos posee cifras y porcentajes en los que basar su estudio. Quizás sea Moreto el comediógrafo áureo del que se han estudiado más refundiciones: véanse, por ejemplo, Di Pinto, 2010 y 2011, y Trambaioli, 2013.

función, o bien para descubrir lo intencional en este juego de referencias; es decir que se intenta comprender, a la luz del éxito de estas representaciones, de qué modo el público las recibía y qué mecanismos mnemónicos podían poner en marcha.

La crítica contemporánea no es tan áspera como la de los siglos XVIII y XIX a la hora de juzgar negativamente a los refundidores<sup>29</sup>, pero, en el caso de Matos, se siguen subrayando «las innegables deudas que el autor contrajo con escritores anteriores» y se insiste en centrarse en las «habilidades de feliz refundidor, y no de ingenio creador»<sup>30</sup>. Por ejemplo, Ann L. Mackenzie sugiere que

el manifestar una adaptación casi servil de sus fuentes [...] no es de extrañar, dado el fuerte conflicto inevitable que experimenta el dramaturgo calderoniano menos dotado entre las limitaciones naturales de su talento y sus deseos ilimitados de lograr la originalidad dramática mediante el desarrollo individualizado de la obra ajena. Sus más serviles imitaciones son esencialmente productos de la frustración artística que este conflicto no pudo menos de engendrar<sup>31</sup>.

A la condena de Matos refundidor se suma el juicio negativo que durante siglos ha embestido otro fenómeno típico del teatro de la segunda mitad del Seiscientos: la escritura *de consuno*<sup>32</sup>, o sea la redacción de comedias por dos, tres o más comediógrafos, muy practicada por Matos Fragoso. Esta técnica de escritura preveía la división de la tarea entre distintos dramaturgos, a menudo uno por jornada, aunque no faltan casos de colaboración entre dos ingenios o entre un número más elevado de participantes, lo que implica compartir el mismo acto. Los escritores podían redactar sus jornadas o partes de jornada en sucesión o bien contemporáneamente.

Durante mucho tiempo se ha pensado que las colaboraciones nacían del exceso de demanda del mercado teatral por parte de un público

<sup>29</sup> Con alguna excepción, visto que Mackenzie, 1993, p. 15, define esta técnica como el «explotar comedias antiguas ajenas a fin de transformarlas en comedias propias y originales».

<sup>30</sup> Pannarale, 2007, p. 186.

<sup>31</sup> Mackenzie, 1993, p. 18.

<sup>32</sup> En el *Diccionario de Autoridades* se lee que *de consuno* significa «en compañía, unida y juntamente, de común acuerdo y conformidad».

hambriento de espectáculos y de la rapidez del consumo de las obras, como si la escritura en colaboración acelerara la redacción de comedias. En realidad el fenómeno, sobre todo en el caso de la «sucesión», provocaba un aumento del tiempo de trabajo. Por lo que nos parece más plausible la hipótesis formulada por Madroñal Durán y por Alviti, los cuales defienden que esta práctica nació como actividad lúdica, en las academias literarias, entre comediógrafos que sí tenían nexos profesionales, pero sobre todo relaciones amistosas<sup>33</sup>.

Las comedias colaboradas fueron desaprobadas por los críticos del siglo XVIII como la enésima infracción del buen gusto clásico, por parte de los ingenios barrocos, violación que se añade a la mezcla de cómico y trágico, a la polimetría, a la ruptura de las unidades aristotélicas y a la propuesta de espectáculos no homogéneos. De hecho la colaboración contribuiría a reducir lo compacto y unitario de obras ya viciadas por la hibridación, poniendo a riesgo la organicidad de la trama, la uniformidad de la acción y la coherencia psicológica de los personajes. Sin embargo, visto el éxito que tuvieron entre los espectadores coevos, parece evidente que estos problemas de fragmentación no fastidiaban al público de la época, acostumbrado a todo tipo de extravagancia. Por eso las comedias colaboradas y los ingenios que las escribieron hoy en día son objeto de revalorización.

Ahora bien, Matos *ladrón*, Matos refundidor y Matos comediógrafo de consuno ya han merecido bastante atención crítica, queda por ver si existe de verdad un Matos creador de piezas teatrales: a fin de averiguarlo y estudiar comedias suyas, lo mejor parece ser centrarse en la obras publicadas en su *Parte primera*<sup>34</sup>. Empezamos por la sexta

<sup>33</sup> Madroñal Durán, 1996; Alviti, 2006, pp. 9-10, opina que de otra forma no se explica por qué en los años Veinte y Treinta, en pleno florecimiento del teatro barroco, se prefería el método de la escritura en sucesión, menos rápido, al de escribir contemporáneamente; mientras que más tarde, sin pruebas evidentes de una prisa mayor, se pasó al método de escribir al mismo tiempo las tres jornadas. Véanse también Cassol, 2008a, 2008b, 2008c, 2011, 2012, y las actas de los congresos *Comedias colaboradas en el Siglo de Oro*, Milán, 29-31/10/2008 y *La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro*, León, 16-17/05/2013.

<sup>34</sup> El ejemplar T/9812 de la BNM se describe en Jurado Santos, 2005, pp. 96-97; en la BNM se conserva otro ejemplar, el R/30812. Aquí nos basamos en el ejemplar conservado en la Biblioteca Fonteguerriana de Pistoia (Sala II.T.204). Las comedias que incluye son *El amor hace valientes y toma de Valencia por el Cid*; *Amor*,

comedia: *El genízaro de Hungría, y alemán Federico*<sup>35</sup>. La obra es anterior a 1658, pero no hemos encontrado datos sobre las puestas en escena que se suponen realizadas antes de la publicación de la *Parte*, sino solo de dos representaciones de los años Ochenta, ambas en el Alcázar: la primera el 25 de enero de 1682, por la compañía de Matías de Castro y Salazar, y la segunda el 5 de septiembre de 1684, por la compañía de Eufrasia María, para celebrar el cumpleaños del rey de Francia.

*El genízaro de Hungría, y alemán Federico* es una comedia palatina que presenta todo elemento típico de este género (véase el «apéndice» para el enredo detallado).

La ambientación es imprecisa y rarefacta: los hechos acontecen en tierras lejanas, entre Alemania, Hungría y Constantinopla, es decir áreas geográficamente individuadas, pero sin ninguna caracterización geográfica real. Tampoco hay indicios cronológicos exactos, excepto la referencia general a los conflictos húngaro-turcos, probablemente los del siglo XV, en la época del emperador Federico.

Los protagonistas son de sumo linaje, reyes y reinas, príncipes y princesas o bien miembros de la alta nobleza que viven en palacios y ambientes cortesanos: el emperador Federico de Alemania, dos cortesanos suyos (Ricardo y el conde Rodulfo), Matilde princesa —y luego reina— de Hungría, su hijo Enrico, el condotiero turco Coraide, y algunos miembros de la corte de Constantinopla.

La intriga, como en toda comedia palatina, se centra en problemas de gobierno y posesión de tierras, herencias y conflictos bélicos, mezclados a cuestiones sentimentales (galanteos, celos, escaramuzas de

---

*lealtad y ventura; Callar siempre es lo mejor; Con amor no hay amistad; La devoción del ángel de la guarda; El hijo de la piedra y segundo Pio V, San Félix de Cantalicio; Los indicios sin culpa; El marido de su madre, San Gregorio; La tía de la menor o allá se verá; El traidor contra su sangre; El yerro del entendido.*

<sup>35</sup> Se conocen también ediciones sueltas: Madrid, Antonio Sanz, 1751, Num. 63 (BNM T/3297); Barcelona, Francisco Suriá, 1769, Num. 119 (BNM T/3915); Madrid, Librería de Quiroga, 1793 (Fondo Entrambasaguas); Salamanca, (Imprenta de la Santa Cruz), s.a., Num. 80 (BNM T/20600; BNM T/7111); Valencia, Joseph y Tomás Orga, 1773, Num. 186 (BNM T/682); Madrid, Francisco Sanz, s.a. (BNM T/14786/7). La obra se menciona en: La Barrera, 1860, p. 241 y p. 551; Hill, 1929, p. 189; Bergman-Szmuk, 1980, n. 535; Moll, 1982, n. 4571; Simón Díaz, 1984, t. XIV, n. 3487; Arizpe, 1990, n. 153; Cerezo Rubio y González Cañal, 1998, p. 199, n. 226.

amor...). De hecho, el enredo de Matos empieza con un conflicto entre Alemania y Hungría para la posesión de Bohemia, disputa de la que intentan aprovecharse los turcos para conquistar las tierras orientales de Europa. Sin embargo es el enamoramiento de Federico por Matilde que desestabiliza de verdad la armonía inicial, porque el emperador no controla su deseo y actúa más como un galán —formando parte de la intriga— que como un soberano garante de la justicia. El emperador se ha enterado de que el rey de Hungría y el de Inglaterra acaban de establecer un acuerdo, es decir el casamiento de la princesa de Hungría (Matilde) con el príncipe de Inglaterra (Feduardo), de modo que los ingleses apoyen a los húngaros en la guerra. Federico le hace una emboscada a Feduardo, lo mata, le roba la identidad y pasa una noche de amor con Matilde, pero poco después le cautivan los turcos y no tiene tiempo suficiente como para revelar a Matilde la verdad y asegurar así la unión y la paz entre el imperio y la corona de Hungría.

Entra aquí en juego otro tópico del género: los malentendidos causados por el ocultamiento de la identidad y por los disfraces. Federico aparece en escena como Feduardo en la primera jornada, llevando ropa inglesa, como el esclavo inglés Alberto, harapiento, en la segunda y, en la tercera, aunque brevemente, como embajador del sultán Amurates, vestido al estilo turco. Claro está que no será posible salir del estado de desorden y volver a uno de equilibrio hasta aclarar quién es Federico de verdad.

El recurso al disfraz y a las múltiples identidades falsea todo lo que acontece en el tablado, puesto que nadie posee toda la verdad: hay personajes que la ignoran completamente y otros que conocen una parte de la verdad, la que basta para que la intriga siga de forma lógicamente aceptable.

El ocultamiento de la identidad del emperador se entrelaza con muchos otros lugares comunes de la comedia palatina: el cautiverio, el nacimiento secreto de hijos, la separación de los gemelos entre ellos y de sus padres, las agniciones finales, el tema de la fuerza de la sangre.

Tres personajes son víctimas del cautiverio en tierras turcas: el emperador, su criado (el gracioso Catarro) y uno de los hijos de Matilde, Coraide, que ignora su identidad hasta las últimas escenas. Tampoco su gemelo Enrico, que comparte con él el nacimiento secreto, sabe quién es de verdad durante veinte años, ya que se cría entre labradores en una aldea.

La relación entre el padre y ambos hijos se desarrolla en la comedia a través del tema de la fuerza de la sangre<sup>36</sup>, o sea el presentimiento de consanguinidad, que los tres sienten de forma innata. En primer lugar el emperador muchas veces declara percibir con respecto a Coraide, aunque parezca ser turco, un sentimiento parecido a la paternidad y, nada más conocer a Enrico, sabe que tendría que enfadarse por la falta de respeto del joven, pero afirma estar emocionado por su gallardía, más que colérico. Por su parte los gemelos ignoran serlo, pero poseen la misma personalidad y se parecen a Federico, aunque les falten todavía la prudencia, la paciencia y el equilibrio del padre. Coraide ama profundamente a Federico ya en la segunda jornada, pese a las diferencias sociales y religiosas que los separan; Enrico odia al emperador (lo considera el asesino de su padre), pero una especie de ternura de vez en cuando derrota el deseo de venganza. Cuando los dos jóvenes duelan, Federico se pone en defensa del que parece momentáneamente el más débil y finalmente los interrumpe; ellos, turbados pero obedientes, admiten en sendos apartes la inclinación que sienten hacia el viejo emperador y que, sin saber por qué, se ven obligados a obedecerle.

El tema de la fuerza de la sangre se manifiesta en la obra también en otro tópico: el niño de alta alcurnia criado por gente humilde que, una vez mayor, demuestra su nobleza a través del lenguaje y del comportamiento. Es el caso de Enrico en la segunda jornada: aunque acaba de llegar a corte, es sabio, valiente, fuerte, altivo y consciente de su papel y del hecho de que su obligación (antes de revelar su identidad al pueblo húngaro) es vengarse de los alemanes.

El texto de *El genízaro de Hungría, y alemán Federico* presenta una serie de extensos monólogos o casi-monólogos, es decir parlamentos largos interrumpidos por pocos y breves comentarios de personajes confidentes. Destacan dos romances en posición correspondiente en los actos I y II: en el primero (vv. 26-649) Federico explica toda la premisa del enredo, en el segundo (vv. 888-1079) Matilde resume lo que ha pasado entre la primera y la segunda jornada, durante los veinte años que no se ponen en escena: es a través de las palabras de Matilde

<sup>36</sup> El tema de la fuerza de la sangre, de raíz preclásica y clásica, llega al Barroco a través de la Edad Media y del Renacimiento. Es un tema amplio que ha tomado matices distintos según el contexto y el autor. Véase Ciavarelli, 1977, sobre todo pp. 310-313.

*veinte años habrá que falta* (v. 926) que se cuantifica la ausencia de Federico-Federico, o bien la medida de la pausa temporal entre los dos primeros actos. Esta técnica de insertar lapsos de tiempo muy extensos entre las jornadas es uno de los elementos característicos del teatro áureo que más molestó a los detractores del siglo XVIII y esta infracción le vale a Matos una cita en la *Poética* de Luzán: *El genizaro de Hungría* se escoje aquí como modelo negativo de la violación completa de la unidad de tiempo<sup>37</sup>.

Otros monólogos en romance corresponden a un relato de Federico, cuando confiesa a Coraide su identidad y le cuenta su historia (vv. 1521-1852), y a la meditación del mismo sobre lo que pudo pasarle a Matilde veinte años antes (vv. 2300-2647). Finalmente cabe mencionar las octavas reales de Enrico (vv. 1148-1195) a la hora de describir la lucha entre un león y una tigre.

De hecho, la obra tiende a privilegiar el oído con respecto a la vista y muchos son los componentes de la trama que no se muestran en el tablado: muy a menudo largas narraciones sustituyen la acción misma y los hechos contados casi superan en cantidad los acontecimientos de la escena. Por ejemplo el combate entre los tres ingleses y los tres alemanes, con la muerte de los primeros, no se escenifica y solo es objeto de una descripción de Catarro, que finge observar lo que pasa fuera del tablado y pronuncia un soliloquio:

[...] ¿qué es lo que veo?  
Igual valor tienen todos.  
¡Qué alentados y ligeros  
de los caballos se apean  
los ingleses! ¡Con qué esfuerzo  
sacan la espada bizarros,  
y se embisten cuerpo a cuerpo!  
Tres contra otros tres combaten  
con valor. Mas ya los nuestros  
parecen que se publican vencedores. (vv. 251-260)<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Miguel y Canuto, 1994, p. 36.

<sup>38</sup> En las citas de la comedia regularizo la grafía, los acentos, las mayúsculas, el uso de b/v/u, f/h, z/c/ç, desato las formas contractas y las abreviaturas (también en los nombres de los personajes), inserto una puntuación interpretativa. Conservo la

El gracioso se encuentra a solas en la escena porque poco antes él mismo ha rechazado el combate:

- CATARRO: [...] si venimos  
a matar a un hombre, es cierto  
que gusto ninguno me hace  
quien me convida a un entierro.
- FEDERICO: Tú no supones aquí.
- CATARRO: Pues ¿para qué me trajeron?
- FEDERICO: Para tener los caballos.
- CATARRO: Yo aquí no juego a los cientos<sup>39</sup>.
- FEDERICO: Para cuidar dellos digo.
- CATARRO: Yo no me entiendo con ellos.
- FEDERICO: Pues ¿por qué?
- CATARRO: Porque a relinchos  
conociéndome en el eco,  
como se ven con Catarro  
cebadilla están pidiendo (vv. 202-215).

Como todo gracioso, Catarro es cobarde y vago, aprovecha cada ocasión para hacer chistes y su presencia y actitud marcan por contraste los ideales de los caballeros; en el caso de este duelo su falta de valor hace sobresalir los ideales del vasallaje y la lealtad al emperador de Ricardo y del conde Rodulfo. Durante el cautiverio, en cambio, las quejas del gracioso evidencian la fuerza interior del emperador. De hecho, si Federico afirma:

Es la fortuna inconstante,  
y así en el bien y en el mal  
ha de tener siempre igual  
el varón fuerte el semblante. (vv. 1336-1339)

metátesis de la dental y de la lateral en las formas sintéticas de imperativo + pronombre (como *dejalde* por *dejadle*), la asimilación de vibrantes y laterales en las formas sintéticas de infinitivo + pronombre (como *roballa* per *robarla*), las contracciones de preposiciones, pronombres y demostrativos (como *deste* y *della*), el uso de *nuesso/vuesso* y de *aquesto*. Finalmente indico entre paréntesis el número de los versos.

<sup>39</sup> El *juego de los cientos* era un juego de naipes, también llamado *piquet*, en el que *tener los caballos* era un tipo de jugada. Véase Di Pinto, 2006: «juego de naipes que comúnmente se juega entre dos, y gana el que primero hace cien puntos, que gana la suerte. Su nombre resulta de una metonimia». Matos hace un juego de palabras a partir de este juego de naipes.

Catarro se desespera:

Mejor es que reneguemos  
de vida tan desdichada. (vv. 1290-1291)

Sin embargo nunca pierde su papel de portador oficial de lo cómico, por ejemplo comentando su tarea de esclavo que consiste en transportar el agua:

Sin duda  
nací en el signo de Acuario,  
y si acaso mi destino  
un trago de vino fragua,  
como la sal en el agua  
se me vuelve en agua el vino.  
Ya que mi hado severo  
a elemento tan extraño  
me inclinó, por menos daño  
pusiérame a aguardentero:  
allí mejor estaría,  
que en fin es oficio breve  
y siempre acaba a las nueve,  
y se huelga todo el día. (vv. 1310-1323)

Uno de los chistes más atractivos del gracioso es la explicación de su genealogía, a partir de la interpretación burlesca de su nombre y de la pregunta «¿De qué tierra?», que le dirigen las damas al presentarse él como español:

De Baños y de Fuenfría,  
si bien por línea derecha  
viene todo mi abolorio  
del solar de las cabezas,  
de quien nació doña Tos,  
y don Romadizo, que eran  
padres de don Estornudo,  
que casó con doña Flema,  
y engendraron a doña Asma,  
que salió tan grande bestia  
que dará la muerte a un santo,

tan valiente y tan severa  
 que a todos hace hablar bajo,  
 aunque un gran príncipe sea.  
 Esta, señora, es en suma  
 de Catarro la ascendencia,  
 de quien por siempre jamás  
 libre Dios a vuessa Alteza. (vv. 310-313)

En este fragmento cómico se da una versión humorística del tema de la preocupación familiar, asunto sumamente serio siempre acompañado por la cuestión de la limpieza de sangre. Catarro elabora una «genealogía burlesca» o una «antigenealogía», en palabras de Frida Weber de Kurlat con referencia al teatro pre-Lope<sup>40</sup>. Lope mismo inserta fragmentos parecidos en *La corona de Hungría* y en *Las pobrezaas de Reinaldos*, y la tradición sigue con Cubillo, Vélez y otros comediógrafos, probablemente tanto por razones escénicas —son monólogos en los que los actores pueden lucir sus habilidades declamatorias— como por razones satíricas, a fin de criticar los excesos del código del honor y de «la grotesca manía genealógica de la época»<sup>41</sup>.

Ni siquiera falta el consabido chiste del gracioso centrado en la ruptura de la ilusión escénica, cuando Catarro está a solas en el tablado y dice *qué buena ocasión aquesta / para un soliloquio...* (vv. 246-247); o bien el consejo concreto, a la hora de dejar que Coraide luche:

Sí, señor, pues si no riñe  
 él se comerá los codos.  
 Advierte que es perro fino,  
 déjale que salga al coso,  
 que este es sabueso de Irlanda  
 y es castizo, aunque es cachorro. (vv. 2059-2064)

Lo que le falta a Catarro es el papel de *deus ex machina*, motor de la acción y solucionador de problemas; por lo tanto desaparece del tablado dos escenas antes del desenlace, con este parlamento definitivo de despedida:

<sup>40</sup> Weber de Kurlat, 1960, p. 5. Sobre las genealogías burlescas véase Tyler, 1980.

<sup>41</sup> Cito de Silverman, 1976, a través de Tyler, 1980, pp. 751-752.

Viva yo y coma bien, tenga doblones  
y vayan noramala los bribones,  
esté yo alegre y juegue bien la taba,  
que en muriéndome yo todo se acaba. (vv. 2296-2299)

De hecho, el desenlace es protagonizado por Matilde, Federico, Coraide y Enrico y la escena final tiene lugar en el campamento húngaro. La solución de la intriga prevé la vuelta de todos los tópicos del género palatino y, mediante relatos explicativos, a menudo redundantes con respecto al enredo, se retoman todos los cabos sueltos: la desgracia del cautiverio, el nacimiento secreto de los hijos, la separación de los niños entre ellos y de su madre, la identidad de Enrico y el misterio del gemelo desaparecido. A continuación se realiza la agnición de Coraide gracias al turco Fatimán, acompañante de Federico, que confiesa el rapto del segundo niño y saca una joya que demuestra que Coraide es el otro hijo de la reina. Finalmente Federico revela a Matilde que ella nunca conoció a Feduardo y que él es el emperador de Alemania, su esposo y padre de los gemelos.

Estas agniciones y reconciliaciones cierran la comedia y, a nivel temático, la fuerza de la sangre aplasta el deseo de venganza. Federico pronuncia las últimas palabras:

Conque aquí don Juan de Matos  
para que otra vez os sirva,  
con vuestro perdón da fin  
al Genízaro de Hungría. (vv. 2876-2879)

¿Es una obra original? No podemos garantizarlo, puesto que siempre se pueden descubrir textos nuevos o bien desconocer obras. Reflexionando sobre eventuales relaciones intertextuales entre *El genízaro de Hungría*, lo primero que puede llamar la atención es que en algunos repertorios se mencionan una primera parte y una segunda parte de la obra<sup>42</sup> y se cita también el título *El rayo de Andalucía, y genízaro de España*, o bien *El genízaro de España y rayo de Andalucía*, de Álvaro Cubillo de Aragón. La obra que se compone de dos partes es exactamente la de Cubillo, sobre la leyenda del bastardo Mudarra y de los

<sup>42</sup> Por ejemplo en Urzáiz Tortajada, 2002, p. 429.

Siete Infantes de Lara. Matos también escribió una comedia centrándose en la misma historia, titulada *El traidor contra su sangre* y publicada en su *Primera parte*, pero ninguna de las tres se relaciona con *El genízaro de Hungría*.

Tampoco se individuían relaciones intertextuales específicas cotejando el texto de Matos con los de obras palatinas cuyo enredo presenta separaciones de gemelos y de familias, a causa de cautiverios, o bien obras ambientadas en Hungría y en el contexto de los conflictos húngaro-turcos; ni siquiera centrando la investigación en las comedias que incluyen fragmentos cómicos de «genealogía burlesca», pensando que Matos pudo sacar el suyo de la misma fuente. A pesar de alguna coincidencia, como la ambientación, la presencia de hijos gemelos que ignoran la identidad de sus padres y los veinte años que median entre la primera y la segunda jornada, elementos que se dan en muchísimos textos, los enredos no comparten nada que indique una relación intertextual directa<sup>43</sup>.

La conclusión a la que parece plausible llegar es que Matos Fragoso sí crea una obra suya, pero lo hace realizando una especie de collage de todos los tópicos. A confirmación de esto, recordamos que algunos detalles del enredo de *El genízaro de Hungría* no dejan de ser amagos superficiales, como el enamoramiento mediante el retrato<sup>44</sup>, la mujer varonil en el campo de batalla<sup>45</sup> y los celos del enamorado traicionado<sup>46</sup>. Es decir que Matos construye la pieza insertando demasiados elementos y que luego, en muchos casos, la sobrabundancia de componentes no permite profundizarlos —a veces tampoco volver a emplearlos— en la intriga. Por eso la obra se convierte en un patchwork

<sup>43</sup> En primer lugar no hay relación intertextual directa con *La corona de Hungría*, de Lope, refundición realizada por él mismo de otra comedia suya, *Los pleitos de Inglaterra* (1598-1603, según Morley y Bruerton, 1968, p. 253). De *La corona de Hungría* se conserva el manuscrito autógrafo, con fecha de 1623; la obra es una refundición de *Los pleitos de Inglaterra* con versos idénticos (Morley y Bruerton, 1968, p. 68; Rennert, 1919; Tyler, 1963).

<sup>44</sup> Federico se enamora de Matilde porque ha visto un retrato suyo, mientras que Matilde no conoce el talle de Feduardo porque el retrato que tenía que recibir se ha perdido.

<sup>45</sup> Matilde aparece en escena como mujer varonil en la jornada segunda, cuando visita al gobernador de Alemania.

<sup>46</sup> En la tercera jornada, Federico se pone loco de celos y piensa vengarse de Matilde.

de núcleos dramáticos sacados de distintas fuentes, un trabajo intertextual más difícil de descifrar con respecto a la relación directa entre dos textos, como son continuaciones y refundiciones.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alviti, R., *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea, 2006.
- Arellano, I., *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001.
- Arizpe, V., *The Spanish Drama Collection at the Ohio State University Library. A descriptive catalogue*, Kassel, Reichenberger, 1990.
- Bergman, H. E., Szmuk, S. E., *A Catalogue of Comedias Sueltas in the New York Public Library*, London, Grant & Cutler, 1980.
- Bingham Kirby, C., «Hacia una definición precisa del termino «refundición» en el teatro clásico español», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 1005-1012 ([http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih\\_10\\_2\\_011.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_2_011.pdf)).
- , «On the nature of Refundiciones of Spain's Classical Theatre in the Seventeenth Century», en *The Golden Age of Comedia: Text, Theory, and Performance*, eds. C. Ganelin y H. Mancing, West LaFayette, Indiana, Purdue University Press, 1994, pp. 293-94.
- Caamaño Rojo, M. J., «La escuela de Calderón: la figura de Matos Fragoso», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, eds. M. Tietz y G. Arnscheidt, en colaboración con B. Baczynska, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2011, pp. 77-97.
- Cassol, A., «El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, eds. M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008a, pp. 165-184.
- , «Las comedias colaboradas en el corpus de Rojas Zorrilla», en *Rojas Zorrilla en su IV Centenario, Actas del Congreso Internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008b, pp. 185-195.
- , «Uno y múltiple. Fragmentación del yo y del texto en una comedia de nueve ingenios», en *El yo y el otro, y la metamorfosis de la escritura en la literatura española*, ed. J. M. Martín Morán, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2008c, pp. 69-82.
- , «Pájaros nuevos y además colaboradores. Lope frente a la escritura en colaboración», en *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la*

- España áurea*, eds. L. Gentilli y R. Londero, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2011, pp. 59-72.
- , «Consideraciones en torno a las comedias en colaboración de la época áurea», en *Rumbos del Hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. P. Botta, Roma, Bagatto Libri, 2012, vol. IV, pp. 52-61.
- Cerezo Rubio, U., González Cañal, R., *Catálogo de comedias sueltas del fondo Entrambasaguas*, Kassel, Reichenberger, 1998.
- Ciavarelli, M. E., *El tema de la fuerza de la sangre en el Siglo de Oro español y sus antecedentes en la literatura occidental*, University of Pennsylvania, 1977.
- Di Pinto, E., «Juego de los cientos», en *Gran Enciclopedia Cervantina*, eds. C. Alvar y F. Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 2006, vol. III, pp. 2389-2391.
- , «Dos caras para un verdugo: Rojas Zorrilla y Matos Fragoso ('El más impropio verdugo', seria y burlesca)», en *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional, Toledo, 4-7 de octubre de 2007*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello, Cuenca, UCLM, 2008, pp. 561-574.
- , «El arte de la refundición según Moreto (II): "El mayor imposible" de Lope de Vega vs "No puede ser" de Moreto», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la AITENSO*, eds. G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Valladolid, Olmedo Clásico-Universidad de Valladolid, 2010, vol. 2, pp. 409-416.
- , «El arte de la refundición según Moreto (I): "El despertar a quien duerme" de Lope de Vega vs "La misma conciencia acusa" de Moreto», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, eds. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, vol. III, pp. 1015-22.
- Entrambasaguas, J., *Lope de Vega y su tiempo*, Barcelona, Teide, 1961.
- Ferrer, T. et al., *CATCOM: Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, consultable en <<http://catcom.uv.es>>.
- Jurado Santos, A., *Obras derivadas de novelas cervantinas (siglo XVII). Para una bibliografía*, Kassel, Reichenberger, 2005.
- La Barrera, C. A., *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- Mackenzie, A. L., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.
- Madroñal Durán, A., «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, eds. A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, 2 vols., vol. I, pp. 329-346.

- Medel del Castillo, F., *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias*, Madrid, Alfonso de Nora, 1735, reeditado por J. M. Hill, *Revue Hispanique*, 75, 1929, pp. 144-369.
- Miguel y Canuto, J. C. de, «Casi un siglo de crítica sobre el teatro de Lope: de la Poética de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1827)», *Criticón*, 62, 1994, pp. 33-56.
- Moll, J., «Comedias sueltas no indentificadas», anexo a *Departamento de Bibliografía de la Universidad Complutense, Repertorio de impresos españoles perdidos e imaginarios*, Madrid, Instituto Bibliográfico Hispánico, 1982.
- Morley S. G., Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Pannarale, M., «Un trabajo en preparación sobre el teatro de Juan de Matos Fragoso (1609-1689)», en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*, eds. A.Cassol y B.Oteiza (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 177-190.
- Profeti, M. G., «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del siglo de oro», en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 107-118.
- , *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La Casa Usher, 1994, pp. 73-230.
- , *Letà d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 9-44 y 77-288.
- Rennert, A., «Lope de Vega's comedias. «Los pleitos de Inglaterra» and «La corona de Hungría»», *Modern Language Review*, 13, 1919, pp. 455-464.
- Sánchez Mariana, M., «Un manuscrito calderoniano desconocido (con una digresión sobre los autógrafos de Matos Fragoso)», *Revista de Literatura*, XLVI.91, 1984, pp. 121-130.
- Santo Rossi, E. L., *Vida y obra de Juan de Matos Fragoso, poeta y dramaturgo del siglo XVII*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1978-79.
- , «Noticias sobre la vida de Juan de Matos Fragoso», *Segismundo*, XIV.27-32, 1978-80, pp. 217-31.
- Silverman, J., «Sancho Panza y su secretario», *Ínsula*, 351, 1976.
- Simón Díaz, J., *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, Instituto «Miguel de Cervantes» de Filología Hispánica, 1984, tomo XIV.
- Tyler, R. W., «Otra mirada a dos comedias de Lope de Vega: «La corona de Hungría» y «Los pleitos de Inglaterra»», *Hispanófila*, 18, 1963, pp. 21-75.
- , «Unos curiosos casos genealógicos en la comedia», en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas (Toronto, 22-26/08/1977)*, eds. A. M.

- Gordon y E. Rugg, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 749-752 ([http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih\\_06\\_1\\_187.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_187.pdf)).
- Trambaioli, M., «En el taller de la refundición de una comedia lopeveguesca: “El Eneas de Dios” o “El Caballero del Sacramento” de Agustín Moreto», *eHumanista*, 23, 2013, pp. 258-281.
- Ulla Lorenzo, A., «La actividad teatral de un dramaturgo cortesano en tiempos de luto (1665-1671): Calderón y Pseudo Matos Fragoso», *Anuario Calderoniano. Fiestas calderonianas*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, vol. extra, 1, 2013, pp. 253-274.
- , «Nuevos datos sobre la labor del copista Pseudo Matos Fragoso: fechas y compañías teatrales», en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas*, Valladolid, Universidad, Colección Olmedo Clásico, 2015.
- Urzáiz Tortajada, H., *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, vol. II.
- Vega Carpio, L. de, *Comedias de La Vega del Parnaso. El desprecio agradecido*, a cura di Daniela Profeti, Firenze, Alinea, 2006.
- Vega García-Luengos, G., «Luis Vélez de Guevara en la maraña de comedias escanderbecas», en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, eds. A. R. Lauer y H. W. Sullivan, New York, Peter Lang (Serie Ibérica), 1997, pp. 343-371.
- Weber de Kurlat, F., «El teatro anterior a Lope de Vega, y la novela picaresca», *Filología*, 6, 1960.

## APÉNDICE

### Trama de *El genízaro de Hungría y alemán Federico*

*Primera jornada.* La comedia se abre con un diálogo entre el emperador alemán Federico y sus fieles vasallos, Ricardo y el conde Rodolfo; ambos le piden a Federico una explicación sobre la razón de su viaje repentino y secreto al bosque, mientras están a punto de ganar el conflicto contra Hungría. En un extenso monólogo, Federico explica todas las premisas del enredo: relata el conflicto entre el Imperio y la corona de Hungría para la posesión de Bohemia, y subraya el acuerdo que el rey de Hungría y el de Inglaterra acaban de establecer, es decir el casamiento del príncipe de Inglaterra, Feduardo, con la princesa de Hungría, Matilde, para que los ingleses apoyen a los húngaros en la

guerra. Además, a la cuestión político-bélica se suma el problema sentimental, ya que Federico ama a Matilde y ha elaborado un plan para gozar de ella e impedir el casamiento: la princesa se encuentra en su quinta cerca del bosque, a la espera del novio, y no conoce directamente ni al emperador ni a Feduardo; por lo tanto Federico quiere hacerle una emboscada a Feduardo, matarle, robarle la identidad, casarse con Matilde, luego revelar la verdad y asegurar así la unión y la paz entre su Imperio y la corona de Hungría. El plan de Federico tiene éxito. La acción se desplaza a la quinta de Matilde, donde aparece en escena la princesa esperando al novio. Llegan Federico, Ricardo y el conde disfrazados de ingleses (puesto que llevan la ropa de Feduardo y de sus dos acompañantes muertos); Matilde y Federico se enamoran a primera vista y gozan prematuramente las dichas del casamiento. A continuación la acción se desplaza de nuevo al bosque y, por tercera vez, se introduce un terceto de personajes: después de los tres alemanes y de los tres ingleses, llegan tres soldados turcos, Fatimán, Zaide y Mahomad, que están llevando a cabo una inspección a las orillas del Danubio: su señor Amurates quiere aprovecharse de la lucha entre húngaros y alemanes para vengarse de Federico, que le está quitando tierras. Fatimán, el jefe de la expedición, también espera cautivar a un prisionero importante y llevárselo a su señor. La suerte le asiste ya que pasan antes el conde, Ricardo y Catarro, y luego, a solas, Federico, un hombre notable, según las palabras de sus amigos. Federico llega meditando sobre su conducta —ya siente remordimientos de conciencia— y temeroso aun de las sombras; Catarro vuelve atrás, para ver al emperador, y ambos caen en la emboscada de los turcos, que deciden llevárselos a Constantinopla.

*Segunda jornada.* De un diálogo inicial entre Matilde y sus criadas (que es casi una relación de la princesa) se desprende que han pasado veinte años y que Matilde sigue identificando a su esposo «de una noche» con el príncipe inglés Feduardo; cuenta que su enamorado y Federico desaparecieron el mismo día y que esto determinó la fin del conflicto; pero ella se había quedado embarazada y había dado a luz a dos gemelos en secreto: uno fue llevado por una criada a una aldea donde le criaron como labrador; al otro le tenía que tocar la misma suerte en otra aldea, pero fue raptado por los turcos. Matilde explica también que, tras la muerte de su padre, rey de Hungría, ha decidido

que su hijo vaya a la corte para que se le reconozca su papel de príncipe de Hungría y de Inglaterra: el joven, Enrico, ya está allí, dando prueba de su índole aristocrática, pese a haberse criado entre campesinos. Enrico sabe que su obligación (antes de revelar su identidad al pueblo húngaro) es vengarse de los alemanes o sea, según Matilde, de los asesinos de su padre Feduardo. A continuación la acción se desplaza a Constantinopla, donde Federico y Catarro, viejos y harapientos, cuentan lo que les ha pasado desde el comienzo del cautiverio. Durante veinte años Federico ha seguido mintiendo acerca de su identidad, gracias a la ropa inglesa que llevaba cuando fue raptado, y todos le conocen como Alberto. Federico y Catarro son esclavos de Coraide, joven general del ejército turco, que fue raptado por Fatimán cuando era recién nacido, poco después del secuestro de Federico y Catarro. Coraide ha sido criado por Federico y ya es un celebrado condotiero, conocido como el genízaro de Hungría, pese a su edad. Coraide vuelve victorioso de un conflicto y muestra el mismo sentimiento filial hacia Alberto-Federico, al que debe su habilidad bélica y su formación. Como signo de gratitud el joven decide poner al viejo en libertad y este le revela su verdadera identidad, relatando su vida a partir de la injusta matanza de Feduardo. Coraide decide acompañar a Federico a Alemania. Mientras tanto Matilde y Enrico se presentan en la corte alemana, gobernada por el conde Rodulfo, y le piden la restitución de Bohemia y Transilvania, si no quiere otra terrible guerra. El conde no cede, por lealtad hacia el emperador desaparecido. Poco después llega a la corte un embajador de Amurates (tercer disfraz de Federico) que, tras haber dado Rodulfo pruebas de su fidelidad y magnanimidad, revela que es el emperador.

*Tercera jornada.* El emperador cede el mando de Alemania y del ejército a Coraide, poco después Enrico llega a la corte para desafiar a Federico y se decide el duelo con Coraide, que tendrá lugar al día siguiente, poco antes del amanecer, en el campo. Aprovechando de la oscuridad, Federico se presenta en secreto en lugar de Coraide y habla con Enrico antes de luchar: pregunta al joven quién es y quiénes son sus padres, descubre que es hijo de Matilde y esto le deja furioso de celos. La llegada de Coraide complica la situación: Coraide cree que Federico es un inglés que acompaña a Enrico y Enrico piensa que Coraide es otro turco. Ambos reaccionan con valor y no renuncian al

combate. Federico confiesa en un aparte que fuertes sentimientos le empujan hacia los dos jóvenes, durante el duelo se pone en defensa del que parece momentáneamente el más débil y finalmente los interrumpe. Federico analiza las coincidencias de fechas y lugares, empezando a hipotizar su paternidad, pero las dudas le sugieren una venganza en contra de Matilde. Por lo tanto decide crear la ocasión para aclarar con la reina lo que pasó después de su desaparición, y va a su campamento. Federico una vez más no se presenta como el emperador y Matilde queda impresionada por la semejanza entre este señor desconocido y el padre de sus hijos; la reina pide explicaciones, de las palabras de Federico emerge la verdad, Matilde le revela la identidad de Enrico, relatando toda su historia y también la del gemelo desaparecido. En este momento toma la palabra Fatimán, confiesa el rapto del segundo niño y saca una joya que demuestra que Coraide es el otro hijo de la reina. Coraide ya está presente y acaba de conocer su verdadera identidad, llega Enrico también y empieza la aclaración final: Federico revela a Matilde que ella nunca conoció a Feduardo y que él es el emperador de Alemania, su esposo y padre de los gemelos; por lo tanto Enrico se entera de que es hijo de Federico y hermano de Coraide. Estas agniciones y reconciliaciones cierran la comedia.

## Historia y ficción al servicio del poder: *El picarillo en España* de José de Cañizares\*

Renata Londero  
*Università di Udine*

José de Cañizares nace en Madrid en 1676, y muere en su ciudad natal en 1750. Sus obras teatrales se comienzan a imprimir y a estrenar en 1696. Entra en la vida de Palacio en 1700, en 1702 es nombrado fiscal de comedias (encargo que ocuparía hasta su muerte), y por 1715 ya estaba trabajando para el sexto Duque de Osuna, Francisco María de Paula Téllez Girón y Benavides, para pasar después al servicio de su sucesor, José Téllez Girón y Benavides, alternando su actividad de bibliotecario con la de comisario de las fiestas reales. Todos estos datos nos los ofrece con riqueza de pormenores la estudiosa que se ha ocupado de revalorizar a Cañizares con más ahínco y eficacia: María del Rosario Leal Bonmatí<sup>1</sup>. Al oscilar entre la sensibilidad barroca por un lado, y la de los «novatores» de principios del XVIII por otro, como su amigo y contemporáneo Antonio de Zamora, este autor fronterizo es un hábil refundidor de la gran producción dramática áurea y cultiva los géneros más difundidos en las tablas españolas desde mediados del XVII: es decir, comedias caballerescas, mitológicas, heroicas, hagiográficas, palatinas, de magia y de figurón. Para terminar esta breve premisa,

---

\* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación FF12015-64107-P MI-NECO-FEDER,UE «Nobles, oficiales y cortesanos en el entorno literario del *Cancionero de Baena*», coordinado por el profesor Antonio Chas Aguión de la Universidad de Vigo.

<sup>1</sup> Leal Bonmatí, 2007, 2008 y 2011.

se puede afirmar sin lugar a dudas que en el paisaje teatral de entresiglos, tanto Cañizares como Zamora forman un dúo importante de ingenios cortesanos, muy admirados, aplaudidos e imitados en su tiempo —como ya subrayaba Paul Merimée, en su estudio pionero reservado a ambos en 1983<sup>2</sup>—, pero casi olvidados por la crítica y por el mundo de la farándula hoy en día.

El carácter palaciego del teatro de Cañizares —por otra parte, bien explícito en su abundante *corpus* de zarzuelas y de fiestas con un fastuoso aparato escenográfico y musical— se manifiesta a las claras en el género al que aquí dedico mi reflexión, el del drama histórico. En efecto, bajo el lema ciceroniano *historia magistra vitae*, tanto en la *comedia* clásica hispánica como en la obra de este epígono, los eventos del pasado, mezclados con la ficción y la invención, siempre remiten al presente, con la finalidad de comprenderlo y cuestionarlo mejor: así lo confirman todos los estudiosos que analizan el género histórico, y lo sintetiza con inteligencia Juan Matas Caballero en un extenso artículo publicado en 2015<sup>3</sup>.

Ahora bien, a partir del año 1700 —cuando en la historia de España entra el Duque de Anjou como fundador de la nueva dinastía de los Borbones, con el nombre de Felipe V—, Cañizares, que ya se había movido con soltura en la corte de Carlos II, esgrime todas sus armas humanas y literarias para congraciarse al monarca francés, a las dos reinas italianas —antes María Luisa de Saboya (esposa de Felipe desde 1701 hasta la muerte de ella, en 1714), y después Isabel de Farnesio (con quien Felipe se casa en 1714)—, y al entorno político y cortesano que lo rodeó. El premio de sus fatigas teatrales fue naturalmente una posición de realce en el *establishment* artístico de la nueva corte borbónica, como he aludido al principio. En 1711 Cañizares participa con toda probabilidad en la Guerra de Sucesión (1702-1713), con el cargo de «capitán-teniente de Caballos Corazas», pero en 1715 deja la milicia —según documenta Leal Bonmatí<sup>4</sup>— y regresa a su labor de dramaturgo, en su papel de creador, de fiscal de comedias y de comisario de los festejos reales<sup>5</sup>: además, como también precisa Jerónimo Herrera

<sup>2</sup> Merimée, 1983.

<sup>3</sup> Matas Caballero, 2015.

<sup>4</sup> Leal Bonmatí, 2011, p. 24.

<sup>5</sup> Leal Bonmatí, 2008, p. 267.

Navarro, «con fecha de 25 de abril de 1736 fue nombrado Compositor de Letras Sagradas de la Real Capilla»<sup>6</sup>.

Entrando en el tema que me ocupa, empiezo por citar el «Prólogo» de la primera edición de *Comedias* de Antonio de Zamora (1722)<sup>7</sup>, donde el dramaturgo, al exponer los rasgos principales de su poética, habla de su intención de «vestir al uso del siglo la historia»: el mismo propósito caracteriza el teatro histórico de Cañizares. De hecho, en sus comedias adscribibles a este género, cuajadas de anacronismos y sincronismos, Zamora considera acontecimientos que guardan relación con su propia actualidad y con los avatares de la política y de la corte borbónica a la cual debe rendir homenaje. Entre ellas se pueden recordar, por ejemplo, una obra abiertamente anti-inglesa y francófila<sup>8</sup> como *La Poncella de Orleans* —«escrita en 1706»<sup>9</sup>, probablemente en colaboración con el propio Cañizares (según afirma Herrera Navarro)<sup>10</sup>, y estrenada en Madrid el 5 de mayo de 1707 por la compañía de Blas Polope, para celebrar el embarazo de María Luisa de Saboya<sup>11</sup>, en plena Guerra de Sucesión—, y también *Preso, muerto y vencedor, todos cumplen con su honor en defensa de Cremona*, que Zamora redacta entre 1702 y 1703<sup>12</sup>, y estrena en 1714, pero que se aprueba y se edita más de veinte años después, en 1734<sup>13</sup>. Esta última comedia narra la batalla que se combatió en la ciudad lombarda durante la primera fase de la guerra, y precisamente el 1 de febrero de 1702, cuando Felipe V se encontraba en Italia<sup>14</sup>. Cremona es defendida con fervor por las tropas de Luis XIV de Francia, comandadas por Francisco de Neufville duque de Villeroy (el mariscal de Villarroy en las *dramatis personae*), pero cae bajo el dominio de los austriacos al mando del príncipe Eugenio de Saboya, y finalmente es recobrada por los hispano-franceses.

<sup>6</sup> Herrera Navarro, 1992, p. 76.

<sup>7</sup> A. de Zamora, *Comedias nuevas, con los mismos saynetes con que se executaron, assi en el Coliseo del Sitio Real del Buen Retiro, como en el Salón de Palacio, y Teatros de Madrid*.

<sup>8</sup> El primer artículo importante sobre *La Poncella...* se debe a Cattaneo, 1988.

<sup>9</sup> Urzáiz Tortajada, 2002, vol. II, p. 731.

<sup>10</sup> Herrera Navarro, 1992, pp. 81 y 489.

<sup>11</sup> Para la datación de las comedias de Zamora y las fechas de sus estrenos, remito a la excelente «Cronología de obras completas de Antonio de Zamora (Dramáticas y líricas)» que Jordi Bermejo Gregorio ha preparado como primer Anejo del segundo volumen de su tesis doctoral (2015, vol. II, pp. 1055-1070).

Mientras que los personajes del bando imperial —Eugenio de Saboya, el príncipe de Commerci (el histórico Carlos Tomaso de Lorena-Vaudémont, príncipe de Commercy), el capitán Patricio Magdalen, el conde Launingen, el coronel Osmán y Margarita Cuceli— resultan ambiguos, falaces y desalmados, sobre los franco-hispanos (huelga decirlo) se arroja una luz muy positiva. De ahí que el mariscal de Villarroy, don Diego de la Concha, el conde de Rebel (Revel), el varón de Crenan, el varón de Praslin y el Senador Potestad sean soldados nobles, leales y valientes, y aclamen a Felipe V en las diversas fases de la batalla que se presentan a lo largo de la tercera jornada. Un aspecto interesante de esta comedia —donde, como se acostumbra en el género histórico, la guerra se entrelaza con el amor— se da en la trama secundaria, la de tema amoroso, donde repercute la perspectiva desde la cual se interpreta el conflicto bélico. Aquí la embustera Madama Cuceli, confidente de Eugenio de Saboya, rechaza el cortejo de Crenan, mientras que alcanzan el altar los amores honestos entre doña Laura y don Diego de la Concha, cuyo equivalente bajo y cómico está formado por la pareja criada-gracioso Nise-Piñana<sup>15</sup>.

Pasando a Cañizares, en este trabajo voy a realizar un primer acercamiento a una comedia histórica de privanza del autor madrileño, *El picarillo en España, señor de la Gran Canaria*, ambientada en la Castilla de Juan II. Se estrenó en el teatro de la Cruz el 13 de mayo de 1716, y se siguió representando con frecuencia desde 1717 hasta 1807, dato que atestigua el éxito de la obra<sup>16</sup>. Del texto, solamente en la BNE se conservan un testimonio manuscrito de 1725, el Ms. 15539 (57 ff.), atribuido a Cañizares, y dos sueltas: una de 1747 (Madrid, Antonio Sanz)<sup>17</sup> y otra de 1763 (Valencia, Viuda de José de Orga), ambas a

<sup>12</sup> No disponemos de datos acerca de su puesta en escena (Bermejo, 2015, vol. II, p. 1061).

<sup>13</sup> En *Ameno jardín de comedias de los insignes autores don Antonio de Zamora, don Juan Bautista Diamante y don Álvaro Cubillo de Aragón*, pp. 49-96.

<sup>14</sup> Kamen, 2010, p. 33 y ss. Sobre la Guerra de Sucesión he consultado las siguientes monografías: Kamen, 1974; Calvo Poyato, 1988; Sanz Ayán, 1997; Albarado i Salvado, 2010.

<sup>15</sup> Londero, en prensa.

<sup>16</sup> Andioc y Coulon, 1996, vol. II, p. 812.

<sup>17</sup> Herrera Navarro (1992, p. 81), y Urzáiz Tortajada (2002, vol. I, p. 223) coinciden en citar el manuscrito de la BNE y la suelta madrileña de 1747.

nombre de nuestro autor<sup>18</sup>. La comedia también está recogida en colecciones teatrales decimonónicas, como las *Comedias escogidas* de Cañizares (Madrid, Ortega y Compañía, 1829-1833, vol. I, pp. 304-436) y el *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero*, a cargo de Francisco José Orellana (Barcelona, Salvador Manero, 1867, vol. III). En lo que atañe a las interpretaciones críticas que ha despertado la obra, el terreno es virgen: excepto alguna mención pasajera y esporádica en trabajos de conjunto sobre Cañizares, solo me consta que existe un artículo de talante general, publicado por Enrique Rull en el lejano año 1979<sup>19</sup>.

En este primer análisis solo pretendo esbozar algunas consideraciones someras que se conectan con la reelaboración ficcional del pasado y del género de privanza, con referencia a la naturaleza ocasional y cortesana de la pieza, muy marcada por la adhesión de Cañizares al absolutismo monárquico de Felipe V. En cambio, voy a dejar para un estudio futuro y más pormenorizado el examen de esta comedia en relación con el cuantioso caudal de obras historiográficas y literarias de la Edad Media y del Siglo de Oro (hasta sus postrimerías) consagradas a la compleja vinculación entre Juan II Trastámara, Álvaro de Luna, los Infantes de Aragón y la aristocracia castellana de mediados del siglo xv. Efectivamente, todos estos personajes aparecen en *El pizarillo en España*, sobre el cual Eugenio de Ochoa ya sostenía en 1838: «*El Pizarillo en España* inspira muchísimo interés, ofrece una pintura fiel de las interioridades de la corte, y tiene el mérito de una versificación singularmente castiza y robusta»<sup>20</sup>. Por su ambientación temporal, su didacticismo ideológico-político y su hibridismo temático, esta comedia —de claro

<sup>18</sup> La Barrera (1860) abrigaba dudas acerca de la autoría de esta comedia: «Ofrécense dudas acerca de la legítima pertenencia a don José de Cañizares de dos de las mejores piezas que corren con su nombre. Don Vicente Suárez de Deza y Ávila, en el año de 1663 (don José de Cañizares nació el de 1676), citó una comedia titulada: *El Pizarito en España*; entre los títulos de ellas, que intercaló en la suya burlesca: *Amor, ingenio y mujer*, inserta por él en su *Primera parte de Los donaires de Tersicore*. — Madrid, 1663. La atribuida a Cañizares (don José) se titula: *El Pizarillo en España*» (La Barrera, 1969, pp. 68-69). Sin embargo, tanto Herrera Navarro (p. 81) como Urzáiz Tortajada (vol. I, p. 223) la atribuyen a Cañizares.

<sup>19</sup> Rull, 1979.

<sup>20</sup> E. de Ochoa, *Tesoro del teatro español desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días*, vol. V: *Teatro escogido desde el siglo xvii hasta nuestros días*, p. 398.

abolengo aurisecular— contiene muchos puntos en común con otras piezas históricas de Cañizares, donde hechos y personajes reales se recrean de forma fictiva y sobre todo se prestan a una lectura del pasado desde la óptica del presente. Es suficiente, creo, citar un par de ejemplos: en *El pastelero de Madrigal, rey don Sebastián fingido*<sup>21</sup>, la intriga se coloca en la época del rey don Sebastián de Portugal, tras cuya muerte, en 1578, se desataron encarnizadas luchas dinásticas que finalizaron en 1581, cuando el país cayó bajo el dominio español. La pieza se escribió en 1706, mientras se estaba combatiendo la Guerra de Sucesión, todavía muy lejos de su solución militar y política.

Más acertada aún resulta la asociación entre *El picarillo en España* y *El rey Enrique el Enfermo*, estrenada en la Cruz el 13 de mayo de 1709: si la primera concierne a Juan II, la segunda habla de su padre, Enrique III «el Doliente» (1379-1406): tomándose grandes libertades con la historia y alternando la trama política con la amorosa, señalando al monarca medieval castellano como un virtuoso restaurador del poder real en contra de la indócil nobleza, Cañizares remite a Felipe V y a su diplomático oscilar entre los bandos nobiliarios que se agitaron durante su reinado: la aristocracia española —insumisa y hostil al soberano extranjero<sup>22</sup>—, la elite gobernante francesa, y, después de 1714, el así llamado «partido de los favoritos» italianos que llegaron a España en el séquito de la Farnesio<sup>23</sup>. Por lo tanto, el elogio de Enrique III vale como una «apología de Felipe V», y, según observa Leal Bonmatí, «esta comedia vuelve a colocar a Cañizares en la órbita de la que nunca salió: el servicio a la monarquía»<sup>24</sup>.

Unas observaciones análogas se pueden aplicar a *El picarillo en España*, donde, como comenta Rull, «lo histórico está al servicio de la ficción»<sup>25</sup>, pero sobre todo —añado yo— del presente de su autor. De ahí que los acontecimientos y los protagonistas históricos se alteren, se omitan y se confundan, para demostrar ideas, preceptos y reglas de comportamiento válidos en el mundo de la corte, tan movedido y violento como el campo de batalla. De hecho, como acaece de costumbre en el

<sup>21</sup> La comedia fue editada críticamente por Rafael Lozano Miralles en 1995.

<sup>22</sup> Vázquez Gestal, 2013, p. 321 y ss.

<sup>23</sup> Kamen, 2010, p. 140.

<sup>24</sup> Leal Bonmatí, 2009, p. 583.

<sup>25</sup> Rull, 1979, p. 860.

género palatino e histórico del teatro barroco, estos son los espacios donde se mueven los personajes, y donde se desenvuelve el enredo. Este está dividido en dos tramas (la bélico-política y la amorosa) que se entrecruzan disponiéndose en dos planos: el alto, poblado por reyes, nobles, galanes y damas, y el bajo, ocupado por soldados, graciosos y criadas. Para describir la difícil época en la que gobierna Juan II (desde su mayoría de edad, en 1419, hasta su muerte, en 1454), Cañizares dispone de una gran cantidad de fuentes tanto históricas como literarias: en el recuento deben por lo menos figurar la *Crónica de Juan II de Castilla*, compuesta en sus dos primeras partes por Álvarez García de Santamaría y refundida en 1517 por Lorenzo Galíndez de Carvajal, la *Crónica de don Álvaro de Luna*, atribuida a Gonzalo Chacón (1517), la *Crónica del Halconero* de Pedro Carrillo de Huete (1380 ca-1448), primo del Infante Enrique de Aragón y halconero mayor de Juan II, las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán (Valladolid, 1512), el *De rege et regis institutione* del padre Mariana (1599), el popular romancero centrado en Álvaro de Luna, y el *Cancionero de Baena* (1426-1449).

Nuestro dramaturgo las maneja de forma muy suelta y ágil, puesto que con toda probabilidad el manantial principal al que acude es el consistente conjunto de comedias áureas sobre Juan II y su corte, del que entresaca las que mejor le convienen para alcanzar su objetivo: a saber, las comedias de privanza que siguen los vaivenes de la colaboración política entre el penúltimo Trastámara y «el primer valido de la historia española, Álvaro de Luna», o bien los conflictos entre el rey y los Infantes de Aragón o la nobleza castellana<sup>26</sup>. Me refiero, en particular, a: *La privanza y caída de don Álvaro de Luna* (1601) de Damián Salucio del Poyo, *El privado perseguido* (1618) de Luis Vélez de Guevara, y la bilogía de Mira de Amescua —*La próspera fortuna de don Álvaro de Luna* (1618-1621; 1635) y *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna* (1621-1624; 1635)<sup>27</sup>. Los temas más presentes en ellas —que vuelven a tratarse en *El picarillo en España*— son los altibajos de la fortuna caprichosa, las relaciones entre el monarca y sus favoritos, la inconstancia de los potentes (ambos típicos del género de privanza) y la debilidad de carácter de Juan II. En cambio, Cañizares no recoge otro

<sup>26</sup> Crivellari, «Introduzione», en L. Vélez de Guevara, 2012, p. 40.

<sup>27</sup> Al respecto, pueden leerse Arellano, 1996; y Meunier, 2015.

tema muy corriente en estas comedias, es decir el ascenso del valido y su caída en desgracia, puesto que su Condestable está en el vértice del poder aunque teme la mutabilidad de su señor.

Veamos pues los caracteres más significativos de *El picarillo en España*. En primer lugar, saltan a la vista los fuertes anacronismos en la reconstrucción de la monarquía de Juan II y de su tiempo, a los que se asocia cierta inexactitud en los nombres de algunos personajes secundarios. Es más, si se empieza por el protagonista mismo, Federico de Bracamonte, se nota que es fruto de la invención del autor: en la historia existió, sí, un almirante Rubin de Bracamonte o Robert de Braquemont, que obtuvo de la reina Catalina de Lancaster (la madre de Juan II y regente del trono durante su minoría de edad, de 1406 a 1418) el derecho de conquistar Canarias para un primo suyo, el barón normando Jean IV de Béthencourt, como se narra en el capítulo IV (1417) de la *Crónica de Juan II*<sup>28</sup>. Con todo, las crónicas no mencionan a su supuesto hijo, Federico, quien en la tercera jornada de la obra de Cañizares revela al rey que su padre fue «Monsieur de Bracamont, / gran Almirante de Francia», descubridor de Canarias, «nuevo Argonauta / del océano español» (III, vv. 2645-2646, 2649-2651, p. 31)<sup>29</sup>. Por otra parte, el argumento de la conquista normanda, y después castellana, del archipiélago atlántico a partir de los inicios del siglo XV, ya se había tratado en las tablas áureas. Por ejemplo, en la *Parte décima* (1618) de sus comedias, Lope de Vega publicó *Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*<sup>30</sup>, compuesta

<sup>28</sup> Mata Carriazo, 1946, pp. 1-9. Sobre la primera fase de la conquista del archipiélago (1402-1477) he consultado los siguientes textos: Leonardo Torriani, *Descripción e historia del reino de las islas Canarias, antes Afortunadas, con el parecer de sus fortificaciones* (1592), 1999; Tomás Marín de Cubas, *Historia de las siete Islas de Canaria* (1694), 1993; Castro Alfin, 1983, pp. 139-180; Castellano Gil y Macías Martín, 1993, pp. 38-43; Arquímedes Jiménez del Castillo, *Historia del Reyno de las Islas Canarias (1344-1525). Descubrimiento, conquista y colonización*, 2004.

<sup>29</sup> He utilizado como base textual la suelta impresa en Valencia, por la Viuda de José de Orga, 1763 (pp. 1-32).

<sup>30</sup> Esta comedia está editada críticamente por José Manuel Martínez Torrejón en *Comedias de Lope de Vega, Parte X*, coords. R. Valdés Gázquez y M. Morras, Lleida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, vol. 2, pp. 769-889. Sobre las piezas teatrales barrocas dedicadas al argumento, remito en especial a Brito Díaz 1998, 1999 y 2006. A estos importantes trabajos hay que añadir por lo menos el artículo de Castells Molina, 1998. Agradezco a Carlos Brito Díaz las precisas sugerencias bibliográficas al respecto.

entre 1604 y 1606: la obra lopesca, sin embargo, está bastante alejada de *El picarillo en España* en lo que atañe al tema canario, por la ambientación cronológica (la época de los Reyes Católicos, y en concreto, los años 1494-1496, cuando al mando de Alonso Fernández de Lugo, la corona española se apoderó de la isla de Tenerife), y por la trama —bélica, amorosa y religiosa, con rasgos cómicos y pastoriles—, focalizada en el contacto entre los conquistadores europeos y los ingenuos «bárbaros» aborígenes. Asimismo, unas «confusas y estereotipadas referencias del mundo prehispánico de las Islas» Afortunadas, según apunta Carlos Brito Díaz, se encuentran en otra comedia de Lope, también muy diferente de *El picarillo en España* por tema y estructura, aunque la acción se sitúa en la primera mitad del siglo XV (pero el rey castellano mencionado es, erróneamente, Enrique IV, y no Juan II): me refiero a la hagiográfica *San Diego de Alcalá*, probablemente redactada en 1613<sup>31</sup>.

Por lo demás, en la comedia de Cañizares forman las *dramatis personae* figuras históricas vinculadas con el reinado del penúltimo Trastámara: Juan II, el Infante don Enrique, Álvaro de Luna, la reina Isabel de Portugal (segunda esposa de Juan II), [Alonso] Yáñez Fajardo —aliado del rey castellano desde 1422 y adelantado mayor de Murcia desde 1423— y el adelantado de León, Pedro Manrique (1381-1440), miembro de la poderosa familia noble que tuvo relaciones muy desiguales con Juan II, además de ser el padre de Rodrigo y el abuelo del poeta Jorge. Por lo que respecta, en cambio, a dos personajes de segunda fila, Cañizares debe de yuxtaponer a varias figuras en una sola: es el caso del cardenal Pedro Carrillo y de Gómez Herrera. Por ejemplo, Pedro Carrillo de Toledo, aposentador mayor del rey, nunca fue cardenal; Alonso Carrillo de Acuña fue Arzobispo de Toledo desde 1445, mientras que otro noble, el Gran Cardenal Pedro González de Mendoza (1428-1495), vivió en la corte de Juan II. En cuanto a Gómez Herrera, Cañizares tal vez se refiera a Ruy Gómez de Herrera, que en 1442 era escribano de cámara del rey, o a Fernando Gómez de Herrera, recaudador mayor en el Reino de Murcia durante la monarquía de Juan II. O quizá también, más genéricamente y equivocándose en el

<sup>31</sup> Brito Díaz 1999, p. 235 y p. 226 (nota 9). En este trabajo (p. 236), el autor también menciona una comedia anónima del XVII, atribuida a Lope, y dedicada a Canarias, *Nuestra Señora de la Candelaria y sus milagros y guanches de Tenerife*, editada por María Rosa Alonso en 1943.

primer apellido, Cañizares piense en la importante estirpe castellana de los González de Herrera. Otros personajes son de pura fantasía, como suele suceder en la comedia áurea de fondo histórico: la dama Leonor de Urrea, cuyos favores se contienden el soberano, el Infante Enrique y Federico Bracamonte (quien se casará con ella en el final feliz); el gracioso Bambute y su «enamorada» Inés, y las criadas Nise y Cloris.

Los desajustes cronológicos salpican el texto, que se abre con una batalla azotadora, como ilustra la primera acotación: «Tocan cajas y clarines, y salen dándose batalla, de la una parte el Rey don Juan, don Álvaro de Luna, Federico mal vestido, Bambute roto y tizado, y don Yáñez Fajardo, y de la otra el Infante don Enrique, don Gómez de Herrera, don Pedro Manrique y soldados» (p. 1). Unos versos más adelante, por las palabras de Yáñez Fajardo nos percatamos de que la batalla es la famosa de Olmedo («[...] Ya está la villa / de Olmedo desocupada; / y fugitivo el Infante», I, vv. 194-196, p. 3), donde el Condestable derrotó a sus acérrimos enemigos, los Infantes de Aragón, junto con la nobleza que los apoyaba, y tras la cual el Infante Enrique murió a consecuencias de una grave herida en la mano derecha. Ahora bien: en Olmedo se combatió el 19 de mayo de 1445<sup>32</sup>, y en *El picarillo en España* actúa la reina portuguesa (como ella misma dice: «Soy portuguesa y os amo», I, v. 158, p. 3), que celebró sus nupcias con Juan II el 22 de agosto de 1447<sup>33</sup>. Alonso Yáñez Fajardo, además, cuando tuvo lugar la batalla ya había fallecido, en 1444. No obstante, el anacronismo y la imprecisión histórica más patentes se dan en el tercer acto, que se desarrolla en parte durante el cerco del Castillo de La Puebla de Montalbán por el Infante Enrique, en 1420 (25 años antes de Olmedo), y que concluye con la anagnórisis de Federico ante el rey, quien perdona a su padre, supuestamente culpable de haber traicionado la corona castellana cediendo Canarias a Portugal, y ocasionando un conflicto entre los dos reinos. En la realidad, este acto de Robert de Braquemont no se cumplió, y Castilla ratificaría su soberanía sobre el archipiélago en 1479, firmando el Tratado de Alcaçovas con Portugal.

<sup>32</sup> Cfr. Porras Arboledas, 2009, pp. 218-223.

<sup>33</sup> Calderón Ortega, 1998, p. 76.

En efecto, a Cañizares poco le importa la precisión histórica, puesto que aquí la historia es un pretexto para él. El eje de la acción gira alrededor de Federico, un personaje inventado, noble por naturaleza y alcurnia, que se finge pícaro para poder entrar en la corte de Juan II y recobrar el amor perdido de su querida Leonor. A la reina Federico dice que él es «hijo de la fortuna» (I, v. 240, p. 4), y a mi parecer el momento más logrado de la comedia coincide con el diálogo entre Federico y el Condestable, en la segunda jornada (vv. 926-1033), cuando el galán describe la fortuna mudable como una pintora que diseña y borra el destino de los hombres a su antojo:

FEDERICO:

Pues, señor, como yo estoy  
a pícaro destinado,  
pintar veo la fortuna,  
porque estoy fuera del cuadro:  
ella usa sombras y lejos,  
luces y matices, dando  
en la plana superficie  
su imagen a los acasos;  
pero es torpe como ciega,  
y al tiempo solo estampando,  
lo que imprime con la una,  
lo borra con la otra mano.

[...].

En vos ya pintó la suerte  
cuanto pudo [...]

[...].

No sé si fuera acertado  
apartar el lienzo, antes  
que ella pudiera tocarlo  
con la mano con que borra

(II, vv. 952-963, 968-969, 973-976, p. 12).

Al consejo que le da Federico de alejarse de la corte justo cuando se halla en la cima de la gloria, Álvaro de Luna contesta negándose, pues que teme la reacción del rey:

Porque, si del rey me aparto,  
en su genio, que es mudable,  
ver muchos males aguardo  
(II, vv. 985-987, p. 12).

Al apego al poder y a la prepotencia del Condestable, a la hostilidad entre Juan II y el Infante Enrique, Federico responde con una postura libre y desenfadada, de *beatus ille*, prefiriendo la pobreza y la errancia a una vida amarrada por el odio, la sospecha y la envidia:

Que no trocara la vida  
que tengo, sin asechanzas,  
sin envidias y sin riesgos,  
por la del mayor monarca  
(I, vv. 262-265, p. 4).

Si se transfieren estas consideraciones al tiempo de Cañizares en 1716, bien se puede reconocer en el conflicto entre Juan II y el Infante Enrique la enemistad entre Felipe V y su rival por el trono español, el archiduque Carlos de Habsburgo, hijo del emperador Leopoldo I, durante la Guerra de Sucesión que había terminado tres años antes, y también entrever en el monarca medieval recreado por Cañizares, inestable, frágil y enamorado, un *alter ego* negativo del primer Borbón: un rey aquejado por frecuentes ataques depresivos y que se dejó subyugar por la fuerza de carácter y la habilidad política de sus dos esposas, delegando (como Juan II) «sus atribuciones en validos ambiciosos»<sup>34</sup>, tales como Giulio Alberoni, su Primer Ministro de 1715 a 1719, envidiado y mirado con recelo por la elite gobernante<sup>35</sup>. Al rastrear una clara correspondencia entre Juan II y Felipe V, el Condestable y Alberoni, quizá no resulte fuera de lugar establecer una forma de equivalencia entre Federico de Bracamonte y el propio Cañizares, un literato cortesano que debe obedecer y ensalzar a su rey (a quien advierte que no confíe demasiado en sus altos consejeros), aun añorando una independencia de movimiento y de expresión que chocan con su mismo estatus. Por otra parte, Cañizares —en vilo entre dos mundos y dos tiempos complementarios y divergentes, superpuestos y no confusos—, precisamente como los dramaturgos áureos a quienes imitó y refundió con acierto, nunca consiguió superar el precario balanceo entre la cómoda sumisión al poder y el libre abandono a la autonomía artística.

<sup>34</sup> Rull, 1979, p. 858.

<sup>35</sup> Kamen, 2010, p. 138.

## BIBLIOGRAFÍA

- Albareda i Salvado, J., *La guerra de sucesión de España (1700-1714)*, Barcelona, Crítica, 2010.
- Ameno jardín de comedias de los insignes autores don Antonio de Zamora, don Juan Bautista Diamante y don Álvaro Cubillo de Aragón*, Madrid, 1734.
- Andioc, R., Coulon, M., *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.
- Arellano, I., «El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero*, eds. A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 43-64.
- Bermejo Gregorio, J., *La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora. Estudio de las fiestas reales barrocas en un autor de finales del siglo XVII y principios del XVIII*, tesis doctoral inédita, dir. Lola Josa, Universidad de Barcelona, 2015, 2 vols.
- Brito Díaz, C., «Canarias y América: el mundo aborigen en dos piezas teatrales de Lope de Vega», en *América y el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Congreso Iberoamericano de Teatro*, eds. C. Reverte Bernal y M. de los Reyes Peña, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998, pp. 409-421.
- , «Visiones del indígena canario en el teatro español del Siglo de Oro», *Revista de literatura*, 121, 1999, pp. 225-237.
- , «En las tinieblas de la historia: fortuna literaria de Jean de Béthen-court y Gadifer de la Salle», en *Le Canarien. Retrato de dos mundos*, coords. E. Aznar, D. Corbella Díaz, B. Picó Graña y A. Tejera Gaspar, Santa Cruz de Tenerife, Instituto de Estudios Canarios, 2006, vol. 2, pp. 443-470.
- Calderón Ortega, J. M., *Álvaro de Luna: riqueza y poder en la Castilla del siglo XV*, Madrid, Dykinson, 1998.
- Calvo Poyato, J., *La guerra de sucesión*, Madrid, Anaya, 1988.
- Cañizares, J. de, *El picarillo en España, señor de la Gran Canaria*, Valencia, Viuda de José de Orga, 1763.
- , *Comedias escogidas*, Madrid, Ortega y Compañía, 1829-1833.
- , *El pastelero de Madrigal, rey don Sebastián fingido*, ed. R. Lozano Miralles, Parma, Edizioni Zara, 1995.
- Carriazo, J. de Mata, «El capítulo de Canarias en la Crónica de Juan II», *Revista de historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de la Laguna*, 73, enero-marzo de 1946, pp. 1-9.
- Castellano Gil, J. M., Macías Martín, F. J., *Historia de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1993.

- Castells Molina, I., ««Suele Amor trocar con Marte las armas»: la conquista erótica y militar del Nuevo Mundo en tres comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 4, 1998, pp. 87-96.
- Castro Alfin, D., *Historia de las Islas Canarias. De la prehistoria al descubrimiento*, Madrid, Editora Nacional, 1983.
- Cattaneo, M. T., «En torno a *La Poncella de Orleans* de Antonio de Zamora», en *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, eds. M. di Pinto, M. Fabbri y R. Froidi, Abano Terme, Piovan, 1988, pp. 133-140.
- Crivellari, D., «Introduzione», en L. Vélez de Guevara, *El privado perseguido*, ed. D. Crivellari, Lucca, Il Molo, 2012, pp. 13-92.
- Herrera Navarro, J., *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, FUE, 1992.
- Jiménez del Castillo, A., *Historia del Reyno de las Islas Canarias (1344-1525). Descubrimiento, conquista y colonización*, Ayuntamiento de la Laguna, Concejalía de Cultura, 2004.
- Kamen, H., *La guerra de sucesión en España, 1700-1715*, Madrid, Grijalbo, 1974.
- , *Felipe V. El rey que reinó dos veces*, Madrid, Temas de Hoy, 2010.
- La Barrera, C. A., *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneira, 1860, edición facsímil, Madrid, Gredos, 1969.
- Leal Bonmatí, M. R., «José de Cañizares (1676-1750): un panorama crítico, una reivindicación literaria», *Revista de literatura*, LXIX, 138, julio-diciembre de 2007, pp. 487-518.
- , «José de Cañizares (1676-1750): una revisión biográfica», *Dieciocho*, 31.2, Fall 2008, pp. 241-276.
- , «*El rey Enrique el Enfermo* (1709) de Cañizares: el retorno teatral a la Edad Media», en *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*, eds. J. Cañas Murillo, F. J. Grande Quejigo y J. Roso Díaz, Cáceres, Universidad de Cáceres, 2009, pp. 577-586.
- , «El autor y la época. José de Cañizares (1676-1750) y el teatro entre dos siglos (1680-1724)», en J. de Cañizares, *Acis y Galatea*, ed. M. R. Leal Bonmatí, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2011, pp. 19-25.
- Londero, R., «El teatro de entresiglos de Antonio de Zamora: más allá de Calderón», en *Hacia la modernidad: la construcción de un nuevo orden teórico-literario entre Barroco y Neoclasicismo*, eds. A. Bègue y C. Mata Induráin, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, «Estudios del Parnaso olvidado», 2, 2017, en prensa.
- Marín de Cubas, T., *Historia de las siete Islas de Canaria (1694)*, transcripción, introducción y notas de F. Ossorio Acevedo, La Laguna, Editorial Globo, 1993.

- Matas Caballero, J., «La fuerza de las historias representada». Reflexiones sobre el drama histórico: los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, eds. I. Rouane Soupault y P. Meunier, Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, pp. 58-101.
- Merimée, P., *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1983.
- Meunier, P., «La pareja especular rey-privado o el caso de don Álvaro de Luna en *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna* de Mira de Amescua», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, eds. I. Rouane Soupault y P. Meunier, Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, pp. 505-514.
- Ochoa, E. de, *Tesoro del teatro español desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días*, vol. V: *Teatro escogido desde el siglo XVII hasta nuestros días*, Paris, Librería europea de Baudry, 1838.
- Orellana, F. J. (ed.), *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero*, Barcelona, Salvador Manero, 1867.
- Porras Arboledas, P. A., *Juan II rey de Castilla y León (1406-1454)*, Gijón, Ediciones Trea, 2009.
- Rull, E., «*El Picarillo en España*, de José de Cañizares», en *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, ed. M. Criado de Val, Madrid, FUE, 1979, pp. 849-861.
- Sanz Ayán, C., *La guerra de sucesión española*, Madrid, Akal, 1997.
- Torriani, L., *Descripción e historia del reino de las islas Canarias, antes Afortunadas, con el parecer de sus fortificaciones (1592)*, traducción del italiano, con introducción y notas por A. Cioranescu, Cabildo de Tenerife, 1999.
- Urzáiz Tortajada, H., *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.
- Vázquez Gestal, P., *Una nueva majestad. Felipe V, Isabel de Farnesio y la identidad de la monarquía (1700-1729)*, Sevilla-Madrid, Fundación de Municipios Pablo de Olavide y Marcial Pons Historia, 2013.
- Zamora, A. de, *Comedias nuevas, con los mismos saynetes con que se executaron, assi en el Coliseo del Sitio Real del Buen Retiro, como en el Salón de Palacio, y Teatros de Madrid*, Madrid, Diego Martínez Abad, 1722.



# El espacio dramático: de la Comedia Nueva al esperpento de Valle-Inclán (con unos apuntes sobre el espacio de la mujer)

Marcella Trambaioli  
*Università del Piemonte Orientale*

El teatro clásico está escrito a base de mutaciones. Para su representación se necesita en el público una fantasía infantil, que acepte como lugares de la acción lo que los actores indiquen [...] Todo el teatro es creación plástica. La literatura es secundaria. Por esto, lo indispensable es el estudio de los autores para conocer su escenario. Cada autor tiene, efectivamente, su escenario. Calderón, como Shakespeare, siente predilección por los lugares misteriosos, por las cavernas y los antros. Tirso de Molina es el fraile andariego que ha recorrido los caminos, ha reposado en las olmedas y ha pernoctado en las posadas. Lope de Vega es un autor ciudadano: su escenario tiene calles y casas y rejas<sup>1</sup>.

Hay una técnica dramática española que se ha perdido. El drama español se caracteriza por «la unidad de acción y la variedad de lugar». La acción, como un proyectil, como un vendaval, pasa arrasando los personajes [...] Los clásicos la emplean todos. La emplean intuitivamente<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Lo que debe ser el Teatro Español», en Valle-Inclán, 1994, p. 414.

<sup>2</sup> «La pintura, el teatro, el futuro Madrid. Valle-Inclán habla del arte de la República», en Valle-Inclán, 1994, p. 497.

El nuestro, como ha sido siempre: un teatro de escenarios, de numerosos escenarios. [...] el mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto. Ahí está nuestro teatro clásico, teatro nacional, donde los autores no hacen más que eso: llevar la acción sin relatos a través de muchos escenarios<sup>3</sup>.

[...] el gran problema del dramaturgo español consiste en crear escenarios, combinar nuevas formas de espectáculo para regalo y solaz de los ojos. Remontándonos a *La Celestina*, hallamos esa variedad de cuadros que hoy convendría para ciertas obras con asistencia de decorados sintéticos<sup>4</sup>.

He aquí una muestra significativa de afirmaciones que Ramón del Valle-Inclán nos ha dejado, a través de entrevistas publicadas en la prensa coetánea, a propósito del espacio teatral, a todas luces elemento prioritario para su concepción dramaturgica. Hondo conocedor de las técnicas pictóricas y plásticas de los artistas antiguos y modernos<sup>5</sup>, y deseoso de renovar el lenguaje teatral de su tiempo, cuestionando de forma tajante el patético horizonte de expectativas de las «niñas del abono»<sup>6</sup>, el genial escritor gallego no solo se remonta a los valores espaciales del teatro barroco, que rompe con la unidad de lugar del teatro clasicista, sino que rescata y resemantiza a su manera la estructura múltiple de la obra fundadora del teatro en lengua castellana: *La Celestina*, además de echar mano de su enredo y caracteres en varias ocasiones<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> «Don Ramón habla del teatro a sus contertulios», en Valle-Inclán, 1994, p. 584.

<sup>4</sup> «Valle-Inclán y el teatro nuevo. En cama con gripe y 40 grados de temperatura crítica», en Valle-Inclán, 1994, p. 409.

<sup>5</sup> Cfr. Nieva, 1967; Stembert, 1976; Jerez Farrán, 1989. Este último, entre otras cosas, apunta que Valle-Inclán «mira, huele, palpa y extrae exclusivamente lo que posee calidad pictórica» (p. 80).

<sup>6</sup> Al periodista de *La Esfera* de Madrid que en 1915 le preguntaba «¿Qué opina usted del teatro contemporáneo en relación con el pasado?», Valle contesta, como siempre, con tono hiperbólico y burlón: «Mire usted: si Lope de Vega viviese hoy, lo más probable es que no fuese autor dramático, sino novelista. ¡Habría que oír al *Fénix* cuando los empresarios le hablasen de las conveniencias de escribir manso y pacato para no asustar a las niñas del abono...!» («Nuestras visitas», en Valle-Inclán, 1994, p. 146).

<sup>7</sup> Fernández Rivera, 2015, p. 184, analizando los dos personajes celestinescos que se mueven en *Las galas del difunto*, la Madre y la Bruja, subraya: «Estas dos mujeres de clara ascendencia celestinesca no son un caso aislado en la obra de Valle-Inclán. Muy al

Por lo visto, con su habitual tendencia a la hipérbole Valle llega a afirmar que el espacio tiene la primacía sobre la acción, es decir que la ambientación y los lugares por los cuales se mueven los personajes determinan sus acciones y avatares, creando por sí solos las situaciones dramáticas. Lo asienta sin más en varias ocasiones: «Es la escena lo primero que hace falta. De la escena surgen luego los conceptos profundos y las bellas frases»; «se parte de un error fundamental, y es éste: el creer que la situación crea el escenario. Eso es una falacia porque, al contrario, es el escenario que crea la situación»<sup>8</sup>. Y, siendo él un autor de vanguardia, con su propia escritura lleva este principio a las últimas consecuencias. Ya he tenido ocasión de apuntar que «nos ofrece la ejemplificación de este principio en las obritas del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. En *Ligazón*, por ejemplo, el sugestivo ambiente nocturno y las alusiones a la magia parecen transformar a la Mozuela en una bruja, dirigiendo los acontecimientos hacia el cruento epílogo»<sup>9</sup>. Con razón, Maese Lotario, portavoz autorial en *La farsa italiana de la enamorada del rey*, proclama que el mejor autor teatral es un arquitecto, capaz de realizar «logaritmos de la literatura»<sup>10</sup>.

Tampoco es azaroso que su afición por el cine como nuevo lenguaje artístico<sup>11</sup> armonice con el ritmo cinematográfico de la comedia barroca que con sus continuas mutaciones espaciales anticipa idealmente la técnica del *camera eye* y del *travelling*, claro está sin necesidad de cambios de escenario y apoyándose únicamente en el

---

contrario, abundan las celestinas en ella. La madre Cruces en *El Marqués de Bradomín* y en el cuento “Eulalia”, la madre Silvia en *Jardín novelesco*, Rosa la Tátula en *Divinas palabras*, o la Raposa en *Ligazón* son algunos ejemplos.

<sup>8</sup> «Lo que debe ser el Teatro Español», en Valle-Inclán, 1994, p. 414; «Don Ramón habla del teatro a sus contertulios», en Valle-Inclán, 1994, p. 584.

<sup>9</sup> Trambaioli, 2007, p. 452.

<sup>10</sup> Valle-Inclán, *Farsa italiana de la enamorada del rey*, p. 725.

<sup>11</sup> Cfr. «¡No dice nada don Ramón del Valle-Inclán!», en Valle-Inclán, 1994, p. 265: «Y a los cinemas, ya lo creo que voy. Ése es el teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y completarán el cinematógrafo y el teatro por antonomasia, los dos teatros en un solo teatro»; acerca de las relaciones entre cine y teatro en la escritura de Valle, véase Osuna 1992, y Fernández, 1995.

decorado verbal<sup>12</sup>. Advuértase que la crítica ha utilizado el adjetivo «cinematográfico» incluso para referirse al espacio dramático de *La Celestina*, obra que inaugura el uso del espacio itinerante en el teatro<sup>13</sup>. Y todo esto bien lo sabe don Ramón. Advierte al respecto Ambrosi: «La dinamicità dell'azione produce un rapido cambiamento dello spazio scenico, che nel teatro valleincliniano costituisce un contributo fondamentale nel creare la situazione drammatica»<sup>14</sup>. Por su parte, Jerez Farrán especifica: «En algunos pasajes en prosa, bien sea en la novela o en las acotaciones escénicas, el lector tiene la impresión de estar presenciando la acción a través del lente de una cámara invisible que seguimos en su desplazamiento por el lugar que recorre»<sup>15</sup>.

Además, numerosas acotaciones de los textos teatrales valleinclinianos nos deparan detalles imposibles de realizar con resortes puramente teatrales; tal es el caso de pormenores minúsculos que solo se pueden visualizar con un primer plano cinematográfico<sup>16</sup>. Dos ejemplos entre muchos: en la acotación de apertura de la escena decimatercia de *Luces*

<sup>12</sup> Cfr. Nieva de la Paz, 2001, p. 258: «El interés de Pilar Miró por el teatro clásico partió, en primer lugar, de su comprensión del enorme potencial cinematográfico implícito en él [...] El dinamismo típico de la comedia nueva, las elipsis temporales, los frecuentes cambios de escenarios de la acción, posibilitados por la relativa desnudez de la representación escenográfica, de un tinte “conceptual” absolutamente moderno, son rasgos que favorecen una gran libertad de creación artística y que facilitan, sin duda, su adaptación al cine. García Posada aludía a este hecho al recordar en una de sus reseñas la observación de Menéndez Pidal acerca del gran número de “cinedramas” que podía encontrarse dentro del corpus de teatro del Siglo de Oro (“productos hechos a toda velocidad [...] para abastecer a un público siempre ansioso y no muy distinto en la intención de los actuales telefilmes”).».

<sup>13</sup> Cfr. Rubiera Fernández, 2005, p. 110: «Lida de Malkiel puso de manifiesto, para valorar la originalidad artística de *La Celestina*, “la elasticidad y los potenciales recursos de su representación de lugar”, un “lugar dinámico” del que la eminente filóloga argentina afirma que “el lector de nuestros días no puede menos de hallar cinematográfico»; en cuanto a la comedia barroca, el estudioso proporciona casos puntuales de espacio itinerante en *El caballero de Olmedo* y *El perro del hortelano* (pp. 115-118).

<sup>14</sup> Ambrosi, en Valle-Inclán, *Il defunto va di gala*, p. 13.

<sup>15</sup> Jerez Farrán, 1989, p. 214.

<sup>16</sup> Cfr. Ambrosi, en Valle-Inclán, *Il defunto va di gala*, p. 19: «L'uso del primo piano, estraneo alla scrittura teatrale, invade le indicazioni di scena per catturare dettagli fortemente significativi».

de *Bohemia* leemos: «Astillando una tabla, el brillo de un clavo aguza su punta sobre la sien inerme»; en la escena primera de *Los cuernos de don Friolera*, retratando al protagonista en su desasosiego de cornudo, apunta la voz en off de las acotaciones: «Los cuatro pelos de su calva bailan un baile fatuo»<sup>17</sup>. En este sentido, el espacio dramático de don Ramón se construye a menudo según una perspectiva que ya no es la pictórica, sino la cinematográfica, capaz de crear efectos inéditos de cajas chinas.

Por lo general, en la mayoría de sus piezas se suceden múltiples lugares. Consideremos la acción de *Luces de Bohemia*, primer esperpento de Valle-Inclán que sintetiza, superándolas, todas las estéticas teatrales autóctonas, desde *La Celestina* hasta el drama romántico y modernista, pasando por la comedia urbana, así como el *Infierno* de Dante, el *Quijote* y el *Amleto* de Shakespeare. La pareja protagonista, constituida por Max Estrella y don Latino, se mueve a lo largo de 15 escenas y sendos ambientes. En realidad el viaje alegórico del poeta ciego por el «Madrid absurdo, brillante y hambriento»<sup>18</sup> se detiene en la escena XII, con su muerte simbólica, para dejar el paso en las últimas tres secuencias dramáticas al desolador universo animalizado y hampesco donde el doble esperpéntico de Max se encuentra a sus anchas, así como a la muerte artística del Modernismo.

Las estaciones de la *via crucis* profana y estética del protagonista corresponden a espacios distintos y emblemáticos del Madrid coetáneo que funcionan a manera de sinécdoque para remitir a España en su conjunto, cada uno retratado con intenciones críticas y artísticas específicas: la morada de Max; la Cueva de Zaratustra; la Taberna de Pica Lagartos; la Buñolería Modernista; el zaguán del Ministerio de la Gobernación; el calabozo; la Redacción de *El Popular*; la Secretaría particular de Su Excelencia; el Café; un paseo con jardines; calles del Madrid austriaco; el cementerio del Este. Ambientes cerrados se alternan a lugares exteriores, al igual que en una comedia urbana aurisecular; el espacio alto del guardillón —imagen deformada de la torre de marfil del artista modernista— se opone al lugar subterráneo del calabozo que implica un articulado *descensus ad inferos* de naturaleza metaliteraria, dado que a partir de allí Max por primera vez se percata de lo

<sup>17</sup> Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, p. 146, y *Los cuernos de don Friolera*, p. 130.

<sup>18</sup> Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, p. 52.

que acontece a su alrededor, es decir, asume la mirada noventayochista de su autor. En cierta medida parece una versión paródica de la dialéctica entre palacio y torre de *La vida es sueño* de Calderón.

Espacios rebajados (la Cueva, la Taberna, la Buñolería, el calabozo, el jardín de las prostitutas) y ambientes supuestamente elitistas (el Ministerio, la redacción, el Café) se suceden sin una neta separación, salvo en el caso del Café —«Mesas de mármol. Divanes rojos. [...] piano y violín»— donde Max encuentra a Rubén Darío en una suerte de homenaje póstumo al vate del Modernismo, estética que el esperpento supera involucrándola y deformando sus clichés y tópicos. El cementerio, como en una pieza barroca, es el reino de la muerte niveladora, pero también el ambiente de corte shakespeariano apto para la reflexión filosófica, literaria y noventayochista. La salida y la llegada de/a la casa del poeta garantiza una circularidad estructural que el esperpento comparte con el género trágico, siendo su deformación expresionista.

Cierto es que Max, además de ser el protagonista de una metamorfosis literaria y existencial, es un yo-testigo a través del cual el escritor hace un travelín crítico de la sociedad coetánea, responsable de la decadencia y de la degeneración moral del país. Un aspecto, entre muchos, que revela lo cinematográfico de la escritura valleinclanesca.

Que el ambiente cree la situación dramática, según las sugerencias recordadas anteriormente, se constata en la escena sexta, la del calabozo, gracias a la presencia de un hombre sin rasgos deformados, cuyo bulto surge de las tinieblas enseñando las esposas y la cara llena de sangre. Es el preso catalán y es por su trámite si Max puede salir de su ceguera intelectual y de la cárcel transformado y listo para funcionar como portavoz estético e ideológico de Valle-Inclán en la escena XII, denunciando la devastadora realidad de la España coetánea y teorizando la nueva estética de la deformación sistemática, antes de morir. En este sentido, la Barcelona obrera y anarquista se opone idealmente como espacio regenerador al Madrid corrupto de la España oficial<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Cfr. Aznar Soler, 1992, p. 168: «si pensamos en el preso anarquista catalán de *Lucas*, puede afirmarse que Barcelona funciona como contrapunto obrero y revolucionario de este Madrid “golfo” en que se decide la política española. Y si Madrid nos es presentada como la capital de la “golfería” española, la Barcelona del heroico preso anarquista se constituye en el símbolo de ese sentido épico que Valle-Inclán busca en el pueblo español y que sólo halla en la lucha revolucionaria del proletariado militante».

Sin embargo, si son muchas las contraposiciones espaciales y simbólicas del teatro aurisecular que don Ramón recupera y resemantiza, una especialmente me parece significativa por ser un foco de interés de muchos vanguardistas: a saber, la tradicional dicotomía dentro (mujer decente)-fuera (mujer liviana)<sup>20</sup>. Es un hecho que la cultura occidental, desde la Grecia antigua, ha encerrado a las mujeres en casa, lugar que se ha ido revelando como nicho claustrofóbico en que todas las ambiciones intelectuales y expectativas existenciales resultan anuladas, y que la Comedia Nueva, en su formulación madura, adhiere a esta misma dialéctica. Stefano Arata, en un ensayo magistral, cuyo título emblemático es «Casa de muñecas» —clara referencia a la famosa pieza de Ibsen, pero también a la conformación de la *scena aperta* del teatro medieval<sup>21</sup>—, observa cómo a lo largo del siglo XVII en la comedia española de ambientación urbana se impone el triunfo del espacio interior (el de la *casa de la dama*) sobre los demás<sup>22</sup>, después de que en el Renacimiento, por mediación de la comedia erudita italiana, las mujeres protagonistas al igual que los galanes habían podido desplazarse en los dos contextos espaciales. Pensemos en piezas de trasfondo ciudadano de Lope de Vega como *Las ferias de Madrid*, *La escolástica celosa* y *El acero de Madrid*. En las primeras dos, de temprana composición, se mueven personajes de ambos sexos apicarados, y en la tercera, excepción en el corpus maduro del Fénix, la protagonista, Belisa, queda embarazada de Lisardo durante sus paseos para curarse de la presunta opilación. La libertad erótica del teatro temprano deja, en efecto, progresivamente lugar a la neta separación de ambientes y sexos,

<sup>20</sup> Cfr. Jerez Farrán, 1989.

<sup>21</sup> Arata, 2002, p. 195: «podemos definir la *scena aperta* como la representación de un interior visto desde un exterior, como si el edificio no tuviera el muro de delante, según el efecto “casita de muñecas”. Como artificio teatral es una especie de caseta o cabina abierta por un lado: corriendo una cortina o abriendo una puerta se podía divisar en su interior una habitación».

<sup>22</sup> Arata, 2002, pp. 201-202: «el triunfo del espacio interior, que se va imponiendo a lo largo del siglo XVII, se traduce esencialmente en el triunfo de un espacio sobre los demás: el de la *casa de la dama*, que con el pasar de los años se transforma en el espacio por excelencia de la comedia urbana, en detrimento, por un lado, de los espacios exteriores (que sin embargo nunca llegan a desaparecer del todo) y, por otro, de los espacios interiores alternativos, algunos de los cuales serán desterrados por completo de la topografía cómica».

aun permitiendo equívocas que consientan al primer galán y a la primera dama casarse en el cierre de la pieza. Tal es el caso de *La discreta enamorada* y de *La dama boba* para mencionar tan solo unas obras maestras. No es por nada si a manera de contrapunto temático en la comedia cómica se difunde y desarrolla el malicioso asunto de la imposibilidad de guardar a una mujer si ella no quiere. Lope en *El castigo del discreto*, asienta por boca de Alberto: «No por guardada la mujer se puede / tener segura»<sup>23</sup>, y sobre el mismo tema compone *El mayor imposible*. Pero es Agustín Moreto, en *No puede ser el guardar una mujer*, quien populariza de una vez por todas el tópico en una comedia muy exitosa que llegó a superar repetidamente los confines nacionales<sup>24</sup>.

Ahora bien, en *Luces de Bohemia* quien se queda en casa desde el principio hasta el final de la obra son la esposa, Madama Collet, y la hija, Claudinita, del miserable poeta ciego, destinadas a ser víctimas de la pobreza y de la falta de escrúpulos de don Latino. Para ellas la casa, lejos de ser un cobijo, es un escuálido «guardillón con ventano angosto»<sup>25</sup>, y será el teatro del suicidio provocado por su incapacidad de hacer frente a la indigencia, tras la muerte del *pater familias*. En la escena decimatercia, la del velorio, las vemos «desgreñadas y macilentas»<sup>26</sup> en el mismo ambiente angusto y apocado de la primera escena: «en un sotabanco»<sup>27</sup>, y en la siguiente, la del entierro, ni siquiera están presentes. Bien es verdad que al genial escritor gallego le interesa sepultar al Modernismo más que a su personaje, sin contar con que la intervención de las dos mujeres hubiera conllevado el riesgo de producir una situación patética inconciliable con la estética esperpéntica, pero su ausencia se relaciona ante todo con sus caracterizaciones tradicionales de esposa e hija, obligadas al encierro doméstico y al silencio. Al fin y al cabo, en la representación de la Bohemia la casa, en tanto que ámbito burgués, solo puede ocupar un lugar deleznable, y lo mismo vale para sus moradoras. No es por nada si en la primera escena

<sup>23</sup> Vega Carpio, *El castigo del discreto*, p. 298, vv. 2865-2866.

<sup>24</sup> Sobre el éxito y la difusión europea a través de traducciones y adaptaciones de esta pieza, cf. Lobato y Ortega, en Moreto, *No puede ser*, pp. 50-53.

<sup>25</sup> Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, p. 53.

<sup>26</sup> Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, p. 146.

<sup>27</sup> Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, p. 146.

Max Estrella, en sus ensueños de ciego decrepito, añora París y se echa a la calle con un pretexto cualquiera para llevar a cabo su peregrinaje por los alucinantes espacios del Madrid de 1917 que terminará con su muerte física y simbólica.

En la Taberna de Pica Lagartos y en los jardines nocturnos el viejo poeta modernista tropieza con unas mujeres perdidas y hampescas: Enriqueta la Pisa-Bien, Marquesa del Tango, «una mozuela golfa, revenida de un ojo, periodista y florista»<sup>28</sup> «que hace las bellaquerías»<sup>29</sup> con el Rey de Portugal, la grotesca Vieja Pintada y la Lunares, pero esta última, prostituta jovencísima totalmente ignorante acerca de su condición existencial y social, no es sino una de las víctimas del mundo deshumanizado que el dramaturgo pretende denunciar con su estética del espejo cóncavo. No deja de ser significativo que la mayoría de los artistas de las vanguardias, a partir de *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso, condenan a gritos la reificación del cuerpo femenino como una de las peores formas de deshumanización del ser humano. En efecto, la descripción que el dramaturgo nos ofrece de la moza se parece a la de la hija de Max, más que a la de una prostituta: «una mozuela pingona, medias blancas, delantal, toquilla y alpargatas»<sup>30</sup>. Notemos que el vínculo entre el espacio dramático —«Paseo con jardines. El cielo raso y remoto. La luna lunera»— y la Lunares se establece a partir de la onomástica basándose en la siniestra simbología del astro nocturno de ascendencia mitológica que se había impuesto ya en el Simbolismo. A diferencia del grotesco mundillo del hampa en que se mueve la Pisa-Bien, los jardines nocturnos tienen una connotación parcialmente positiva que armoniza con la ingenuidad y extremada juventud de la desgraciada moza: «el perfume primaveral de las lilas»; el uso del diminutivo —«jardinillo»<sup>31</sup>— corrobora y enriquece dicha caracterización. En definitiva, don Ramón, al contrario de los dramaturgos barrocos quienes utilizaban los parques y jardines madrileños en tanto que lugares del recreo aristocrático y del galanteo, a menudo proyectando en los textos los reflejos metateatrales de los lugares

<sup>28</sup> Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, p. 67.

<sup>29</sup> Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, p. 70.

<sup>30</sup> Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, p. 128; cf. p. 58, escena I: «despeinada, en chancletas, la falda pingona, aparece una mozuela: Claudinita».

<sup>31</sup> Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, pp. 127-128.

amenos en que las piezas se representaban<sup>32</sup>, esperpentiza dichos espacios naturales para convertirlos en lupanares al aire libre, conservando un resquicio de positividad para una de las jóvenes víctimas de una sociedad corrupta y deshumanizada.

La figura femenina que consigue borrar los confines entre dentro y fuera, es decir entre presunta decencia y falta de moralidad, se halla en la escena undécima: se trata de la Madre del Niño muerto por una bala perdida en uno de los tumultos callejeros que se produjeron en la capital en 1917 y que constituyen el trasfondo histórico de la pieza. Este personaje trágico, el único que no presenta ningún rasgo deformado junto con el preso catalán, con sus gritos desgarradores que delatan la barbarie política del país, corresponde a un tipo femenino que resulta transgresivo pero no con respecto a la honra familiar, sino a la hipocresía social que censura cualquier tentativa de rebelarse a las injusticias. Mediante un efecto estilístico disonante propio de la estética expresionista, Valle crea un desajuste de planos brutal mediante el contraste entre los lamentos desesperados de la madre y el coro mezquino de los vecinos, indiferentes a su pena y preocupados tan solo por las pérdidas materiales que los desórdenes callejeros han producido. Esta mujer, la verdulera Romualda, aun madre, se encuentra fuera de casa para denunciar con su presencia trágica lo que tan solo Max Estrella sabe sintetizar, es decir que la España coetánea es un «círculo infernal»<sup>33</sup>. Verdad es que el único personaje que sabe escuchar su voz desgarradora es la del poeta ciego, ya salido de su torre de marfil gracias a su encuentro en la cárcel con el preso quien acaba de ser acribillado por la ley de fugas.

Si nos fijamos en el espacio urbano que constituye el teatro de su sufrimiento, es preciso constatar que se trata de una ambientación

<sup>32</sup> Cfr. Alviti, «Prólogo», en Vega Carpio, *La burgalesa de Lerma*, p. 1517: «Esta ambientación y la presencia de motivos encomiásticos hacen pensar que la comedia se representó en el mismo ámbito en que había tenido origen, así como para los mismos personajes que en ella aparecen [...] en la tercera jornada, a partir del v. 2852 hasta el final de la comedia, la acción tiene lugar en la huerta del conde Mario, donde se regocijan a los huéspedes con música, cantos y bailes. Este jardín, como ha demostrado Arata [2002], sería la proyección escenográfica de la huerta del duque de Lerma en Madrid, y desempeña el papel de espacio dramático en varias comedias urbanas de esta temporada».

<sup>33</sup> Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, p. 138.

severa, digna del hecho lutuoso que acaba de ocurrir: «Una calle del Madrid austriaco. Las tapias de un convento. Un casón de nobles»<sup>34</sup>. La escueta descripción que nos depara la indicación escénica parece el eco de las acotaciones de ciertas comedias auriseculares. También, según nos informa la voz en off, el asesinato del obrero catalán acontece fuera del escenario, siguiendo las pautas de los dramas del Siglo de Oro: «Llega un tableteo de fusilada. El grupo se mueve en confusa y medrosa alerta. Descuella el grito ronco de la mujer, que al ruido de las descargas aprieta a su niño muerto en los brazos»<sup>35</sup>.

Dicho sea de paso, los críticos que han analizado esta pieza maestra valleinclanesca —por cierto en su gran mayoría varones— muestran una atención muy escasa o nula por los personajes femeninos y por los espacios en que se mueven, leyéndolos con ojos cínicos más cercanos a los de don Latino que a los de Max, portavoz del escritor<sup>36</sup>. En realidad, por lo visto, si prestamos atención a la sutil resemantización de los códigos teatrales del Barroco que Valle-Inclán lleva a cabo no podemos pasar por alto su recuperación vanguardista de una dialéctica espacial dentro-fuera relacionada con el sexo de los personajes.

Si pasamos del primer esperpento a la trilogía *Martes de Carnaval*, seguimos constatando que el peculiar tratamiento de los espacios dramáticos, y no solo en relación con la figura femenina, presenta muchas analogías con el de la tradición teatral antigua.

<sup>34</sup> Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, p. 136.

<sup>35</sup> Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, p. 138.

<sup>36</sup> Me limito a citar un caso ilustre, el de Ynduráin, 1984, quien a propósito de la madre con el niño en brazos observa que «llega a formular frases absolutamente retóricas: “¡Negros fusiles, matadme también con vuestros plomos! [...] ¡Qué tan fría boca de nardo!”» (p. 178), pasando por alto que la operación estilística de Valle es la de crear el mencionado contraste entre una voz trágica, que se expresa mediante imágenes poéticas, desde luego, y el corrillo vulgar de los vecinos. En cuanto a las reacciones históricas con que Claudinita acogió la noticia de la muerte del padre, el estudioso escribe: «Don Latino, el cínico, tiene razón cuando afirma “Hay mucho de teatro”» (p. 178). Con respecto a la Lunares, se limita a comentar que es «la niña del pecado, que solo lo es a medias, pues guarda el pan de higos para el gachó que la sepa camelar» (p. 181), sin fijarse en que la paterna reacción de Max ante una niña que ni siquiera sabe cuántos años tiene forma parte de la progresiva concienciación del poeta acerca del desastre moral y político de la sociedad española coetánea.

*Las galas del difunto*, parodia del mito del don Juan en la versión romántico-conservadora de José Zorrilla<sup>37</sup>, es la pieza valleinclanesca que mayores relaciones presenta con *La Celestina*, incluyendo en las *dramatis personae* dos personajes que, según observa oportunamente Fernández Rivera, son «de ascendencia celestinesca directa [...] la dueña de un burdel de mediana edad y [...] una vieja que vive allí y que actúa como mensajera y bruja. Las dos comparten rasgos procedentes de la Celestina original y con ella son identificadas en diferentes momentos de la obra»<sup>38</sup>. Pero de la pieza de Rojas, como queda dicho, don Ramón retoma también la concepción del espacio dramático múltiple. Así, pues, en las siete escenas se suceden la «casa del pecado»<sup>39</sup>, es decir el burdel donde trabaja la Daifa; la farmacia de Sócrates Galindo, padre de la joven prostituta; el camposanto donde está sepultado al boticario y adonde Juanito se dirige para trocar su uniforme militar harapiento por el terno del difunto; un huerto con emparrados donde los compinches del protagonista lo esperan para cenar; la farmacia donde el Sacristán y el Rapista presentan la cuenta del funeral a la viuda; la alcoba de la boticaria, en que Juanito exige de doña Terita lo que falta del terno: bastón y bombín; y de nuevo el prostíbulo donde se cierra la acción de forma circular<sup>40</sup>, como suele pasar en muchas piezas de Valle.

Los espacios interiores, el del burdel y el de la farmacia, lejos de oponerse se relacionan estrechamente, puesto que La Daifa es hija del boticario, burgués tacaño y despiadado que, al saber que ella ha quedado embarazada de un militar muerto en la guerra de Cuba, la echa de casa y se niega a perdonarla. El tema amoroso, imposible de desarrollar en un mundo cínico y desvergonzado, se esperpentiza no solo mediante la relación azarosa entre Juanito y la prostituta, sino también

<sup>37</sup> Cfr. Avalue-Arce, 1959 y Lavaud-Fage, 1988.

<sup>38</sup> Fernández Rivera, 2015, p. 182.

<sup>39</sup> Valle-Inclán, *Las galas del difunto*, p. 43.

<sup>40</sup> Cfr. Ambrosi, en Valle-Inclán, *Il defunto va di gala*, p. 12: «La costruzione drammatica del testo è scandita da sette scene organizzate simmetricamente, e racchiuse da un'immagine che ne rimanda la circolarità: quella della Strega mentre si riccuce il calzino. La vicenda si apre e si chiude nella Casa del peccato [scene I e VII], quasi a suggerire e ad anticipare le conclusioni dell'intera trilogia: nella Spagna contemporanea tutto era ormai ridicibile ad un bordello».

a través del empleo irónico de algunos espacios: el huerto, en lugar de ser el lugar del galanteo, se convierte en el de la cena entre hambrientos compinches, así como la alcoba de la boticaria se convierte en el teatro del grotesco cortejo de Juanito.

Bien mirado, la construcción del espacio dramático de esta pieza no solo tiene que ver con *La Celestina*, sino también con el *Ur-don Juan*. En efecto, en ambas obras se representa una sociedad moralmente corrupta en que, a todas luces, no hay mucha distinción entre un lupanar y un palacio noble. Al mismo tiempo, del *Tenorio* de Zorrilla Valle-Inclán aprovecha el convento en tanto que lugar donde la virtud puede peligrar por culpa de personajes degenerados como Brígida, a su vez acuñada sobre el patrón celestinesco. De allí a transformar el claustro en un prostíbulo el paso es breve. Y como la estética vanguardista es antiburguesa, Valle añade un espacio inédito, conforme al nuevo arte: el de la farmacia.

Por lo que atañe al personaje femenino, cabe destacar que en *Las galas del difunto* el espacio cerrado en que se mueve la mujer es tanto el del burdel como el de la alcoba de doña Terita, madre de La Daifa, y que a través de estos dos personajes Valle resemantiza en clave vanguardista la relación materno-filial de la comedia cómica de trasfondo urbano del Siglo de Oro. Subrayemos que en piezas como *La discreta enamorada*, *Los melindres de Belisa*, *¿De cuando acá nos vino?*, *La malcasada*, y *Quien ama no haga fieros* de Lope de Vega la madre desempeña el papel de grotesca rival amorosa de la hija<sup>41</sup>, y que en *Las galas* Juanito galantea tanto a La Daifa como a la boticaria, aunque, al igual que para los galanes auriseculares, su objetivo erótico es, desde luego, la moza.

La segunda obra de la trilogía, *Los cuernos de don Friolera*, mediante el genial aprovechamiento de la dimensión metateatral, la triple reiteración de la situación diegética representada y la variedad de los espacios urbanos en que se desarrolla el esperpento, es uno de los ejemplos más llamativos y originales de la intrincada construcción espacial valleinclanesca. En efecto, el prólogo y el epílogo, partes funcionales

<sup>41</sup> Cfr. Trambaioli, 2012; en los fragmentos de entrevistas recopiladas en el incipit del presente trabajo, así como en muchas otras ocasiones, Valle demuestra sin más su hondo conocimiento del repertorio teatral barroco e identifica a Lope como el dramaturgo de los escenarios urbanos.

para rematar la teorización del nuevo género artístico de cuño expresionista, se ambientan respectivamente en el corral de una posada en la raya portuguesa, y en la «plaza del mercado de una ciudad blanca, dando vista a la costa de África»<sup>42</sup> a la que da el ventanuco de la cárcel donde están encerrados don Manolito y don Estrafalario. Se trata de lugares bien caracterizados desde un punto de vista literario, ya que la posada donde Maese Fidel representa la *tragedia* de don Friolera con su tabanque es de clara ascendencia cervantina, y la cercanía africana del segundo remite con sorna al sangriento y bárbaro código del honor imperante en las letras auriseculares. El esperpento propiamente dicho alterna espacios exteriores e interiores de una ciudad fantástica, como si se tratara de una comedia palatina de tema legendario: San Fernando de Cabo Estrivel. Greenfield apunta la técnica cinematográfica con que el escritor gallego nos presenta los fondos visuales de esta urbe inventada<sup>43</sup>. La pieza se abre en la garita del Resguardo frente al mar; la acción se desplaza luego en la Costanilla de Santiago el Verde, fuera de la casa del protagonista donde Pachequín galantea jocosamente a doña Loreta; a continuación don Friolera, el barbero y doña Tadea coinciden en el cementerio; la escena cuarta vuelve a ambientarse en la Costanilla con los protagonistas entrando y saliendo de su casa dando gritos como en un guiñol; la escena siguiente permite al ojo del espectador/lector entrar en la alcoba del barbero, donde se va a representar el grotesco cortejo de Pachequín con los dimes y diretes de doña Loreta; en la escena sexta se pasa en la «sala dominguera»<sup>44</sup> de la casa vecina donde el teniente y su mujer riñen de nuevo para luego apaciguarse temporalmente; en la escena séptima la acción se desarrolla en el billar de doña Calixta, espacio hampesco análogo al de la Taberna de Pica-Lagartos de *Luces de Bohemia*; la escena octava, donde la deformación estética alcanza su punto álgido, se ambienta en una «sala

<sup>42</sup> Valle-Inclán, *Los cuernos de don Friolera*, p. 222.

<sup>43</sup> Greenfield, 1972, p. 250: «mediante la visualidad ambulante de esta cinematografía presenciamos los comienzos de la *reductio ad absurdum*. Se ven el sol y el mar, pero al revés, como reflejos en el vidrio [...] Los objetos concretos forman una masa colectiva de movimiento mecedor [...] En esto la invisible cámara cinematográfica se pone en marcha hacia la punta, y Valle-Inclán indica este movimiento mediante la serie de olores distintos, experimentado uno tras otro».

<sup>44</sup> Valle-Inclán, *Los cuernos de don Friolera*, p. 160.

con miradores que avisan a la marina»<sup>45</sup>, donde se mueven los tres esperpénticos oficiales que tienen que examinar el caso deshonoroso de don Friolera; la escena novena acontece en el huerto del teniente, donde Manolita intenta consolar a su afligido padre al tiempo que doña Loreta riñe con doña Tadea; las dos escenas siguientes, con la circularidad típica de la tragedia, vuelven respectivamente a la garita de los carabineros, donde la acción se había generado, y al espacio que separa las casas de Pachequín y de Pascual Astete, en que se había producido el galanteo a deshora del barbero. Cierra el texto una secuencia dramática ambientada en la sala del Coronel, espacio doméstico que funciona a manera de contrapunto irónico de la casa de don Friolera. De hecho, el grotesco militar al cual se presenta Pascual Astete después de su presunta venganza resulta realmente «coronado» por su mujer.

Tal como el elenco nos permite comprobar, los espacios interiores representan la mayoría de las ambientaciones escogidas por Valle, constituyendo un conjunto bien representativo de San Fernando de Cabo Estrivel como sinécdoque de la España degenerada: tres casas particulares que se oponen por el adulterio, presunto, por un lado, y real, por otro; el billar que remite al juego, al contrabando, a la corrupción social generalizada y la sala de los grotescos militares, indignos representantes de la España oficial. Los espacios exteriores son dos: el cementerio, cuyo valor nefasto pierde opacidad solo al final de la escena undécima, y la huerta con el espacio fronterizo entre las casas de los dos presuntos rivales, destinada a convertirse —de forma análoga a lo comentado en *Luces de Bohemia*— en el teatro de la tragedia de una joven víctima inocente.

Pues bien, dicho esperpento, que actualiza en clave vanguardista el drama del honor dialogando con dos intertextos teatrales muy diferentes —*El pintor de su deshonra* de Calderón como paradigma de apoyo y *El gran galeoto* de Echegaray, patético dramón neorromántico que funciona como modelo negativo<sup>46</sup>— al igual que *Luces* enmarca al personaje femenino principal en el contexto doméstico que será el teatro de la absurda matanza de la hija.

<sup>45</sup> Valle-Inclán, *Los cuernos de don Friolera*, p. 182.

<sup>46</sup> Cfr. Trambaioli, 2005, pp. 1663-1664: «En cuanto a la operación de parodia literaria llevada a cabo por el dramaturgo, diríamos pues que el texto barroco funciona

La esposa del estrafalario oficial aparece en la escena segunda escuchando, con coquetería, la ridícula serenata del vecino. Reza la acotación correspondiente: «Doña Loreta, la señora teniente, en la reja de una casa fronteriza, se prende un clavel en el rodete. Pachequín canta con los ojos en blanco»<sup>47</sup>. Su actitud desde el principio la conforma como una dama de comedia que ha ido a pasearse en el callejón del Gato: honrada por costumbre, pero lista para una posible aventura sentimental. De hecho, el dramaturgo la retrata como una mujer ventanera, figura que en todos los textos auriseculares resulta de por sí caracterizada en términos negativos<sup>48</sup>. Notemos con Aznar Soler que el clavel ofrecido a Pachequín como una «fineza», al estilo de las secuencias dramáticas del galanteo de cualquier comedia de enredo del siglo XVII, adquiere un valor plástico y metonímico, análogo al que se documenta con los objetos escénicos del teatro barroco, convirtiéndose en la escena cuarta en símbolo de los celos del marido<sup>49</sup>. Así doña Loreta tendrá que justificarse ante la violencia verbal del teniente: «¡Una fineza no es un cortejo!»<sup>50</sup>. Y que la mujer se conforme sobre un paradigma aurisecular se puede comprobar también en el plano lingüístico, dado que el dramaturgo la designa repetidamente de «tarasca»<sup>51</sup>, es

---

en la escritura esperpéntica como el subtexto de apoyo, el que le sirve a Valle para revitalizar la dramaturgia contemporánea, mientras que los dramas neorrománticos parodiados constituyen el subtexto polémico, el que hay que subvertir a través del proceso intertextual. Así pues, el *Pintor* se imita con la técnica del *pastiche*, mientras que *El gran galeoto* de Echegaray se parodia con intencionalidad desmitificadora».

<sup>47</sup> Valle-Inclán, *Los cuernos de don Friolera*, p. 132.

<sup>48</sup> Cfr. Martín Gaité, 1999, p. 48: «En toda la literatura clásica española aparece con frecuencia un adjetivo hoy casi en total desuso, y que llama la atención por no venir nunca usado más que en género femenino: me refiero al de “ventanera”. Calificar a una mujer de ventanera aparea siempre una marcada carga de censura en los textos donde lo he encontrado reseñado. Fray Antonio de Guevara, por ejemplo, dice en sus *Epístolas familiares*: “Guardaos de ser vana, liviana, ventanera, habladora y chocarrera, porque con las damas de esta estofa y librea huélganse los hombres en Palacio de hablar y huyen de se casar»; p. 49: «La atribución de liviandad a las mujeres ventaneras —aceptación recogida todavía en nuestra literatura contemporánea por Gabriel y Galán y por García Lorca— corre parejas con la exaltación del encierro como panacea».

<sup>49</sup> Aznar Soler, 1992, pp. 143-144.

<sup>50</sup> Valle-Inclán, *Los cuernos de don Friolera*, p. 150.

<sup>51</sup> Valle-Inclán, *Los cuernos de don Friolera*, p. 159: «La tarasca sale delante con el pañuelo en los ojos»; p. 213: «Con la moña desnuda en los brazos, sofocada, surge la tarasca».

decir el monstruo en figura de sierpe que sacaban delante de la procesión del Corpus y que ya en los textos clásicos, según documenta *Autoridades*, corresponde en clave metafórica a «la mujer fea, sacudida, desenvuelta y de mal natural». En este sentido, Valle utiliza el término como sinónimo de esperpento a lo femenino.

Adviértase que la huerta como espacio típico del galanteo, según lo ya observado, representa el acicate para que la ficción se convierta en realidad. Es un hecho que más adelante doña Loreta acaba por aceptar el ofrecimiento de Pachequín de trasladarse a su casa con la hija, abandonando la casa conyugal. A la vez, el jardín será el espacio de la tragedia, alejándose, en esto, de la Comedia Nueva. En efecto, la insensata furia omicida de don Friolera a partir de la escena cuarta transforma la morada familiar en el espacio de la violencia doméstica, y la intervención de Pachequín obtiene como paradójico resultado que el teniente deje fuera de casa a su esposa, si bien, de momento, el caballeresco barbero la devuelve al marido sin aprovecharse de la favorable circunstancia. Con todo, Pascual Astete acabará perdiendo totalmente el seso, y matará a Manolita en la huerta, pensando disparar a los presuntos amantes.

Las demás figuras femeninas que, hipócritamente, condenan a doña Loreta por su aparente infidelidad, pertenecen, de hecho, al mundo fantochesco y distorsionado que genera la absurda crisis matrimonial de la pareja protagonista. Doña Calixta, en su billar, se caracteriza como un personaje hampesco y sin escrúpulos; la esposa del Coronel, doña Pepita, aun moviéndose en la casa conyugal, traiciona a su marido con el asistente; y doña Tadea Calderón, la entremetida y animalizada vecina, cuya función dramática es la de desencadenar el grotesco drama familiar con sus denuncias infundadas, se desliza entre su guardilla y los alrededores de la casa de don Friolera, desempeñando un papel metateatral análogo al del bululú del prólogo, siendo para Valle el retablo de títeres el único modelo dramático capaz de regenerar la escena española; por lo que no es de considerar propiamente una figura mujeril.

En síntesis, la dinámica dentro (moralidad)-fuera (indecencia) en el mundo deshumanizado de este esperpento se desmorona una vez más, y la víctima de la bárbara violencia doméstica producida por una sociedad despiadada y absurda es la mujer más indefensa: una niña.

Terminemos con el espacio dramático del último esperpento de la trilogía: *La hija del Capitán*, donde el folletín inspirado en un hecho

de crónica coetánea (la pasión entre La Sini y El Golfante, junto con el asesinato del Pollo de Cartagena como trasunto de crimen del Capitán Manuel Sánchez López) y la Historia, es decir los convulsos acontecimientos de 1923 con el golpe militar de Primo de Rivera, constituyen la materia teatral, imbricándose de forma ingeniosa. Si es verdad que, según todos los críticos han subrayado, Madrid —un Madrid capital de la golfería— es el verdadero protagonista de la obra, como en *Luces de Bohemia*, es igualmente cierto que la acción dramática «se desarrolla en escenas interiores, salvo el comienzo y el final», según hace notar oportunamente Canoa Galiana<sup>52</sup>. Los espacios que se suceden en las siete macrosecuencias de la obra son la calle de La Sini en el Madrid Moderno; una sala de la casa del Capitán asimilada a una timba; el vestíbulo del mismo edificio, teatro del crimen; una rinconada en el café Universal; un mirador en el Círculo de Bellas Artes que es, a su vez, una casa de juego; un salón que corresponde al lujoso despacho del General; una sala de espera de tercera de una estación de ferrocarriles.

Dicha panorámica espacial me permite fijar la atención, sin más, en el único personaje femenino relevante de la intriga: la Sinibalda, hija del Capitán Chuletas de Sargento, amante del General Glorioso, aunque prendada de El Golfante, siendo las demás mujeres unas meras figurantes (la Poco-Gusto, doña Simplicia, una Beata). A diferencia que en *Luces* y en *Los cuernos*, y de manera análoga a *Las galas*, aquí no hay espacios domésticos, ni siquiera pobres y lóbregos como el guardillón de Max Estrella, pues, la casa del Capitán, según queda dicho, es un lugar tan sórdido como su dueño, capaz de prostituir a la hija en beneficio propio obligándola a acostarse con el General, y de cubrir un crimen cometido en su casa apoyando con grotesco cinismo el golpe de estado. En concreto, y gracias al motivo de la prostitución y de la golfería, todos los espacios cerrados, particulares o públicos, no dejan de ser asimilables a un burdel y de funcionar de manera sinécdoica como metáforas de la España degenerada que Valle pretende denunciar. En todos ellos La Sini, aun siendo cínica y deshonesto como los demás por culpa de un padre y de un sistema social deshumanizados, es la verdadera víctima de la pieza, y por esto mismo el dramaturgo le dedica el rótulo de la obra y simpatiza, en cierta medida,

<sup>52</sup> Canoa Galiana, 1985, p. 141.

con ella<sup>53</sup>. Bajo esta luz hay que leer la siguiente sentencia: «Las mujeres españolas nunca han sido ajenas a los dolores y angustias de la Patria»<sup>54</sup>, que don Ramón pone en boca de doña Simplicia con la agresiva ironía del mundo al revés del esperpento.

La hija del Capitán, aún presentando las mismas deformaciones morales del sistema podrido del que es fruto, es la única que presenta algún atisbo de rebelión. En la segunda escena no tiene ningún reparo en echar en cara al General, aludiendo también a su padre: «sois dos canallas. Me habéis perdido», y en gritar directamente al progenitor: «¿Cuándo has tenido para mí entrañas de padre? Mira lo que haces. Harta estoy de malos tratos. Si la mano dejas caer me tiro a rodar. ¡Ya para lo que falta!»<sup>55</sup>. Remachando su rebeldía a la violencia paterna, en la escena siguiente mantiene un diálogo violentísimo con el Capitán:

LA SINI: ¡Suéltame, Chuletas de Sargento!  
 EL CAPITÁN: Te ahogo, si levantas la voz.  
 LA SINI: ¡Asesino! ¡Chuletas de Sargento!  
 [...]  
 EL CAPITÁN: ¡Hija malvada!  
 LA SINI: ¡Hija de Chuletas de Sargento!<sup>56</sup>

Y cierto es que como mujer padece violencia en todos los ámbitos a través de comentarios, miradas, aprovechamiento erótico, menosprecio. En la escena segunda, el Pollo, a diferencia del General que, perdiendo al juego, se emborracha, afirma lúbrico: «Yo me hubiera consolado

<sup>53</sup> Cfr. Greenfield, 1972, p. 278: «una cosa distingue a la hija del capitán de sus compatriotas, lo que a su vez permite que don Ramón se identifique con ella. Una vez víctima de su propia promiscuidad y afición al lujo, la Sini ahora se encuentra harta de las chabacanerías de sus compadres y se rebela, desplegando los mismos daños que Juanito Ventolera [...] La postura de don Ramón corresponde a la de la Sini: un objetivismo frío, que deja que el espectador vea directamente, desde dentro y sin glosa, la intriga de los golfos»; Aznar Soler, 1992, p. 176: «acaso sea La Sini, la hija del capitán Sinibaldo Pérez, el personaje con el que Valle-Inclán más simpatice, sin duda por ser, como Ventolera en *Galas*, víctima social de la degradación moral dominante. En cualquier caso, es el personaje de que se sirve el Compadre Ramón en el desenlace para expresar el distanciamiento demiúrgico específico del esperpento».

<sup>54</sup> Valle-Inclán, *La hija del Capitán*, p. 298.

<sup>55</sup> Valle-Inclán, *La hija del Capitán*, p. 255.

<sup>56</sup> Valle-Inclán, *La hija del Capitán*, p. 261.

mejor contigo»<sup>57</sup>. Más tarde, el General «ensaya una sonrisa despreciando a la Sinibalda»<sup>58</sup>. En el café Universal El Mozo, con el mismo ademán lúbrico y malicioso del Pollo, insinúa: «¡Que no estará usted poco acostumbrada a que la miren!»<sup>59</sup>. Y cuando llega El Golfante y le enseña, «entre cínico y amurriado» una fotografía de ella desnuda encontrada en la cartera del Pollo finado, La Sini intenta protestar, revelando: «Anduvo un mes encaprichado por sacarme esa fotografía. ¡El aprecio que hizo el asqueroso! Entre unos y otros me habéis puesto en el pie de perderme. ¡Ya nada se me da! Hoy contigo... Mañana se acabó el conquis, pues a ganarlo para los dos con mi cuerpo»<sup>60</sup>.

Así y todo, por muy folletinesca que sea su relación sentimental, se trata de la única relación humana que, con todas sus tachas, no se basa en el interés material. En este sentido La Sini presenta mucho parentesco con La Daifa de *Las galas del difunto*, con la que comparte la prostitución como algo impuesto por la sordidez paterna. Prueba de ello es el marco de comedia barroca de enredo, aun reflejado en los espejos cóncavos de la deformación estética, de su entrevista con El Golfante en la escena primera. Así la describe la voz en off de la acotación: «La Sinibalda, peinador con lazos, falda bajera, moñas en los zapatos, un clavel en el pelo, conversaba por la verja del jardinillo con el golfante del manubrio»<sup>61</sup>. La suya es la típica actitud de la dama de comedia que habla a su enamorado a través de una reja porque la autoridad paterna los separa. Además, el Golfante le pide lo que todos los galanes del teatro aurisecular: «Dame la mano», frase tópica que remite a la unión matrimonial, después de que ella, aun con cinismo, acaba de confesarle: «Te quise y te quiero»<sup>62</sup>. Observemos asimismo que el diminutivo «jardinillo» es el mismo que Valle utiliza en la conformación del espacio dramático de la Lunares en *Luces*, otra prostituta víctima de un universo falto de moral. Por más señas, el crimen que El Golfante comete por los celos y por error, matando al Pollo en lugar del General, acaba uniendo a los amantes, según apunta Aznar Soler, «como

<sup>57</sup> Valle-Inclán, *La hija del Capitán*, p. 249.

<sup>58</sup> Valle-Inclán, *La hija del Capitán*, p. 254.

<sup>59</sup> Valle-Inclán, *La hija del Capitán*, p. 265.

<sup>60</sup> Valle-Inclán, *La hija del Capitán*, p. 268.

<sup>61</sup> Valle-Inclán, *La hija del Capitán*, p. 240.

<sup>62</sup> Valle-Inclán, *La hija del Capitán*, p. 243.

*Ligazón*, como un pacto de sangre entre los dos “golfos”<sup>63</sup>, de forma análoga a lo que acontece en la obrita homónima del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* en que la Mozuela se entrega al Afilador para evitar prostituirse con el pretendiente que su madre quiere imponerle con la fuerza y con la ayuda de la celestinesca Raposa.

Por último, en relación con los espacios dramáticos de este esperpento, notemos que la sala de espera de la estación, símbolo del progreso tecnológico coetáneo, pierde su sentido y función, puesto que el tren que La Sini y El Golfante están esperando no saldrá nunca a causa del golpe militar. Por lo que se produce la usual estructura circular de las obras valleinclanescas según la cual tanto la calle de la casa del Capitán como la inútil sala de espera son unas metáforas del callejón sin salida donde la Sini y su amante, al igual que el país entero, se hallan prisioneros de una casta militar corrupta y amoral. Con razón Aznar Soler subraya que a pesar del título, la *Hija* «es una obra coral»<sup>64</sup>.

En una de las afirmaciones espigadas al principio, don Ramón destaca la vinculación de los subgéneros teatrales de la Comedia Nueva a autores y a espacios bien específicos, que determinan, en cierta medida, las pautas de la acción. A la luz de lo expuesto, con sus esperpentos, Valle-Inclán se define, sin más, como el autor del Madrid y de la España golfante, aun subvirtiéndolo las características de la comedia urbana. De hecho, él escribe unas farsas trágicas. Esto no le impide recurrir a varios resortes, tópicos y ambientes característicos de la comedia barroca de ambientación ciudadana, especialmente la de Lope de Vega, combinándolos con el espacio múltiple y los aspectos siniestros de *La Celestina*, así como a las nuevas técnicas cinematográficas. La dialéctica entre espacios exteriores e interiores, relacionada con las situaciones y el género sexual de los personajes en algunos casos mantiene el valor que tenía en el teatro clásico, modificándose en otros según las exigencias de cada pieza. No obstante, cabe observar que el espacio de la mujer corresponde casi siempre a los lugares cerrados, tanto particulares como públicos, en que resulta víctima de violencia doméstica y de abusos de todo tipo. Quizás el espacio dramático del teatro auri-secular más sujeto a modificaciones es el de la huerta, que de lugar

<sup>63</sup> Cfr. Aznar Soler, 1992, p. 177.

<sup>64</sup> Aznar Soler, 1992, p. 176.

ameno y teatro del cortejo amoroso se transforma en espacio mortífero, conforme más bien al patrón celestinesco. En íntima relación con este hecho, las mujeres valleinclanescas pertenecen a categorías que comparten el hecho de ser víctimas de una sociedad deshumanizada: la niña, la madre, la esposa y la prostituta. Algunas de ellas son totalmente pasivas, como la mujer y la hija de Max, la Lunares y La Daifa de *Las galas*; otras se rebelan a través del dolor (la mujer con el niño muerto de *Luces*) o asumiendo con rabia su condición de explotadas sexualmente (La Sini). Doña Loreta, por muy «gachona» y «tarasca» que el esperpento la pinte, toma su decisión de alejarse del hogar sobre la marcha a raíz de la violencia injustificada del marido así como de la propuesta de Pachequín de hacerse cargo de ella y de su hija conjuntamente. Por ende, no se puede afirmar sin más que se trate de una mujer liviana. Y si es cierto que todas ellas se alejan forzosamente de las protagonistas lopescas, también es verdad que en algún momento asumen actitudes de las damas de comedia, aunque después de haber ido a pasear por el Callejón del Gato.

Concluamos apuntando que en el tratamiento teatral de los espacios de la casa y del jardín los esperpentos de Valle-Inclán se perfilan como el trámite de ulteriores resemantizaciones vanguardistas del teatro clásico. Pensemos tan solo en *El amor de don Perlimplín* y en *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca, piezas maestras del teatro del siglo XX que analizaremos, bajo esta misma perspectiva, en otro lugar.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arata, S., «Casa de muñeca», en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. F. Antonucci, L. Arata y M.<sup>a</sup> del V. Ojeda, Pisa, ETS, 2002, pp. 191-209.
- Avallé-Arce, J. B., «La esperpentización de don Juan Tenorio», *Hispanófila*, III, 7, 1959, pp. 29-38.
- Aznar Soler, M., *Guía de lectura de Martes de Carnaval*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- Canoa Galiana, J., «Estructura de *La hija del Capitán*, de Ramón del Valle-Inclán», *Revista de Literatura*, 94, 1985, pp. 127-149.
- Fernández, M. L., «Cine y cines en Valle-Inclán. A propósito de «Las galas del difunto»», en *Actas del Primer Congreso Internacional Valle-Inclán y su*

- obra*, eds. M. Aznar Soler y J. Rodríguez, Barcelona, Universitat Autònoma, 1995, pp. 597-607.
- Fernández Rivera, E., «Las dos celestinas de *Las galas del difunto* de Valle-Inclán», *Celestinesca*, 39, 2015, pp. 181-196.
- Greenfield, Sumner M., *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Fundamentos, 1972.
- Jerez Farrán, C., *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*, Sada-A Coruña, Ediciós do Castro, 1989.
- Lavaud-Fage, E., «Otra subversión valleinclaniana. El mito de Don Juan en *Las galas del difunto*», en *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), Akten des Bamberger Kolloquiums*, ed. H. Wentzlaff-Eggebert, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988, pp. 139-146.
- Martín Gaité, C., *Desde la ventana*, Madrid, Espasa, [Colección Austral], 1999.
- Moreto, A., *No puede ser*, eds. M. L. Lobato y M. Ortega, en *Comedias de Agustín Moreto*, Segunda Parte, vol. V, Kassel, Reichenberger, 2016, pp. 47-246.
- Nieva, F., «Virtudes plásticas del teatro de Valle Inclán», en *El teatro moderno. Hombres y tendencias*, ed. J. Jacquot, Buenos Aires, Eudeba Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1967, pp. 231-249.
- Nieva de la Paz, P., «Pilar Miró ante el teatro clásico», *ALEC*, 26, n. 1, 2001, pp. 255-275.
- Osuna, R., «El cine en el teatro último de Valle-Inclán», en *Suma valleinclaniana*, ed. J. P. Gabriele, Barcelona, Anthropos, 1992, pp. 497-505.
- Stembert, R., «Don Ramón del Valle-Inclán y la pintura», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311, 1976, pp. 461-476.
- Trambaioli, M., «Calderón y Valle-Inclán: reinterpretación de un diálogo intertextual tergiversado (*El pintor de su deshonra* y *Los cuernos de don Friolera*)», en *Actas del Congreso Internacional El Siglo de Oro en el nuevo milenio. Historia, Crítica y Teoría literaria* (Pamplona, 15-17 de septiembre de 2003), eds. C. Mata y M. Zugasti, Pamplona, Eunsa, 2005, vol. II, pp. 1655-1665.
- , «Ramón del Valle-Inclán y las dos Españas teatrales (con unas notas sobre la recepción de la dramaturgia calderoniana)», en *Una de las dos Españas... Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas*, eds. G. Arnscheidt y P. J. Tous, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 447-461.
- , «La madre en la comedia de ambientación urbana de Lope de Vega», en *La madre en el teatro clásico español*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2012, pp. 57-91.
- Valle-Inclán, R. del, *Il difunto va di gala. Esperpento*, ed. P. Ambrosi, Pisa, ETS, 1999.

- , *Entrevistas, conferencias y cartas*, eds. Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Valencia, Pre-textos, 1994.
- , *Farsa italiana de la enamorada del rey*, en *Obra Completa. II. Teatro. Poesía. Varia*, Madrid, Espasa, 2002, pp. 697-757.
- Vega Carpio, L. de, *La burgalesa de Lerma*, ed. R. Alviti, en *Comedias de Lope de Vega, Parte X*, Barcelona / Lleida, PROLOPE, UAB / Editorial Milenio, 2010, vol. III, pp. 1509-1661.
- , *El castigo del discreto*, eds. E. Di Pastena y G. Poggi, en *Comedias. Parte VII*, Barcelona / Lleida, Prolope, Universitat Autònoma / Editorial Milenio, 2008, vol. I, pp. 201-326.

## *El despertar a quien duerme* de Lope de Vega a Rafael Alberti: propuesta para una lectura escénica de la refundición

Tiziana Pucciarelli  
*Università di Macerata*

El 27 de abril de 1977, «muerto por fin el Caudillo»<sup>1</sup>, el gran poeta y dramaturgo Rafael Alberti y su mujer María Teresa León vuelven a España después de casi treinta y nueve años de exilio. El anhelado regreso tendrá que reconciliar, además de al hombre con su madre patria, también al dramaturgo con las escenas nacionales. Alberti siempre tuvo una difícil relación con los tablados españoles, alimentada por la constante tensión entre el amor por un arte que le daba «las posibilidades de satisfacer todas (sus) vocaciones»<sup>2</sup>, y el recelo por un contexto teatral incapaz de comprender y llevar al escenario su dramaturgia<sup>3</sup>. Si a las dificultades técnicas de un teatro considerado por la crítica más lírico que dramático les añadimos el factor político relacionado

<sup>1</sup> Alberti, 1998, p. 249.

<sup>2</sup> Bayo, 1974, p. 85. Cabe aquí recordar que entre las vocaciones artísticas de Alberti hay que incluir, además de la poesía y el teatro, también la pintura y la música popular.

<sup>3</sup> Como afirma Rosario Martínez Galán, con aquel alegre y decidido desafío lanzado desde el teatro de la Zarzuela tras el estreno de *El hombre deshabitado* al grito de: «¡Muera la podredumbre del teatro español!», Alberti «planteó una batalla teatral que aún no ha sido resuelta a su favor» (Martínez Galán, 2000, p. 14).

con la figura de un exiliado republicano en la época de Franco<sup>4</sup>, es fácil comprender las razones del generalizado desconocimiento del teatro albertiano hasta 1967, cuando, desde Francia, Robert Marrast rompe el silencio publicando su *Aspects du théâtre de Rafael Alberti*<sup>5</sup>, breve introducción a la producción teatral del autor que tiene el mérito de poner en marcha las investigaciones sobre el tema.

Tras la llegada del gaditano, pues, el 29 de noviembre de 1978, en el teatro María Guerrero de Madrid, con dirección escénica de Ricard Salvat, se presenta por primera vez en España *Noche de guerra en el Museo del Prado*, pieza escrita por Alberti en 1956 en Buenos Aires, y ya conocida en Italia, Francia y México. A los dos años, el 20 de septiembre de 1980, en el teatro Maravillas el director Carlos Giménez llevaría al escenario la adaptación albertiana de *La lozana andaluza*, estreno absoluto de una obra escrita en 1963 y publicada en Buenos Aires un año después. El dramaturgo participó activamente y con entusiasmo en los dos montajes, pero, con su gran decepción, ambos directores quisieron dar a las obras una dimensión que no era la que les correspondía, influidos, como él mismo declaró, «por mi personalidad política, por el comunismo y todo eso»<sup>6</sup>. En cambio, disfrutó de buena acogida por parte de la crítica, y de un éxito extraordinario en los escenarios, su refundición de la comedia *El despertar a quien duerme* de Lope de Vega, primera creación dramática «original» del autor después de su regreso a España<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> María Antonia de Isabel-Estrada, en su interesante trabajo sobre la censura y la representación del teatro de Alberti durante el franquismo, resume así la cuestión: «Dos factores desnivelaban en su contra el fiel de la balanza: la situación política, con el nombre de Alberti durante largo en las catacumbas, y el recuerdo de sus primeras experiencias [...], teatro difícil y renovador» (Isabel-Estrada, 2002, p. 13).

<sup>5</sup> Cfr. Marrast, 1967. Para el estudio de la producción teatral del autor véase también: Popkin, 1975; Torres Nebrera, 1982; Diego Pérez, 1988; Martínez Galán, 2000.

<sup>6</sup> Monleón, 1999, p.12. Recordamos que Alberti se candidó en las elecciones políticas de junio de 1977 para el Partido Comunista Español, consiguiendo un escaño en el Parlamento que dejaría, tan sólo tres meses después, en favor de un líder campesino de Trebujena, número dos de la lista (cfr. Alberti, 1998, p. 258).

<sup>7</sup> El texto de la refundición de Alberti se publicó en el número 182 (1979) de la revista teatral *Primer Acto*, precedido por la siguiente advertencia: «Transcribimos el ejemplar mecanografiado del regidor del espectáculo. Un ejemplar con tachaduras y enmiendas, que luego, con vistas a la edición, revisaron Rafael Alberti y José Luis Alonso» (Vega Carpio, 1979, p. 126; de aquí en adelante *El despertar...*, ref. Alberti).

La explicación para la elección de esta pieza, dentro de aquel inmenso caudal que es la producción teatral lopiana, se funda al mismo tiempo en cuestiones formales y en razones contextuales. Por un lado, «el lirismo de algunas escenas y cuanto hay en otras de verdadera fiesta popular bastarían para explicar [...] el interés del poeta contemporáneo, pero, tratándose de Alberti, [...] hay que preguntarse también por las razones políticas»<sup>8</sup>; y estas razones radican en la posibilidad de la superposición metafórica entre el despertar del protagonista de la comedia —el joven Rugero de Moncada, legítimo señor de Barcelona, usurpado por su mismo tío, el tiránico Conde Anselmo<sup>9</sup>— y el despertar del pueblo español, «que no sólo se habría visto desposeído de sus derechos, sino empujado a un sueño de resignación del que, al fin, lograba salir»<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Monleón, 1979b, p. 118.

<sup>9</sup> Acudimos a Monleón para tener un eficaz resumen del argumento de la pieza: «El Conde Anselmo ha usurpado la corona de Barcelona. En una apartada aldea, amado por los campesinos, vive Rugero de Moncada, el hijo de Otón, despojado por Anselmo. Rugero no tiene la menor ambición de poder y prefiere la tranquilidad de su mundo a las luchas cortesanas. Sin embargo, para Anselmo la simple existencia de Rugero es una amenaza. Le imagina preparando un plan para recuperar sus derechos e intenta descubrirlo enviando hasta la aldea a un Capitán de su confianza. Este habla con Rugero y se convence de que ese plan no existe. Pero el obsesionado Anselmo lo envía de nuevo y acaba poniendo en marcha un complicadísimo engranaje que llevará a Rugero al poder. Una hija de Anselmo, Estela, enamorada de Rugero, salva a éste cuando se encuentra en la cárcel, condenado a ser envenenado por orden de aquél. Estela [...] oculta a Rugero que es hija de Anselmo y se finge la esposa del Alcaide de la cárcel donde aquél estuvo encarcelado. Inesperadamente, cuando más incierto es el futuro de Rugero, llega la Reina de Sicilia, cuya flota ha sido desviada de las costas de Mallorca, adonde se dirigía a guerrear, por una tormenta. Rugero, fingiéndose emisario de Rugero, promete a la Reina de Sicilia que si toma Barcelona con su ejército, aquél se casará con ella. Naturalmente se trata de una estratagema para vencer al Conde Anselmo, puesto que a quien él quiere es a Estela, aunque no sabe que es hija de su enemigo. Enterada Estela de la que cree traición de su enamorado, se presenta ante la Reina de Sicilia y del asombrado Rugero vistiendo ropas de hombre y diciendo que ella misma es Rugero y que llega a cumplir la palabra de matrimonio dada por su emisario. La Reina lo acepta de buen grado, conquista Barcelona y, cuando llega la hora de los abrazos y de las caricias, en una audaz escena, descubre que el supuesto Rugero es una mujer. Furiosísima al principio, pronto Lope la consuela, pues, como de costumbre, hay pareja para cada oveja y todos acaban contentos. Todos menos el Conde Anselmo, claro, que pierde el poder por “despertar a quien duerme”» (Monleón, 1979b, pp. 118-119).

<sup>10</sup> Monleón, 1979b, p. 120.

En un contexto teatral en el que «lo normal era entender a los clásicos como cercanos a la ortodoxia [...] que había defendido el régimen»<sup>11</sup>, Alberti utiliza el texto lopiano con finalidades de crítica y reflexión social y política, maneándolo con inequívoco sentido democrático. No se trata de ninguna contradicción porque, como el mismo escritor afirma, «hay clásicos y clásicos [...]. Hay que ser muy ciego para no descubrir aquellas (obras) que defienden la libertad y la democracia»<sup>12</sup>. Por este motivo, su propuesta interpretativa no pasa por la manipulación del texto: intuyendo las posibilidades críticas ínsitas en la obra, el refundidor rechaza cualquier alusión explícita a la contemporaneidad, y centra su trabajo en poner en evidencia ese conflicto entre dos conceptos de autoridad que constituye el hilo conductor de la trama.

Del análisis del texto, en su traslación de Lope a Alberti, se ocuparon ya José Monleón y Gregorio Torres Nebrera<sup>13</sup>, en unos excelentes trabajos a los que, inevitablemente, nos remitiremos. La intención de este estudio —además de hacer una puesta al día de los datos disponibles sobre el original lopiano y sobre su refundición— es proponer un cambio en la perspectiva, un deslizamiento del punto de vista de observación del trabajo de Alberti, que ponga en luz su capacidad de aprovechar todos los lenguajes que componen la comunicación teatral para involucrar al espectador en una comunicación total, que devuelve al público un Lope vivo, actual y entretenido.

La refundición se representó en gira por España en el verano de 1977<sup>14</sup>, para después aparecer, el 21 y el 22 de septiembre de 1978, en el contexto de la primera edición del Festival de Teatro Clásico de Almagro<sup>15</sup>. La compañía de José Luis Pellicena, con dirección de José Luis Alonso, puso

<sup>11</sup> Oliva, 2011, p. 170.

<sup>12</sup> Monleón, 1990b, p. 507.

<sup>13</sup> Cfr. Monleón, 1979b, 1990a; Torres Nebrera, 1982.

<sup>14</sup> Cfr. Monleón, 1979b, p. 124 y Torres Nebrera, 1982, p. 327. En una intervención en un congreso sobre la representación de los clásicos, el actor José Luis Pellicena afirmó: «hace doce años tuve la oportunidad de hacer una gira de quince días por algunos pueblos de Galicia con una obra de Lope de Vega: *El despertar a quien duerme*, cuya refundición había hecho Rafael Alberti» (Pellicena, 1989, p. 173).

<sup>15</sup> Para el programa completo de estas primeras jornadas véase el periódico *Lanza* del 16 de septiembre de 1978, p. 4, disponible en <<http://www.lanzadigital.com/pandora/viewer.vm?id=0000814639&page=5&search=&lang=es&view=lanza1976/09/26/072.html>> (consultado el 7 de enero de 2017).

en escena la pieza en un «teatro completamente lleno de un público expectante por el reencuentro con Lope de Vega», y la representación «fue saludada al final con una prolongada salva de aplausos»<sup>16</sup>.

Mejorada aquella inicial factura, desde el 21 de julio hasta el 16 de agosto de 1981, la misma compañía y el mismo director —con la colaboración del joven Juanjo Granda— llevaron al escenario la adaptación albertiana en la plaza de París de Madrid, donde el Ayuntamiento había instalado uno de aquellos teatros transitorios, al aire libre, utilizados para las funciones teatrales dentro de la programación de «Los veranos de la Villa»<sup>17</sup>.

No es la primera vez que Rafael Alberti se acerca con éxito al delicado trabajo de la refundición de un clásico<sup>18</sup>, y aun así bien escasa atención han merecido estas reescrituras por parte de la crítica. Como ya hemos anticipado, y como bien resumió Pedro Manuel Vllora, «para el común de los españoles, Rafael Alberti es un poeta indispensable, pero su teatro dista de tener una acogida semejante. Hasta los mismos estudiosos que han escrito sobre él colocan la calidad de su teatro por debajo de la de su poesía»<sup>19</sup> y, por consiguiente, la calidad de sus refundiciones por debajo de la de su teatro.

Las más importantes monografías sobre la producción dramática de Alberti incluyen observaciones sobre algunas de sus adaptaciones, pero, a pesar de esto, todavía falta una aproximación global a esas obras, capaz de poner en evidencia y de definir el método específico del refundir del gaditano, contribuyendo también, de tal manera, a devolver dignidad artística al género. Porque la reescritura de los clásicos representa un verdadero «problema endemoniado»<sup>20</sup>, que, mientras encuentra justificaciones concretas por parte de algunos, no deja de suscitar perplejidad en quienes condenan la incapacidad del autor

<sup>16</sup> Arjona, 1978, p. 5.

<sup>17</sup> Cfr. López Sancho, 1981, p. 49.

<sup>18</sup> Recordamos su doble versión de la tragedia cervantina *Numancia* (1937-1943), y su ya mencionada adaptación escénica de *La lozana andaluza* de Francisco Delicado (1963), junto con la versión cinematográfica de *La dama duende* de Calderón, cuyo guión el poeta escribió en 1944 en colaboración con su mujer María Teresa León.

<sup>19</sup> Vllora, 2001, p. 191.

<sup>20</sup> Así lo definió José Márquez (cfr. Márquez, 2001, p. 11).

para crear un texto original, y consideran un verdadero sacrilegio la manipulación de los textos.

No es este el lugar para adentrarnos en tan enmarañada cuestión; baste aquí recordar que, en definitiva, se trata de la irreconciliable contraposición entre los «filólogos y traductores, más cercanos a las bibliotecas que a los escenarios» —que defienden «la pureza del texto original por encima de dobles lecturas» y califican éstas de «traiciones a la intención del clásico, actualizaciones innecesarias»<sup>21</sup>—, y la “gente de teatro”, más centrada en la representación escénica que en el texto, convencida de la inadecuación de un lenguaje arcaico y de una estructura muchas veces demasiado larga y “primitiva” respecto a la moderna práctica teatral; todo esto unido a un enredo absolutamente actual y capaz de poner en marcha una comunicación viva con el espectador, justificación principal para el trabajo de refundición. Porque «el clásico es [...] el autor eterno, que a cada época distinta tiene una cosa distinta que transmitir, un sentimiento nuevo que comunicar»<sup>22</sup>, pero esta comunicación es posible solo una vez abatidas todas las barreras —lingüísticas, culturales y técnicas— que hacen que el público moderno sienta la pieza como algo lejano e incomprensible, en definitiva aburrido.

Como es fácil imaginar, Rafael Alberti toma partido a favor de la licitud de las adaptaciones. Su idea es que «los clásicos en su mayoría —por eso lo son— constituyen una obra vivísima y uno de los grandes teatros con que cuenta la humanidad. Sin embargo, la mayor parte de esos textos no pueden hacerse tal como están»<sup>23</sup>. Para que puedan comunicarse con el público en su forma natural, es decir a través de la acción escénica, esas piezas necesitan adecuarse a las nuevas condiciones de la representación, a la nueva circunstancia teatral, lingüística, cultural y también ideológica; porque «en la “lectura” de [...] cualquier texto dramático interviene decisivamente la realidad histórica del público, que modifica y aun contradice muchos de los significados “literales”»<sup>24</sup>. Alberti está convencido de que adaptar los textos clásicos representa una necesidad, porque si los ponemos «de cualquier manera, sin mirarlos por los cuatro costados, sin someterlos a cuantas operaciones

<sup>21</sup> Márquez, 2001, p. 12.

<sup>22</sup> Pociña, 2001, p. 6.

<sup>23</sup> Monleón, 1979a, p. 112.

<sup>24</sup> Monleón, 1979b, p. 118.

sean necesarias, existe el peligro de que se reafirme la idea de que los clásicos son una lata, que los empresarios no quieran oír hablar de ellos como sucede en la actualidad»<sup>25</sup>.

Cabe destacar que, en la opinión del dramaturgo, el refundir no es actividad que pueda llevar adelante cualquiera:

Yo creo que a estas obras hay que entrar con una gran responsabilidad [...] porque si todo el mundo entrara a saco en los clásicos para hacer esto o lo otro saldría un desastre. Pero quien sepa hacer verdaderas operaciones con estas obras, que las haga e, incluso, que añada o quite cosas, siempre, claro, que conozca los estilos de los autores sobre los que trabaja<sup>26</sup>.

El autor hace hincapié en la gran responsabilidad del refundidor, cuya personalidad tiene bien clara; porque, ya que «el gran teatro lo han hecho los grandes poetas [...], es mejor que ese teatro lo toquen los poetas que otra clase de gente»<sup>27</sup>. Parfraseando a Lope de Vega podemos decir que la adaptación —como contextualización lingüística, formal e histórica— es *justa* porque permite “vivificar” el clásico siguiendo el *gusto* del público contemporáneo:

Lope [...] sabía que los españoles son dinámicos, furiosos y arbitrarios; y se planteaba, cada vez que escribía una comedia, la forma de distraerlos, de tenerlos en vilo, para que no se levantaran y acabaran con todo. [...] La cólera del español sentado del que habló Lope hay todavía que tenerla en cuenta<sup>28</sup>.

Antes de seguir adelante con el estudio de las intervenciones hechas por el refundidor sobre el texto de *El despertar a quien duerme*, centremos primero nuestra atención en la edición que el gaditano habría utilizado como base para su trabajo.

Según Morley y Bruerton, Lope de Vega debió de escribir su comedia entre 1610 y 1612<sup>29</sup>; ésta se publicó por primera vez en la

<sup>25</sup> Monleón, 1979a, p. 114.

<sup>26</sup> Monleón, 1979a, p. 112.

<sup>27</sup> Monleón, 1979a, p. 115.

<sup>28</sup> Monleón, 1979a, p. 114.

<sup>29</sup> Morley, Bruerton, 1968, p. 597.

*Octava Parte* (Madrid, 1617) y por lo tanto su título aparece en la segunda edición de *El peregrino en su patria* (1618). El texto cumple con los rasgos definitorios de la comedia palatina —fábula imaginaria, personajes pertenecientes a clases sociales diferentes, coordenadas espacio-temporales ficticias y borrosas, juegos de identidades y disfraces— y, según la opinión de Lola Josa, «debería de convertirse en una de las obras más representativas» del teatro de Lope, «pues, además de que su escritura pertenece a lo mejor de su estilo, la concepción dramática de este drama está compuesta por las acciones, los gestos, los pensamientos y las resoluciones que más caras le eran a nuestro dramaturgo»<sup>30</sup>. La misma estudiosa publicó, en 2009, una nueva edición de la comedia<sup>31</sup>, poniendo gran atención para la reconstrucción ecdótica de un texto que nos ha llegado con lagunas y errores. Sin embargo, dos fueron las ediciones modernas de las que Alberti pudo disponer en sus años: la primera a cargo de Juan Eugenio Hartzenbusch (1853)<sup>32</sup> —el cual, «aprovechando la deturpación del texto de la *princeps*, corrigió con enorme libertad»<sup>33</sup>— y la segunda de Justo García Soriano (1929)<sup>34</sup>, que, en cambio, se limitó a señalar la presencia de errores en el texto base.

Monleón, y con él también Torres Nebrera, concluyen rápidamente que en la mayor parte de los casos Alberti seguiría las variantes introducidas por Hartzenbusch<sup>35</sup>; en cambio, el cotejo entre los textos manifiesta una situación más compleja. Veamos algunos ejemplos significativos de tal aserción.

Al principio de la comedia el Conde Anselmo se dirige a su hija Estela con las siguientes palabras:

CONDE: Más estimo tu obediencia  
que cuantas virtudes tienes,  
con ser de tanta excelencia.

<sup>30</sup> Josa, 2009, p. 67.

<sup>31</sup> Cfr. Vega Carpio, 2009, pp. 76-162. De aquí en adelante: *El despertar...*, ed. Josa. Para nuestras citas tomaremos normalmente como base esta nueva edición.

<sup>32</sup> Cfr. Vega Carpio, 1853. De aquí en adelante: *El despertar...*, ed. Hartzenbusch.

<sup>33</sup> Torres Nebrera, 1982, p. 328.

<sup>34</sup> Cfr. Vega Carpio, 1929. De aquí en adelante: *El despertar...*, ed. García Soriano.

<sup>35</sup> Cfr. Monleón, 1979b, p. 119 y Torres Nebrera, 1982, p. 328.

ESTELA: *¡Quedo! Toro suelto vienes.*  
 ¿Quién te ha de hacer resistencia?  
 (*El despertar...*, ed. García Soriano, acto I, p. 715b).

El primer verso de la intervención de la mujer, inalterado en la refundición, aparece diferente en la edición de Hartzenbusch:

ESTELA: *Cuando tan resuelto vienes,*  
 ¿quién te ha de hacer resistencia?  
 (*El despertar...*, ed. Hartzenbusch, acto I, escena V, p. 346c).

Así mismo, mientras Rugero se encuentra encarcelado por decisión del Conde Anselmo, Estela —fingiéndose la mujer del alcaide de la prisión— acude en su ayuda, y a ella va la gratitud del prisionero:

RUGERO: No debes de ser mujer:  
 mi alma debes de ser,  
 que, hablándome, *me transforma.*  
 De las desdichas me informa  
 que me van a suceder  
 (*El despertar...*, ed. García Soriano, acto II, p. 724b).

Nuevamente, siguiendo a García Soriano, Alberti conserva el texto de la *princeps*, sin aceptar las enmiendas propuestas por Hartzenbusch:

RUGERO: No debes de ser mujer:  
 mi alma debes de ser,  
 que, hablándome *en otra forma,*  
 de las desdichas me informa  
 que me van a suceder  
 (*El despertar...*, ed. Hartzenbusch, acto II, escena VIII,  
 p. 351c).

En ambos casos, las correcciones del filólogo madrileño parecen tener el objetivo de otorgar mayor inteligibilidad al texto, aceptando el riesgo de la intervención aunque no fuera estrictamente necesaria.

En un breve monólogo del segundo acto el Capitán afirma:

CAPITÁN: Duerme, *Rugero de Moncada*,  
la postrera noche triste,  
pues despertar no quisiste  
a la voz de mi embajada.  
(*El despertar...*, ed. García Soriano, acto II, p. 731a).

El primer verso es claramente hipermetro, por lo que Hartzenbusch decide enmendar:

CAPITÁN: Duerme, *Ruger de Moncada*,  
la postrera noche triste,  
pues despertar no quisiste  
a la voz de mi embajada.  
(*El despertar...*, ed. Hartzenbusch, acto II, escena XXI,  
p. 355a).

Aun así, el refundidor no acepta tal corrección, prefiriendo corregir como sigue:

CAPITÁN: Duerme, *Rugero Moncada*,  
la postrera noche triste,  
pues despertar no quisiste  
a la voz de mi embajada.  
(*El despertar...*, ref. Alberti, parte I, p. 157).

Estos pocos ejemplos traslucen el cuidado que Alberti tiene a la hora de construir su texto, el autor se guía por el criterio de la liricidad y la elegancia del verso, que le lleva a aceptar una edición antes que la otra, o a rechazar ambas para introducir variantes propias.

A través del cotejo de la lista de las *dramatis personae* se aprecia la eliminación de los personajes del Gobernador y de Danteo. En realidad, leyendo el texto de la refundición comprobamos que Danteo —uno de los villanos, súbditos y amigos del protagonista— es presente y participa activamente en la acción escénica, a pesar de lo que el mismo Torres Nebrera afirma en su trabajo<sup>36</sup>. El único personaje

<sup>36</sup> «Danteo, junto con el personaje simplemente funcional del gobernador, faltan» (Torres Nebrera, 1982, p. 333).

realmente eliminado es el Gobernador, que en el original tiene el papel de detener y llevar a la cárcel a Rugero. Es un trabajo que Alberti confía al alcaide de la prisión, decisión que, «si se tratara de otro tipo de teatro sería discutible [...], más así, dentro del convencionalismo de la obra, es perfectamente aceptable y en nada turba la línea dramática de Lope»<sup>37</sup>. En opinión de Torres Nebrera, la razón de tal exclusión reside en cuestiones económicas: «para evitar un sueldo considerado innecesario por la empresa de la Compañía»<sup>38</sup>. A esto añadimos una posible motivación de orden dramático, relacionada con los mecanismos de la práctica escénica, ya que un personaje con un papel limitado a una sola intervención, sin historia propia y sin nada que ver con el desarrollo del enredo no encuentra justificaciones, y hasta podría confundir al espectador.

Ajustándose al gusto teatral moderno, donde «se ha impuesto un solo descanso en los espectáculos»<sup>39</sup>, Alberti reduce a dos partes las tres jornadas de la comedia original, y para coser el primer y el segundo acto añade una escena al tejido del enredo de Lope: Rugero, detenido por los soldados de su tío y camino de su prisión, pronuncia un monólogo<sup>40</sup> tomando consciencia del bien que acaba de perder; «un canto a la libertad, en la línea de aquel [...] que el niño (héroe) Fermín Galán mascullaba ante el mar de San Fernando»<sup>41</sup>.

En línea general, Alberti ha sido muy respetuoso con el original: la mayoría de los versos son de la pluma de Lope, con algunas excepciones que persiguen distintos objetivos.

En primer lugar, el gaditano moderniza el léxico y la sintaxis para —junto con la explicación de las referencias mitológicas<sup>42</sup>— facilitar la comprensión por parte del público contemporáneo. Significativos, a tal respecto, son los siguientes fragmentos:

<sup>37</sup> Monleón, 1979b, p. 119.

<sup>38</sup> Torres Nebrera, 1982, p. 333.

<sup>39</sup> Torres Nebrera, 1982, p. 336.

<sup>40</sup> Cfr. *El despertar...*, ref. Alberti, parte I, p. 144.

<sup>41</sup> Torres Nebrera, 1982, p. 336.

<sup>42</sup> Se trata de una estrategia puesta en acto también en las refundiciones de la *Numancia* cervantina (cfr. Pucciarelli, 2008).

- |   |   |
|---|---|
| <p>1) CAPITÁN:<br/>       ¿Rugero contento vive,<br/> <i>sin que haya visto persona<br/>       a la suya en Barcelona?</i><br/>       (<i>El despertar...</i>, ed. Josa,<br/>       acto I, vv. 61-63).</p> | <p>CAPITÁN:<br/>       ¿Rugero contento vive,<br/> <i>sin que ninguna persona<br/>       le haya visto en Barcelona?</i><br/>       (<i>El despertar...</i>, ref. Alberti,<br/>       parte I, p. 129).</p> |
| <p>2) REINA:<br/>       Basta Duque; que pretendes<br/> <i>juntar a Marte y Amor</i><br/>       (<i>El despertar...</i>, ed. Josa,<br/>       acto III, vv. 2436-2437).</p>                                 | <p>REINA:<br/>       Basta Duque, que pretendes<br/> <i>juntar guerra con amor</i><br/>       (<i>El despertar...</i>, ref. Alberti,<br/>       parte II, p. 180).</p>                                      |

Repartiendo entre más personajes parlamentos muy largos, el refundidor consigue comprometer al espectador en una representación moderna y veloz:

- |  |   |
|--|---|
| <p>DANTEO:<br/>       A la lima, a la lima, que es alba,<br/>       a la lima, que tocan al alba.<br/>       Estábase el ruiñeñor<br/>       a la sombra de una rama,<br/>       gorjeando con su pico<br/>       sus amorosas desgracias.<br/>       Mal hubiese el cazador<br/>       que le cautivó las alas,<br/>       y le presentara al Rey<br/>       en la prisión de una jaula.<br/>       Los pájaros de su aldea,<br/>       buscando invenciones varias,<br/>       unas limas le presentan<br/>       y al pie de la torre cantan,<br/>       a la lima, a la lima, que es alba.<br/>       (<i>El despertar...</i>, ed. Josa,<br/>       acto II, vv. 1157-1171).</p> | <p>DANTEO:<br/>       ¡A la lima, a la lima, que es alba!<br/>       ¡A la lima, que tocan al alba!<br/>       Estábase el ruiñeñor<br/>       a la sombra de una rama,<br/>       gorjeando con su pico<br/>       sus amorosas desgracias.<br/>       SILVIA:<br/>       ¡Mal hubiese el cazador<br/>       que le cautivó las alas,<br/>       y le presentara al Rey<br/>       en la prisión de una jaula!<br/>       PEROTE:<br/>       Los pájaros de su aldea,<br/>       buscando invenciones varias,<br/>       unas limas le presentan<br/>       y al pie de la torre cantan:<br/>       TODOS:<br/>       ¡A la lima, a la lima, que es alba!<br/>       (<i>El despertar...</i>, ref. Alberti,<br/>       parte I, p. 151).</p> |
|--|---|

Para detener la atención del público en pasajes clave del texto, o ayudar a la comprensión del mensaje político implicado, Alberti alar-

ga algunos parlamentos con versos propios, que en nada contradicen el estilo del Fénix:

- |  |   |
|--|---|
| <p>1) PEROTE:<br/>         ¡Vivas, gran Rugero,<br/>         más que un censo perpetuo de una casa!<br/>         Tú verás qué gobierno tiene el pueblo<br/>         (<i>El despertar...</i>, ed. Josa, acto I,<br/>         vv. 549- 551).</p> | <p>PEROTE:<br/>         ¡Vivas, gran Rugero,<br/>         más que un censo perpetuo de una casa!<br/>         Tú verás qué gobierno tiene el pueblo;<br/> <i>un Gobierno mejor que el que quisiera<br/>         venir de los señores solamente</i><br/>         (<i>El despertar...</i>, ref. Alberti,<br/>         parte I, p. 138).</p> |
| <p>2) PEROTE:<br/>         ¡Rabiando estoy por dar una alcaldada!<br/>         (<i>El despertar...</i>, ed. Josa, acto I, v. 564).</p>   | <p>PEROTE:<br/>         ¡Rabiando estoy por dar una alcaldada!<br/>         RUGERO:<br/> <i>Una alcaldada en la que el pueblo sienta<br/>         que él y el alcalde son la misma cosa,<br/>         que la vara es vara, no un garrote</i><br/>         (<i>El despertar...</i>, ref. Alberti,<br/>         parte I, p. 139).</p>       |

Solo en dos ocasiones, que vamos a analizar a continuación, la refundición se aleja del texto lopiano. El parlamento de Rugero, con el que se abre la adaptación, aparecía originalmente al final de la jornada primera y en voz de Danteo<sup>43</sup>. Nos encontramos en el medio de una fiesta agreste, en la que se reúnen todos los habitantes de la aldea. Alberti empieza muchos de sus textos dramáticos con escenas de este tipo, de evidente sabor lúdico; baste recordar la fiesta de San Juan en la primera escena de *El trébol florido*, o el divertido *sketch* entre los soldados Bucu y Macus que el dramaturgo antepone al texto de la *Numancia* de Cervantes.

Al final de la comedia el tirano usurpador, que ha detenido injustamente a su mismo sobrino, obtiene un rápido cuanto poco coherente perdón; desenlace inaceptable, tanto a nivel dramático como a nivel ético, que Alberti decide cambiar. Él mismo comenta a tal respecto:

<sup>43</sup> Se trata de «un bello pasaje lírico sobre el simbolismo del juego cortesano de las cañas, aplicado al mundo amoroso. [...] Sirve para amenizar la fiesta campestre con el gozo y la algarazara que Rugero preside» (Torres Nebrera, 1982, p. 333).

En efecto Lope no es consecuente. Después de lo que ha sucedido, al final parece que todos se van alegramente a tomar el té. No. Yo tampoco creo en ese final [...], pero la solución que hemos dado al personaje creo que es más consecuente con el resto de la obra que la del propio Lope, claramente artificiosa y apañada<sup>44</sup>.

En su texto, resuelto el enfrentamiento entre el Conde y Rugero en favor de este último, Perote levanta su voz —y la voz del pueblo que representa en calidad de alcalde— pidiendo a su legítimo señor condena para el tirano:

PEROTE: Gracias, señor, más te pido,  
nuevo gran Conde, me dejes  
ya alcalde de Barcelona  
que con mi vara potente  
señale al conde tirano  
el castigo que merece:  
que parta al destierro y duerma  
en destierro para siempre  
(*El despertar...*, ref. Alberti, parte II, p. 182).

No se trata de una pena violenta, no lo matan, ya que, como afirma Alberti, hubiera sido «demasiado y casi igual a lo que ocurrió en el año 39»<sup>45</sup>. Rugero acepta la propuesta del alcalde y concluye la comedia con estas elocuentes palabras:

RUGERO: Imposible es el perdón, pues es locura  
que los tiranos de la Patria quieran  
trocarla siempre en una noche oscura.  
Es justo mi Estela. El pueblo que represento  
lo quiere. Y aquí senado se acaba  
el despertar a quien duerme.  
(*El despertar...*, ref. Alberti, parte II, p. 182)

El castigo del usurpador es fundamental para que la pieza recupere coherencia dramática —con respecto a su mismo enredo— y coherencia moral a los ojos de público contemporáneo, «es decir,

<sup>44</sup> Monleón, 1979a, p. 113.

<sup>45</sup> Monleón, 1979a, p. 113.

según Alberti, del español que había soportado la Dictadura durante años y, finalmente, había despertado de su sueño»<sup>46</sup>.

A lo largo de todo el original el personaje del Conde Anselmo tiene un desarrollo contradictorio, ya que a una acción de hecho tiránica y absolutista se asocia una actitud a menudo “iluminada”, dando lugar a una disgregación en la que interviene el refundidor. Al principio de la comedia el Conde le manda en dos ocasiones al Capitán que visite a Rugero para averiguar sus reales intenciones, y en ambos diálogos este último expresa libremente su desacuerdo. Se trata de una audacia que Alberti corrige, operando en el ademán y en las palabras del mismo Anselmo para que manifiesten su imposición:

- |   |  |
|---|--|
| <p>1) CAPITÁN:<br/>           Todas son<br/>           sombras de tu pensamiento.<br/>           Pero, lo mejor que pueda,<br/>           a saber su intento iré<br/>           (<i>El despertar...</i>, ed. Josa,<br/>           acto I, vv. 103-106).</p> | <p>CAPITÁN:<br/>           Todas son<br/>           sombras de tu pensamiento.<br/>           (<i>Protesta el Conde</i>)<br/>           Pero, lo mejor que pueda,<br/>           a saber su intento iré<br/>           (<i>El despertar...</i>, ref. Alberti,<br/>           parte I, p. 129).</p> |
| <p>2) CONDE:<br/> <i>Vuelve por mi gusto</i>, Fabio.<br/>           (<i>El despertar...</i>, ed. Josa,<br/>           acto I, v. 383).</p>  | <p>CONDE...<br/> <i>Te ordeno que vuelvas</i>, Fabio<br/>           (<i>El despertar...</i>, ref. Alberti,<br/>           parte I, p. 135).</p>  |

En la tercera jornada, Rugero —fingiendo ser su mismo criado— le cuenta su historia a la reina de Sicilia, y a través de sus palabras Alberti describe la actitud política del Conde:

- |   |  |
|---|--|
| <p>RUGERO:<br/>           Pero advierte que Rugero<br/>           de Moncada, mi señor,<br/>           aunque es el Conde en rigor<br/>           y legítimo heredero,<br/>           no tiene agora el condado,<br/>           que Anselmo, <i>su tío fiero</i>,<br/>           se le ha quitado a Rugero<br/>           (<i>El despertar...</i>, ed. Josa,<br/>           acto III, vv. 1877-1883).</p> | <p>RUGERO:<br/>           Pero advierte que Rugero<br/>           de Moncada, mi señor,<br/>           aunque es el Conde en rigor<br/>           y legítimo heredero,<br/>           no tiene agora el condado,<br/>           que Anselmo, <i>el gran tirano</i>,<br/>           se le ha quitado a Rugero<br/>           (<i>El despertar...</i>, ref. Alberti,<br/>           parte II, p. 169).</p> |
|---|--|

<sup>46</sup> Monleón, 1979b, p. 123.

Al momento de la lucha entre los dos ejércitos, el Conde Anselmo toma conciencia de que sus soldados combaten sin real convencimiento, ya que consideran a Rugero su legítimo señor, y manifiesta una inesperada benevolencia, dispensándoles de la batalla y admitiendo su error:

CONDE: Basta soldados, no más;  
ya, catalanes valientes,  
confieso que peleáis  
como quien vencer no quiere.  
Amor tenéis a Rugero,  
y como le veis presente,  
entregáisle la ciudad.  
[...]  
Yo conozco estas cosas:  
otro más alto las mueve;  
yo tengo el justo castigo  
del que despierta a quien duerme  
(*El despertar...*, ed. Josa, acto III, vv. 2405-2424).

Se trata de una nueva incongruencia que Alberti enmienda como sigue:

CONDE: Seguid soldados, seguid,  
más duros, bravos, valientes.  
Soldados que peleáis  
como los que vencer no quieren  
y aunque amáis a Rugero,  
sabiendo que está presente,  
no le entregaréis la ciudad.  
(*El despertar...*, ref. Alberti, parte II, p. 179).

Consecuencia de los cambios que acabamos de analizar es que la figura del Conde cobra, en la refundición, un perfil más nítido —sea en su reacción ante los hechos, sea en su ademán hacia los demás— circunscrito al papel del tirano, opresor y déspota, sin espacio para incongruentes e incomprensibles aberturas democráticas. Aunque con intervenciones menos evidentes, Alberti manifiesta la misma atención en el tratamiento de todos sus personajes, cerrando la puerta a posibles ambigüedades.

Pero el autor portuense no se limita a operar sobre el texto literario, sino que abarca con su trabajo el texto escénico de la pieza: a través de puntuales acotaciones dirige la acción, poniendo en marcha todos los códigos que componen la compleja comunicación teatral, desde el movimiento de los actores hasta el uso de la luz y de los sonidos, que —lejos de tener solamente valor decorativo— forman parte de su expresión dramática.

Ofrece un ejemplo claro el mecanismo coreográfico que gobierna la primera escena, a través del cual el refundidor visualiza y comunica las relaciones internas a los grupos sociales representados, además de los conflictos alrededor de los cuales se desarrollará el enredo. La acotación que precede al texto —totalmente de la pluma de Alberti— describe con detalle la atmósfera y los sonidos con los que se abre el telón, y dirige con atención la entrada del actor que interpreta el papel de Rugero:

Un gran estruendo de ecos y sonidos del campo: mezcla de pájaros, esquilas, rebaños, música, tremendamente explosiva. Irrumpe por el patio de butacas, corriendo Rugero, que se une con los campesinos en el escenario en un gran abrazo. Silencio. De pronto, Rugero lo rompe y dice<sup>47</sup>:

El movimiento coreográfico del protagonista tiene función comunicativa: Rugero llega desde fuera, desde un lugar «otro», a pesar de esto se une a los aldeanos, se pone a su misma altura aun siendo su señor. Es más: se une a ellos en un gran abrazo, síntesis eficaz de su personal interpretación del ejercicio del poder.

Gracias a unos movimientos igualmente significativos, en la escena siguiente la acción se traslada del campo al palacio: «Por ambos lados aparecen el Conde Anselmo y el Capitán, ensombreciendo la escena. Rugero y todo el grupo se agrupan y quedan inmóviles al fondo»<sup>48</sup>. Los nuevos personajes llegan a cerrar, literalmente, el cuadro anterior, dejando a sus espaldas los campesinos.

Al mismo tiempo que la escena también muda la iluminación, que, al oscurecer, contrasta aún más con la alegría de la fiesta aldeana. A lo

<sup>47</sup> *El despertar...*, ref. Alberti, parte I, p. 127.

<sup>48</sup> *El despertar...*, ref. Alberti, parte I, p. 127.

largo de todo el texto de la refundición hay acotaciones que señalizan el alternarse de las ambientaciones, a las que corresponden luces y sonidos bien diferentes. En la dramaturgia albertiana la iluminación tiene función sintáctica —porque determina y visualiza para el espectador la sucesión de las escenas— y representativa, porque quiere reconstruir las condiciones del lugar donde se desarrolla la acción. En-sombreciendo, la escena muda del campo —al aire libre, con luz natural— al palacio, con habitaciones cerradas e iluminación artificial. No hay que olvidar, además, el abanico de significados metafóricos que acompañan la oposición luz/sombra.

La dualidad entre dos mundos en la que descansa la obra reverbera también en el uso de los sonidos. La presencia en el escenario de los rústicos aldeanos se asocia a música, cante y sonidos alegres, que contrastan con el silencio de la ambientación palaciega, donde lo único que se escucha durante el desarrollo de la acción son las trompetas que llaman a la guerra y el estruendo de los cañones. De tal forma, el espectador se encuentra rodeado por estímulos que implican todos sus sentidos en la decodificación del mensaje, escondido en la interacción entre códigos distintos y globalmente deducible sólo a través de la puesta en escena.

Coincidimos con José Monleón al afirmar que «una de las causas del aburrimiento de los públicos ante los clásicos es la general deserotización a que los somete el academicismo, mucho más pendiente de los análisis eruditos y lingüísticos»<sup>49</sup>. En Lope de Vega hay una dimensión erótica, gozosa, sensorial que Alberti no traiciona, sino que pone de manifiesto, utilizando todos los lenguajes a su disposición.

Al final de la primera parte de la refundición Estela, disfrazada de hombre, consigue liberar a Rugero de la prisión en la que se hallaba. Durante la despedida un abrazo traiciona a la joven, que, una vez descubierto su engaño, afirma ser la mujer del alcaide de la prisión:

RUGERO: Pues con este abrazo  
lleva esta cadena.

ESTELA: Que lleve  
el abrazo está en razón...  
(*La abraza*)

<sup>49</sup> Monleón, 1990b, 508.

- RUGERO: ¡Ay, santo cielo! ...
- ESTELA: ¿Qué sientes?
- RUGERO: ¡Santo cielo, eres mujer!
- ESTELA: Pues, suéltame.
- RUGERO: No te alteres.
- ESTELA: Conociste, como ciego,  
por el tacto solamente.
- RUGERO: Tienen aliento y blandura  
de los hombres diferente,  
y un olor particular,  
que el alma y sentidos mueve.
- ESTELA: Rosimunda soy, Rugero,  
mujer del alcaide, que  
para mejor defenderte,  
tomé este traje.
- RUGERO: Señora,  
mucho Rugero te debe.  
(*La acaricia*)  
¿Dónde vas? Quédate aquí.
- ESTELA: No es bien que eso me aconsejes;  
que conocerá ese alcaide  
lo que temió tantas veces:  
(*Él se acerca*)  
No desdore mi virtud,  
fundada sólo en quererte;  
que los nobles caballeros  
saben honrar las mujeres.
- RUGERO: Pues, pronto sube al caballo;  
parte que si te detienes,  
hará mi amor desatinos,  
que eres un ángel de nieve;  
pues confesando el amor,  
el mismo amor nos enciende,  
de noche y sola en un monte...
- ESTELA: ¡Adiós, adiós!
- RUGERO: ¡Caso fuerte!
- ESTELA: Adiós, Rugero.  
(*Pero no se va*)
- RUGERO: Ya veo  
que a Dios dices que me quede  
(*El despertar...*, ref. de Alberti, parte I, pp. 159-160).

Si los versos pertenecen al original, las acotaciones vienen del ingenio de Alberti, el cual mueve los actores en el escenario consiguiendo construir un cuadro erótico-grotesco que le asegura la sonrisa del espectador contemporáneo.

También en otra ocasión Estela se disfrazará de hombre: fingiéndose Rugero se presenta a la reina de Sicilia y le pide luchar a su lado para recobrar su estado y vencer al usurpador. Una vez ganada la guerra, la reina se dirige con estas palabras al que cree ser su prometido:

REINA: Llega Rugero de Moncada;  
llega, esposo mío y dente  
la posesión de tu Estado  
que justamente mereces.  
[...]  
*(Estela se acerca. Le da la mano. La Reina la abraza)*  
[...]  
¡Ay, cielo santo! ¿Quién eres,  
que engañada me has traído?  
*(El despertar..., ref. de Alberti, parte II, p. 181).*

Con el abrazo, a descubrir nuevamente el engaño, la acotación —que falta en el original— crea una situación paralela a la precedente, y construye un juego hilarante alimentado por la ambigüedad sexual de esa excéntrica reina, que entra de repente en el enredo de la comedia y que representa, en opinión de Alberti, «una intromisión que sólo Lope se permitiría entre los autores del XVI y el XVII. [...] La aparición, si se hace bien en el teatro, como seguramente se hacía, es totalmente inesperada para el público y un elemento escénico muy grande, muy teatral y casi surrealista»<sup>50</sup>. Es un personaje bizarro, que el refundidor aprovecha al máximo, haciendo de ella «la más descomunal, fantástica y desmedidamente graciosa reina de Sicilia»<sup>51</sup>.

En primer lugar, en el texto del gaditano la mujer se expresa con un lenguaje que es mezcla grotesca de italiano y español:

<sup>50</sup> Monleón, 1990b, p. 509.

<sup>51</sup> López Sancho, 1981, p. 49.

- |  |   |
|--|---|
| <p>1) REINA:<br/>       [...] le he cobrado afición<br/>       a Rugero desde el día<br/>       que supe esta tiranía<br/>       y su talle y discreción;<br/>       que alaba mucho a sus partes<br/>       (<i>El despertar...</i>, ed. Josa,<br/>       acto III, vv. 1889-1893).</p> | <p>REINA:<br/>       [...] le he cobrado afición<br/>       a Rugero desde el día<br/>       que supe esta tiranía<br/>       y su talle y discreción;<br/>       que alaba <i>molto</i> sus partes<br/>       (<i>El despertar...</i>, ref. Alberti,<br/>       parte II, p. 169).</p> |
| <p>2) REINA:<br/>       ¿Qué es tan galán Rugero?<br/>       Oyeme por tu vida, mensajero<br/>       (<i>El despertar...</i>, ed. Josa,<br/>       acto III, vv. 1955-1956).</p>   | <p>REINA:<br/>       ¿Es tan galán Rugero?<br/> <i>Ascolta</i>, por tu vida, <i>mensajero</i><br/>       (<i>El despertar...</i>, ref. Alberti,<br/>       parte II, p. 170).</p>   |

Además, todas las acotaciones describen actitudes y adornos más propios de un hombre que de una mujer —«Sale la reina de Sicilia con espada y soldados»<sup>52</sup>, «La reina sale con gran estruendo de cañones y trompetas»<sup>53</sup>—, dejando bien claro que en la puesta en escena de la pieza la masculinidad de esa reina enamoradiza tiene que pasar también por su apariencia.

Es más, la confusión de género se vuelve verdadera alusión homosexual en conclusión de comedia, cuando la reina, una vez descubierto que su prometido es en realidad Estela disfrazada de hombre, sentencia:

REINA: Amor, pues no quieres  
 que dos mujeres se casen,  
 que se gocen dos mujeres,  
 al Duque la mano doy  
 (*El despertar...*, ed. Josa, acto III, vv. 2510-2513).

Se trata de unos versos ambiguos, que dejan intuir una renuncia hecha más por forzado respeto a las normas que por verdadero rechazo a la unión homosexual. Según Alberti «es una escena formidable. Parece del *Play Boy*»; y «para que la cosa no fuera tan rápida y el público no se la perdiera»<sup>54</sup> él añade tan solo una frase:

<sup>52</sup> *El despertar...*, ref. Alberti, parte II, p. 168.

<sup>53</sup> *El despertar...*, ref. Alberti, parte II, p. 171.

<sup>54</sup> Monleón, 1990b, p. 508.

REINA: Y yo amor, pues no quieres  
 que dos mujeres se casen,  
 que entre caricias se besen,  
 que entre suspiros expiren  
 gozándose dos mujeres,  
 al duque la mano doy  
 (*El despertar...*, ref. Alberti, parte II, p. 182).

El poeta está convencido de que «Lope es el autor más audaz y más loco de entre nuestros clásicos», y «que es quizá el que mejor se adapta a nuestro tiempo»<sup>55</sup>. Creemos —y el éxito que tuvo la representación lo confirma— que con su refundición de *El despertar a quien duerme* ha dado en el blanco, demostrando ambas afirmaciones y devolviéndonos un «Lope después de Lope, lejos y cerca de Lope, que es un modo irreverente pero alegre de presentar a un genio del teatro español a la manera en que puede ser gozado y entendido por un pueblo en mangas de camisa»<sup>56</sup>.

El análisis de la adaptación ha servido también para poner en evidencia que el refundir albertiano, lejos de ser un mero ejercicio literario, posee un valor dramaturgico propio, que mucho tiene que ver con su personal idea de teatro. Las intervenciones hechas en el original interesan el texto en su totalidad —verso y escena— y confían la transmisión del mensaje a la interacción significativa entre todos los códigos que componen el lenguaje teatral, construyendo un “espectáculo total” que encuentra su sentido en la acción escénica. No podemos sino coincidir con López Sancho —y concluir con sus palabras nuestro estudio— cuando afirma que «la desacralización de Lope, hecha así, merecía la pena»<sup>57</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

Alberti, R., *La arboleda perdida 2. Tercero y Cuarto libros (1931-1987)*, Madrid, Alianza, 1998.

<sup>55</sup> Monleón, 1990b, p. 509.

<sup>56</sup> López Sancho, 1981, p. 49.

<sup>57</sup> López Sancho, 1981, p. 49.

- Arjona, «Jornadas de teatro clásico. Comienzan las sesiones de estudio. Por la noche en el Corral se representó «El despertar a quien duerme» y se hizo un bello homenaje a Lope de Vega», *Lanza*, 22 de septiembre de 1978, p. 5, disponible en <<http://www.lanzadigital.com/pandora/viewer.vm?id=0000539253&page=5&search=&lang=es&view=lanza>> (consultado el 7 de enero de 2017).
- Bayo, M., *Sobre Alberti*, Madrid, CUS, 1974.
- Campos García, J., «Escribir sobre lo escrito», *Las puertas del drama, Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 6, 2001, p. 3.
- Diego Pérez, F. de, *El teatro de Rafael Alberti: teatralidad e ideología*, Madrid, Fundamentos, 1988.
- Hermans, H., *El teatro político de Rafael Alberti*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1989.
- Isabel-Estrada, M. A. de, *De lo vivo y cercano. Censura y representación del teatro de Rafael Alberti en España durante el franquismo*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002.
- Josa, L., «Prólogo a *El despertar a quien duerme*», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 67-75.
- López Sancho, L., ««El despertar a quien duerme», un Lope actual, divertido y desacralizado», *ABC*, 24 de julio de 1981, p. 49, disponible en <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1981/07/24/072.html>> (consultado el 14 de noviembre de 2016).
- Márquez, J., «Versiones y visiones de los clásicos (una vez más)», *Las puertas del drama, Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 6, 2001, pp. 11-14.
- Marrast, R., *Aspects du théâtre de Rafael Alberti*, Paris, Sociéte d'édition d'Enseignement Supérieur, 1967.
- Martínez Galán, R., *La trilogía del exilio*, Sevilla, Alfar, 2000.
- Monleón, J., «Con Rafael Alberti. "A los clásicos es mejor que los toquen los poetas"», entrevista con Rafael Alberti», *Primer Acto*, 182, 1979a, pp. 111-116.
- , «El despertar a quien duerme» de Lope de Vega a Rafael Alberti», *Primer Acto*, 182, 1979b, pp. 117-124.
- , «El despertar a quien duerme» en la nueva democracia», en *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, Madrid, Primer Acto/Fundación Rafael Alberti, 1990a, pp. 398-401.
- , «En torno a «El despertar a quien duerme». Reflexión sobre los clásicos», entrevista con Rafael Alberti, en *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, Madrid, Primer Acto/Fundación Rafael Alberti, 1990b, pp. 503-510.
- , «"Yo sigo creyendo en el teatro en la calle". Diciembre de 1989: una entrevista crucial con Rafael Alberti», *Primer Acto*, 281, 1999, pp. 117-124.

- Morley, S. G., Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968.
- Oliva, C., «El Arte de Lope en la escena española del siglo XX», *Rilce*, 27.1, 2011, pp. 161-173.
- Pellicena, J. L., «Teatro clásico hoy: la experiencia de un actor», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español, Madrid, 17-19 de mayo de 1988*, ed. J. M. Díez Borque, Londres, Tamesis, 1989.
- Pociña, A., «Sobre la reescritura de los clásicos», *Las puertas del drama, Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 6, 2001, pp. 4-10.
- Popkin, L. B., *The theatre of Rafael Alberti*, London, Tamesis Books, 1975.
- Pucciarelli, T., «La «Numancia» da Alberti a Alberti. Proposta di una rilettura del «testo spettacolare» delle due versioni della tragedia cervantina», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata*, XXXIX-2006, Macerata, Eum, 2008, pp. 341-354.
- Torres Nebrera, G., *El teatro de Rafael Alberti*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1982.
- Vega Carpio, L. de, «El despertar a quien duerme», en *Comedias escogidas de fray Lope Félix de Vega Carpio, juntas en colección y ordenadas por J. E. Hartzenbusch*, tomo III, Madrid, Rivadeneyra, 1853, pp. 345-362.
- , «El despertar a quien duerme», edición de Justo García Soriano, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, tomo XI, Madrid, Real Academia Española, 1929, pp. 712-745.
- , «El despertar a quien duerme». Refundición de Rafael Alberti», *Primer Acto*, 182, 1979, pp. 125-182.
- , «El despertar a quien duerme», ed. de Lola Josa, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 76-162.
- Víllora, P. M., «Cuestiones de escenificación y montaje del teatro de Alberti», en *VIII Encuentros con la poesía, El Puerto de Santa María, 23 al 27 de julio de 2001*, El Puerto de Santa María, Fundación Rafael Alberti, 2001, pp. 185-208.