

EL TEATRO BARROCO: TEXTOS Y CONTEXTOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

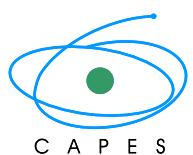
3, 4 y 5 de octubre de 2012



ACTAS DEL CONGRESO
INTERNACIONAL
EL TEATRO BARROCO:
TEXTOS Y CONTEXTOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
VITÓRIA - ESPÍRITO SANTO - BRASIL

APOIO



**ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
EL TEATRO BARROCO: TEXTOS Y CONTEXTOS**

Ester Abreu Vieira de Oliveira
Jorge Nascimento
Lygia R. V. Pérez
Maria Mirtis Caser
Miguel Zugasti
(Organizadores)

Comité Organizador del Congreso extraordinario

Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira (Universidade Federal do Espírito Santo - Brasil)
Dr. Jorge Nascimento (Universidade Federal do Espírito Santo – Brasil)
Dra. Lygia R. V. Pérez (Universidade Federal Fluminense – Brasil)
Dra. Maria Mirtis Caser (Universidade Federal do Espírito Santo – Brasil)
Dr. Miguel Zugasti (Universidad de Navarra – España)

Comité Científico del Congreso extraordinario

Dr. Alexandre Jairo Marinho Moraes (UFES)
Dr. Deneval Azevedo Filho (UFES)
Dr. Esteban Celedón Reyes (UFAM)
Dr. José Alberto Miranda Poza (UFPE)
Dra. Luizete Guimarães Barros (UEM)
Dr. Francisco Aurélio Ribeiro (AESL)
Dra. Maria Augusta da Costa Vieira (USP)
Dr. Walter Carlos Costa (UFC)

“O presente trabalho foi realizado com o apoio da CAPES, entidade do Governo Brasileiro voltada para a formação de recursos humanos”.

Ester Abreu Vieira de Oliveira

Jorge Nascimento

Lygia R. V. Pérez

Maria Mirtis Caser

Miguel Zugasti

(Organizadores)

**ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
EL TEATRO BARROCO: TEXTOS Y CONTEXTOS**

VITÓRIA

PPGL

2013

© Copyright dos autores, Vitória, 2013

Todos os direitos reservados. A reprodução não- autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja ela total ou parcial, constitui violação da LDA 9610/98.

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor: Reinaldo Centoducatte

Pró-reitor de Pesquisa e Pós-graduação: Neyval Costa Reis Junior

Diretor do Centro de Ciências Humanas e Naturais: Renato Rodrigues Neto

Chefe do Departamento de Línguas e Letras: Jurema de Oliveira

Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras: Leni Ribeiro Leite

Capa: Vicente Penedo

Revisão: os autores

Catalogação: Saulo de Jesus Peres - CRB12/676

Impressão e acabamento: Gráfica Universitária

Programa de Pós-graduação em Letras Ufes

Telefone: (27) 3335 2515

E-mail: ppglufes@gmail.com

Site: <http://www.literatura.ufes.br/>

Dados Internacionais de catalogação-na-publicação (CIP)

(Centro de Documentação do Programa de Pós-graduação em Letras da
Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

A188 Actas del Congreso Internacional El Teatro barroco : textos y contextos [recurso eletrônico] /
Ester Abreu Vieira de Oliveira ... [et al], organizadores. – Vitória : PPGL, 2013.
402 p.

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web:

<http://www.literatura.ufes.br/publicacoes/teatro_barroco_textos_y_contextos>

“En estas actas se reúnen los trabajos presentados en el CONGRESO INTERNACIONAL EXTRAORDINARIO DE LA AITENO, de la ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE TEATRO ESPAÑOL Y NOVOHISPANO DE LOS SIGLOS DE ORO, realizado en los días 3, 4 y 5 de octubre de 2012, en la UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, en Brasil.”

ISBN: 978-85-99345-18-4

1. Teatro espanhol – Congressos. 2. Teatro hispano-americano – Congressos. I. Oliveira, Ester
Abreu Vieira de. II. Título: El teatro barroco.

CDU: 821.134.2-2.09

Presentación

En estas actas se reúnen los trabajos presentados en el CONGRESO INTERNACIONAL EXTRAORDINARIO DE LA AITENSO, de la ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE TEATRO ESPAÑOL Y NOVOHISPANO DE LOS SIGLOS DE ORO, realizado en los días 3, 4 y 5 de octubre de 2012, en la UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, en Brasil. El congreso contó con el patrocinio del PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – UFES y de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Se pronunciaron seis conferencias plenarias de expertos invitados extranjeros y brasileños. Hubo cuarenta y una ponencias de profesores de Brasil, Argentina, Chile, España, Estados Unidos, México y Senegal. No podemos olvidar que esta fue la primera vez que se organizó un congreso de la AITENSO en Brasil y tal hecho ya define la importancia inaugural de su realización en Vitoria, Espírito Santo. Así, los textos que siguen demuestran la fuerza e importancia que todavía posee el teatro áureo, fuente inagotable para nuevos estudios y reenfoques de obras que forman parte del canon literario-teatral producido en español (y también en portugués) en la Península Ibérica y en el Nuevo Mundo. El amplio abanico temático de los trabajos prueba que tales obras producidas en los siglos XVI y XVII son fundamentales para las posibilidades de investigación en las Literaturas Hispánicas. De esta manera, están presentes en este volumen análisis distintos, con abordajes propios, de obras de Calderón, Gil Vicente, Tirso de Molina, José de Anchieta, Cervantes, Lope de Vega, González de Eslava, Juan del Encina, Ruiz de Alarcón, Lorenzo de las Llamosas, Sor Juana Inés de la Cruz o Vélez de Guevara, entre otros. La variedad y amplitud de las investigaciones atestiguan la vitalidad de tantas obras que ofrecen variadas visiones del mundo y que, a través del arte de la representación teatral, es decir, de la *espectacularización* de lo real, buscaron sacar a la luz las relaciones –cómicas, trágicas o dramáticas– del hombre con su mundo y con las divinidades. Las (muchas) personas involucradas en la organización del evento y edición de estas actas desean que los trabajos aquí publicados sean útiles para los estudiosos de la literatura y el teatro clásicos, y que refuercen las relaciones de Brasil con el mundo del hispanismo.

Programa General

■ Miércoles - 3 de octubre

8:00 - Entrega de material e inscripciones de los participantes
(Auditorio do IC 4)

9:30 - Solemnidad de Apertura (Auditorio do IC 4)
Presentación Coral da Ufes - Maestro Cláudio Modesto

10:30 - 12:00 - Conferencia plenaria (Auditorio do IC 4) “El espectáculo de la verosimilitud en *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón” - Prof. Dr. Eduardo Francisco Hopkins Rodríguez (Universidad Nacional Mayor de San Marcos)
Mediador: Prof. Dr. Jorge Nascimento

12:00 - 14h:00 - Intervalo

14:00 - Conferencia Plenaria: (Auditorio do IC 4) “Más allá de Gil Vicente: autores y textos de teatro en el siglo XVI portugués” - Prof. Dr. Marcio Ricardo Coelho Muniz (Universidade Estadual de Feira de Santana)
Mediador: Prof. Dr. Miguel Zugasti

15:30 - Café

16:00 - 18:00 - Sesión de Ponencias A

18:30 - (Auditorio do IC 4) Lectura: *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca.

■ Jueves - 4 de octubre

8:30 - 10:00 - Sesión de Ponencias B

10:00 - Café

10:30 - 12:00 - Conferencia plenaria (Auditorio IC 4)
“Teatro y fiesta en honor del nuevo virrey: dos loas al Conde de la Monclova en Puebla de los Ángeles (1686) y Lima (1689)” - Prof. Dr. Miguel Zugasti (Universidad de Navarra)
Mediador: Prof. Dr. Eduardo Francisco Hopkins Rodríguez

12:00 - 14:00 - Intervalo

14:00 - 15:30 - Conferencia Plenaria (Auditorio IC 4)
“Lucero y sol: *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca, e *Książę Niezłomny*, de Juliusz Słowacki” - Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza - (Universidade Federal do Paraná)
Mediador: Prof. Dr. José Alberto Miranda Posa

15:30 - Café

16:00 - 18:00 - Sesión de Ponencias C

20:00 - Representación: *Auto do Túmulo* (José de Anchieta), de Luiz Guilherme Santos Neves (Auditorio IC 4)

■ **Viernes - 5 de octubre**

8:30 - 10:00 - Sesión de Ponencias D

10:00 - Café

10:30 - 12:00 - Conferencia plenaria (Auditorio IC 4)

“Música y mitología en Calderón y Sor Juana” - Prof. Dra. Susana Hernández Araico (Profesora Emérita de California State Polytechnic University)

Mediadora: Profa. Dra. Lygia Rodrigues Vianna Peres

12:00 - 14:00 - Intervalo

14:00 - Conferencia Plenaria (Auditorio IC 4)

“Notas acerca de José de Anchieta, primer dramaturgo de Espírito Santo y de Brasil”.

Prof. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira (Universidade Federal do Espírito Santo)

Mediador: Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón

15:30 - Café

16:00 - 18:00 - Sesión de Ponencias E

18:00 - Clausura

Palabras del Vicepresidente de la AITENSO - Prof. Dr. Miguel Zugasti

■ **Sábado - 6 de octubre**

9:30 - Paseo en barco (escuna) por la bahía de Vitória ofrecido a los congresistas por la Prefectura Municipal de Vitória.

Sumario

CONFERENCIAS PLENARIAS	10
Hernández Araico, Susana	11
Música y mitología en Calderón y Sor Juana: antecedentes, estrategias y propósito— materia de diálogo intertextual	
Hopkins Rodríguez, Eduardo	36
El espectáculo de la verosimilitud en <i>La verdad sospechosa</i> , de Juan Ruiz de Alarcón	
Muniz, Márcio Ricardo Coelho	53
Más allá de Gil Vicente: consideraciones sobre el canon del drama portugués en el siglo XVI	
Oliveira, Ester Abreu Vieira de	69
Notas acerca de José de Anchieta, dramaturgo de Espírito Santo y de Brasil	
Souza, Marcelo Paiva de	83
Lucero y sol: <i>El príncipe constante</i> , de Calderón de la Barca, y <i>Książę niezłomny</i> , de Juliusz Słowacki	
Zugasti, Miguel	96
Teatro y fiesta en honor del nuevo virrey: dos loas al Conde de la Monclova en Puebla de Los Ángeles (1686) y Lima (1689)	
COMUNICACIONES	143
Assis, Liège Pacheco Rinaldi de	144
El concepto del honor en <i>El pintor de su deshonra</i>	
Ba, Tapsir	152
El islam en <i>Las quinas de Portugal</i> (1638) de Tirso de Molina	
Baunilha, Eduardo Fernando y Oliveira, Ester Abreu Vieira de	156
La posición del rey en las comedias de Lope de Vega <i>La Estrella de Sevilla</i> , <i>El Villano en su Rincón</i> y <i>Fuente Ovejuna</i>	
Fleury, Karina Rezende Tavares	165
Dime lo que vistes y te diré quién eres: la importancia de la ropa en <i>Don Gil de las Calzas Verdes</i> , de Tirso de Molina	
García Cruz, Arturo	172
Entre la imitación y la invención: notas del espacio en la comedia burlesca <i>El caballero de Olmedo</i>	
García Valencia, Édgar	178
Mundo, demonio y carne. La caracterización del indígena en los coloquios de Fernán González de Eslava	
Lanis, Claudia Paulino de	184
El honor femenino en <i>Fuenteovejuna</i> de Lope de Vega	

Lima, Helena Dias dos Santos	193
La imagen de Francisco Pizarro como héroe mítico en la construcción tirsiana en oposición a la deconstrucción pomiana.	
Lyrio, Fernanda Maia y Caser, Maria Mirtis	211
Normas sociales y deseo en <i>El perro del hortelano</i> : apuntes acerca de Diana	
Mendes, Leandro Pinto	221
Para cantar Lope de Vega	
Miranda Poza, José Alberto	240
<i>La vida es sueño</i> : texto literario e interpretación en el contexto de la enseñanza de la literatura española en Brasil	
Nascimento, Jorge	256
<i>El Anticristo</i> de Alarcón, religiosidad y sexualidad	
Neves, Auricléa Oliveira das	265
<i>La Hidalga del Valle</i> : la defensa de la inmaculada concepción de María	
Parra Cândido, Edna	277
Lope de Vega y el destaque de lo religioso como elemento capital en la formación/consolidación del teatro español del Siglo de Oro	
Peres, Lygia Rodrigues Vianna	283
El sainete <i>El labrador gentil hombre</i> , en <i>Hado y divisa de Leonido y Marfisa</i> , de Calderón de la Barca	
Pérez Laborde, Elga	302
Barroco y esperpento en discusión	
Pinheiro, Rosalice Koenow	314
Historia en fragmentos en la dramaturgia de <i>La Vida es Sueño</i> de Calderón de La Barca	
Quirino, Ana Maria	344
Bromas, burlas y encubrimientos en <i>El amor médico</i> , de Tirso de Molina	
Rebelo, Simone Rocha Mangueira y Pérez Laborde, Elga	349
Lo sagrado y lo profano en la obra <i>El Divino Narciso</i>	
Reyes Celedón, Esteban	360
Aproximaciones al <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> de Lope de Vega	
Schardong, Rosangela	369
Libertad femenina en <i>La viuda valenciana</i> (1599), de Lope de Vega	
Silva, Adriana Nunes da	375
<i>El príncipe constante</i> y la tradición emblemática en el siglo XVII	
Souza, Jamyle Rocha Ferreira	395
La lengua sayaguesa en la escena ibérica: Juan del Encina y Gil Vicente	

CONFERENCIAS PLENARIAS

Susana Hernández Araico
California State Polytechnic University (USA)

**Música y mitología en Calderón y Sor Juana:
antecedentes, estrategias y propósito— materia de diálogo intertextual**

Homenaje
a Francisco Ruiz Ramón y a Miguel Zugasti

Música y mitología aparecen en maridaje consustancial desde aquellos primerizos montajes dramáticos cuyos rasgos más destacados Aristóteles identifica como el ditirambo, la poesía épica de Homero y el instinto natural de mimesis. En los albores del teatro occidental, se encuentra pues la música cantada-danzada con acompañamiento de instrumentos de aire y percusión. Los actores con máscaras imitan a héroes o antihéroes de un pasado remoto, provenientes de narraciones primeramente orales y posteriormente escritas en la Ilíada y la Odisea, atribuidas a Homero. Pocos textos escritos han sobrevivido de Esquilo, Sófocles y Eurípides pero aun más testimonios sobreviven en escenas de teatro pintadas en lustradas vasijas de vino donde se aprecia ya un tratamiento bastante variado de diversas historias sobre héroes, dioses y semi-dioses. De hecho, la variación al representarse estas narraciones denota su dimensión estética, en contraste con la repetición fija de un rito religioso (Walton 8-9). Con el desgaje progresivo del coro en personajes, para que un público ya no solo escuche sobre ellos sino que también los vea en variada interacción conflictiva, los mitos desde su arribo al escenario se caracterizan por versiones distintas o una continua variación y adaptabilidad que se extiende hasta el teatro de Calderón y el de Sor Juana. Por otro lado, la evolución del coro en el teatro clásico, aún con su emanación progresiva de personajes enmascarados e interactivos, y el acompañamiento de flautas dobles y tamboriles manuales, lira de ocho cuerdas, campanillas y címbalos (Hart, 14, 15 y 30) marcan la importancia de la música cantada en el primigenio espectáculo dramático de los mitos. Bien se podría generalizar que la evolución del teatro clásico va mano a mano con la del coro y su funcionalidad.

Sobre Calderón, el prestigioso musicólogo Querol (*Teatro* 7) afirma que

Especialmente la música de sus coros o cuatros, [...] encarna la voz impersonal del destino, la voz abstracta de la conciencia moral, la voz extraterrestre que avisa, aconseja e incita al hombre a realizar una acción determinada o, al contrario, a evitarla. [...] Y como los extremos se tocan, tenemos que la música en el barroquísimo teatro de Calderón (música que en un ochenta y cinco por ciento está constituida por coros o «cuatros») tiene la misma misión que tenía el coro en la clásica tragedia griega.

Esta función de pre-advertencia, rara vez se cumple con la música coral en torno a personajes mitológicos en el teatro de Sor Juana; mucho más común es la alabanza de los patrocinadores homenajeados. Pero también, como en el teatro de Calderón (Querol, *Teatro*, 13) se da el impacto sobre personajes y público de un eco musical enfático a frases recién pronunciadas para grabar en la mente de unos y otros alguna sentencia que debía recordarse. Para apreciar la importancia de la música coral en el teatro calderoniano, del cual sí se conservan algunas partituras, importa reflexionar que los versos subrayados para indicar que se cantan, de hecho se repiten varias veces, multiplicando así las intervenciones corales más allá de lo que el mero texto de la comedia sugiere (Querol, *Teatro*, 13). Lo

mismo se puede sospechar de los textos mitológicos-musicales de Sor Juana aunque hasta la fecha no se conoce partitura alguna, en contraste con sus villancicos para los cuales se siguen descubriendo versiones musicales.¹

En general, la dimensión musical de todo el corpus de Calderón no es meramente decorativa sino consustancial. Querol especifica que de los cincuenta y cinco dramas en el primer tomo de la edición Aguilar de Valbuena Briones—el que incluye las comedias mitológicas—47 contienen intervenciones musicales; mientras que de las 52 comedias en el segundo tomo, “hay 25 con música.” Y de los 78 autos y 30 loas en el tercer tomo, de Valbuena Prat, agrega Querol, “todos sin una sola excepción, contienen numerosas intervenciones musicales” (*Teatro* 8).² De los autos, ocho llevan título mitológico;³ entre las loas sacramentales queda por identificar algún personaje y / o fábula de la Gentilidad. Amén de la música cantada también en una cantidad imprecisa de loas profanas alegóricas para comedias mitológicas así como de números populares en los aproximadamente 30 entremeses, jácaras y mojigangas (Calderón, *Entremeses; Teatro cómico*) donde también habría que identificar despuntes mitológicos.

En cuanto al teatro mitológico de Sor Juana que es muy reducido comparado al de Calderón, igual se puede afirmar su consustancialidad musical. En uno de sus tres autos sacramentales (*El divino Narciso*) y en una de sus dos comedias (*Amor es más laberinto*), los personajes mitológicos se explayan musicalmente. Además, la acción se inicia con coros, así como en sus loas,⁴ principalmente en las trece compuestas para ocasiones de homenaje monárquico y virreinal.⁵ De las loas para sus propios tres autos y dos comedias, en algunas se dan alusiones mitológicas o alegorías paganas aunque no propiamente personajes mitológicos; y de esas cinco, junto con las otras 13 loas, solo la del auto *El mártir del sacramento* no comienza con coros musicales, aunque más adelante resuene el coro de Hércules contrapuesto al de Colón (Hernández Araico, “Alegorización”). La conjunción de música y mitología en estas piezas dramáticas de Sor Juana, ninguna atención crítica ha recibido, ya que de hecho la música en su teatro en general despierta poco interés crítico y ninguno en cuanto a sus efectos dramáticos.⁶ En cambio, la música en el teatro mitológico de Calderón ha merecido elaborados estudios por parte de distinguidos especialistas y /o musicólogos como Jack Sage, Alice Pollin, José Subirá, Miguel Querol,

¹ Para uno de los descubrimientos más recientes, véase Ortiz, “Sor Juana en Guatemala.”

² Véase además Cruickshank (323-24).

³ En la lista cronológica de Parker: *El divino Orfeo* (1^a versión) anterior a 1635; *Los encantos de la culpa* (sin título mitológico pero versa sobre Circe y Ulises) de 1636-1638 / 1643-1645; *Psiquis y Cupido para Toledo* de 1640, *El laberinto del mundo* de 1647 /1648 /1652-1657, *El sacro Parnaso* de 1659; *El divino Orfeo* (2^a versión) de 1663; *Psiquis y Cupido para Madrid* de 1665; *El verdadero dios Pan* de 1670; y *Andrómeda y Perseo* de 1680.

⁴ Loas: 3 sacramentales; una publicada antes de cada una de las dos comedias; más 13 loas: una a la Concepción (1670-1675), 5 a los años del rey Carlos II (6 nov., 1674-78; 1681 /82 [*En esta vida. . .*]; 1681 /82; 1683; 1684) una a los años de la reina Ma. Luisa de Borbón [Orleans, 24 abril 1681 /82 /83]; una a la reina madre; una a los años del virrey; una al año que cumplió el Sr. don José de la Cerda [*No puede ser. . .*], una a los años de Fray Diego Velázquez de la Cadena; véase apéndice I.

⁵ La segunda *Loa a los años del rey* principalmente rinde homenaje al monarca aunque al final introduce *En esta vida todo es verdad y todo mentira* de Calderón. Igualmente, la que homenajea al primogénito de los virreyes, al final introduce *No puede ser* de Moreto. Véase Apéndice I.

⁶ Véase mi estudio “Música en el teatro de Sor Juana: mimesis, mudanzas y malabarismo escénico” de próxima publicación en número monográfico de *Iberoromania*.

y principalmente Louise Stein⁷. La extensa y minuciosa erudición con que ha explicado Stein la funcionalidad escénica-dramática de la música en el teatro palaciego-mitológico de Calderón necesariamente forma el fundamento y punto de partida para cualquier acercamiento al tema.

En el corpus sorjuanino, los críticos interesados en su dimensión musical no se preocupan por su teatro o lo descontextualizan de su dinámica escénica⁸. Más bien se enfocan en la teoría musical implicada en su poesía—por ejemplo, el romance para la Condesa de Paredes con propuestas innovadoras sobre música que Sor Juana afirma incluir en su manual intitulado *Caracol*; este, no enviado a la virreina porque, dice la jerónima, “está tan informe,”⁹ permanece desconocido. Octavio Paz, poco conocedor de nuestro teatro hispano clásico, cuando subraya los conocimientos de Sor Juana sobre teoría musical, muy de paso se refiere a su contexto teatral. Con su característica lucidez filosófico-poética, Paz (320) destaca una obsesión en la poesía de Sor Juana por el eco, pero no presta ninguna atención al repetido recurso de la jerónima a tal técnica sonora en sus loas y particularmente en su auto *El divino Narciso*.¹⁰

Otro enfoque crítico en la música en los textos de Sor Juana se concentra en sus villancicos. Distinguidos musicólogos como Robert Stevenson, Aurelio Tello y Bernardo Illari se dedican a los compuestos para ciclos de maitines en colaboración con distintos maestros de capilla de la Nueva España y también a los villancicos re-musicalizados en otros virreinatos o audiencias en el siglo XVIII. Siguiendo la pauta de Paz, otros estudiosos de la música en el corpus sorjuanino (Lavista, Miranda, Ortiz), especulan sobre el mencionado manual de música perdido y explican imágenes y metáforas musicales en los villancicos, en varios poemas, en la *Loa a la Reina Madre* (MP III, 394-403, vv.53-64; nn. 695) y, sobre todo, en el *Encomiástico poema a los años de la . . . condesa de Galve* (MP III, 462-482; nn. 717-725) sin reflexionar sobre el género teatral de esta loa que el título desmiente. La música en estas dos piezas de teatro breve se considera únicamente como materia teórica-pedagógica. Así pues, no se toma en cuenta la función escénica-dramática de la música ni en estas dos loas ni en el resto del teatro de Sor Juana.

Curiosamente, los estudiosos que relacionan los conocimientos musicales de Sor Juana con teóricos sobresalientes de su época, se refieren al interés de estos en los efectos de la música, pero no reflexionan que Sor Juana—igual que a Calderón y otros dramaturgos contemporáneos—aprovecharía la música para los efectos de su arte teatral. Por ejemplo, según Miranda (257) Sor Juana estaría de acuerdo con el «cometido barroco» de Vicenzo Galilei, en su *Dialogo della musica antica e della moderna* de 1581, donde afirma, “La música debe expresar las concepciones de la mente... e imprimir aquéllas con la mayor efectividad posible en la mente de los que la escuchan.” Octavio Paz a su vez saca a relucir la obra de un importantísimo teórico de la música en el siglo diecisiete que

⁷ Para la comprensión del teatro mitológico de Calderón son imprescindibles y fundamentales los trabajos de Margaret Rich Greer, aunque no se enfoque en la música,

⁸ El prestigioso musicólogo Robert Stevenson (*Musical Rapports* 18-21) repasa los pasajes musicales de los textos dramáticos de Sor Juana pero sin ofrecer ningún análisis sobre su efecto teatral.

⁹ “Que escribe a la Excelentísima Señora Condesa de Paredes, excusándose de enviar un Libro de Música; y muestra cuán eminente era en esta Arte, como lo prueba en las demás,” *Obras completas*, Tomo I, 61-65, 387-389. A partir de esta, todas las referencias a dicha edición de Méndez Plancarte (tomas I, II y III) y de Salceda (tomo IV) se abreviarán MP I, II, o III, o S IV, más las pp. y / o los vv.

¹⁰ Véase el estudio de Daniel (“The Use of the Echo”) que deja mucho que desear a diferencia del excelente estudio de Trambaioli sobre la función del eco en Calderón.

Sor Juana indudablemente conoce, *Musurgia universalis* de Athanasius Kircher, de 1650, cuyo título completo agrega que *se explican los admirables poderes y efectos de la consonancia y la disonancia en el universo entero*.¹¹ Solo indicando coincidencias teóricas de Sor Juana con Kircher, Paz mismo hace hincapié en la innovación del jesuita alemán en exponer “la doctrina barroca de la correspondencia entre la música y las pasiones y emociones” (317). Sin embargo, cómo Sor Juana aplicaría esta doctrina, a Paz no parece interesarle. Louise Stein (*Songs 240-241*) señala que Calderón y su colaborador musical Juan Hidalgo se muestran conocedores de las teorías de Kircher. En el siglo diecisiete, pues, las emociones suscitadas por la música se hallan en el trasfondo filosófico-teórico-musical del arte poético-teatral de Calderón y sus seguidores, incluso de Sor Juana (Long 5-6). No cabe duda que la jerónima se interesa sobremanera en teorías de armonía—como constatan sus imágenes, metáforas e incluso explicaciones musicales en poemas, villancicos, la “Respuesta a Sor Filotea” y la Loa titulada “Poema encomiástico . . . ,” según observan Paz y otros críticos. A Sor Juana, empero, le interesan también los efectos de la música. Como sensible y sagaz dramaturga, con esa meta asimila el arte musical en su teatro.

Para apreciar un poco cómo sus textos dramáticos mitológicos (auto, comedia y loas) dialogan con la sustancia musical del vasto teatro mitológico calderoniano, incumbe repasar, aunque levemente, cómo evoluciona y llega a Calderón y a Sor Juana la competencia escénica de música y mitología.

A pesar de que esta pierde vigencia con la desaparición del teatro clásico, sabemos que la memoria de los dioses y héroes paganos sobrevive en la cultura cristiana—según Jean Seznec nos enseña—por medio de otros géneros literarios tan importantes como las *Metamorfosis* de Ovidio—“la biblia de los paganos,” en palabras de Alfonso el Sabio (Neumeister, *Mito clásico*, 30 y 90)¹²— de tal manera que las fábulas se ven como alegorías moralizantes, testimonios de hombres heroicos, o metáforas precrhistianas. Ya en 1360, Boccaccio rescata la mitología grecorromana para la poesía en su *De genealogia deorum gentilium*¹³—“la suma mitológica determinante” por dos siglos (Neumeister, *Mito clásico* 86) antes de numerosas traducciones de Ovidio, su absorción en la *Iconología* de Cesare Ripa (1593, 1603)¹⁴ y el auge de manuales como el del italiano Conti de 1551, y los de los españoles, *Philosophia secreta* de Pérez de Moya de 1585 y el *Theatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria (1620).¹⁵ Todos estos tienen relevancia en las comedias

¹¹ Para la influencia de Kircher en Sor Juana (no en aspectos musicales), véase Strasser; para su familiaridad con el jesuita alemán, considérese el verbo que la jerónima acuña en primera persona, “kirkirizo” (MP I: 158, v. 182)

¹² Se ha visto una “frecuente utilización de las *Metamorfosis* de Ovidio en la *General Estoria* de Alfonso el Sabio” (Segura Ramos XXXI); de importancia especial para la edad media y renacimiento, sobre todo en España es la transmisión por medio de Boecio de los mitos de Orfeo y de Circe (Neumeister, *Mito* 89-90).

¹³ Con traducción al castellano comisionada por el Marqués de Santillana en 1449 (Alvar 288) y primera impresión de 1472, más 7 ediciones adicionales hasta 1532 (Wilkins, 427-438), así como entre diversas otras traducciones, la italiana de 1547 (Neumeister, *Mito* 86); Cossío, I, cap. I, “Antecedentes medievales” 26-53.

¹⁴ *Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi* (Seznec 224-225)

¹⁵ Cossío, cap. II, “Traductores y expositores”, 54-81; Neumeister *Mito clasico* 88; *Mitología*, p. 235 : El manual de Vitoria, Salamanca 1620 y 1623, más 2a parte de Juan Bautista Aguilar; Valencia, 1688, que incluye citas desde los clásicos de la antigüedad hasta de Calderón.

y autos mitológicos de Calderón sin poderse detectar la huella exacta de ninguno en sus producciones polisémicas palaciegas ni mucho menos en los festejos de Corpus Christi, ya que a su vez adapta los mitos para sus propósitos dramáticos. En Sor Juana, por otro lado, el editor más reciente de su *Neptuno alegórico*, descripción en poesía y prosa del arco triunfal para la entrada de los virreyes en 1680, identifica citas directas del manual de Vitoria a quien Sor Juana, sin embargo, nunca nombra, aparentando repetidamente depender, en vez, de Conti (Martin)¹⁶. Pero sus textos dramáticos mitológicos musicales—el auto sacramental (*El divino Narciso*), la comedia sobre Teseo, Ariadne y Fedra (*Amor es más laberinto*) así como sus loas, tampoco revelan ningún vínculo directo con los conocidos textos de consulta.

Todos esos manuales de mitología y colecciones de imágenes, antes de llegar a Calderón y a Sor Juana se preceden y coinciden con o se multiplican en poesía de motivos mitológicos. En este sentido, incumbe subrayar la línea de desarrollo de Garcilaso a Góngora, ya que todo el teatro calderoniano retóricamente y con toda su imaginería mitológica es gongorino así como el de Sor Juana. Los susodichos manuales y colecciones de imágenes forman parte de y contribuyen al gusto renacentista por la mitología que se manifiesta además en tapices y pinturas. En tres dimensiones—fructifica en esculturas, arquitectura efímera de carros o arcos triunfales, tableaux vivants, representaciones parateatrales cívicas, escolares y eclesiásticas, además de teatro palaciego. En este definitivamente se reconfirma de nuevo el maridaje entre música y mitología—principalmente en los intermedios para ocasiones cortesanas en las poderosas ciudades-estados de Italia, sobre todo los de la Camerata Fiorentina para festejos de los Medici y en las primeras óperas de fines del siglo 16 y principios del 17 en Florencia, donde igualmente la mitología funciona como reflejo de los poderosos festejados.

En este ambiente teatral florentino, Shirley Whitaker (44) comenta que, músicos aficionados de prestigiosas familias así como profesionales se preocupan más y más en dar con formas para recuperar la expresividad que se piensa caracteriza las producciones griegas de la antigüedad. Si bien la música desde antiguas disquisiciones filosóficas, así como los mitos paganos, pasa por un filtro de distintas interpretaciones cristianas—en la península ibérica, el gran musicólogo Subirá traza la historia de la música en España a través del medioevo hasta fines del siglo XVII como un vaivén entre teóricos pitagóricos que propugnan los aspectos matemáticos de la música y armonía universal, a favor del canto llano y la polifonía, desdeñosos de tonadas populares, y teóricos prácticos—pensadores, además de algunos compositores destacados que valorizan el gusto tradicional y se concentran en los efectos de la música, su impacto transformativo, su fuerza espiritual y expresividad emocional¹⁷.

¹⁶ Vincent Martin en varios casos identifica giros y algunas faltas en la redacción en latín que provienen de Vitoria y no de Conti

¹⁷ Entre figuras sobresalientes del siglo XV, Subirá (“Algunos rasgos”) señala a los que escriben para la educación de príncipes— Alonso de la Torre, “Visión de la filosofía y artes liberales” para el príncipe de Viana; y Ruy Sánchez de Arévalo, futuro Obispo de Zamora y gobernador del castillo de San Angel en Roma, “Vergel de príncipes” para Enrique IV (144). En el siglo XVI, aparte de famosos vihuelistas (151-152), Subirá destaca los siguientes : el fraile Juan Bermudo, publica en Osuna, en 1549 y 1555, “obra de transcendental importancia” en romance y no en latín sobre “lo que había leído en autores antiguos y modernos, engastando la teoría en la práctica, lo que no se había visto aún en el suelo español” (150); Francisco de Salinas (*De musica libri septem* 1577) ensalzado por Fray Luis de León, considerado *nemine secundus* en Italia “en el conocimiento de la música bajo el doble aspecto práctico y teórico,” quien otorga “a la canción popular todo su valor desde el punto de vista artístico” (146-147); Francisco de Montanos, organista

Los hombres y mujeres de teatro que con sagacidad recurren a canciones y danzas eróticas, condenadas a su vez por los moralistas (Cotarelo y Mori), naturalmente simpatizarían con las teorías musicales de los efectos, palpándolos tanto en personajes como en su público. Al reafirmarse, pues, en el teatro palaciego renacentista el maridaje primigenio entre música y mitología, incumbe apreciar la intencionalidad de los efectos por parte de dramaturgos como Juan del Encina y Gil Vicente¹⁸—pilares líricos dramáticos que, entre varios otros, Lope sabrá incorporar en la construcción de su propio teatro comercial y cortesano, donde la canción y la danza siempre cumplen importantes funciones dramáticas— incluso en sus ocho comedias mitológicas, que no son ni se aproximan a librettos operáticos, como solía decirse (McGaha 68-69).¹⁹ En cambio sí lo es *La selva sin amor*, primera ópera en España, de 1627²⁰ para la cual Lope da una detallada descripción de la impresionante escenografía perspectivista de Cosme Lotti y sus mutaciones (Whitaker, p. 46, n.8), reconociendo que disminuyen el aprecio por su libreto poético-dramático: “hacía[n] que los oídos se rindiesen a los ojos,”²¹ dice. Y aunque la música no se conserva, no obstante Lope sí hace hincapié en cómo resaltan sus efectos, evidentemente en un estilo muy especial y distinto a lo acostumbrado:

Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro sin ser vistos, a cuya armonía, cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, o los amores, la iras y los demás afectos. (Whitaker 47, n. 9)²²

Esta expresividad emocional y emotiva depende, pues, directamente de la música, si bien resulta de obvio carácter visual aunado a la perspectiva y las mutaciones de Lotti, de manera que, como dice Lope, los oídos se rinden a los ojos. Tal es el *stile rappresentativo* que despega en España precisamente cuando las comedias de Calderón empiezan a montarse en la corte y los corrales en la década de los 20 y que progresivamente con sus producciones mitológicas-musicales de gran boato, en colaboración con los escenógrafos

de Valladolid, autor de *Arte de música teórica y práctica*, de 1592, con 10 ediciones hasta avanzado el siglo XVIII (148-149). A Pedro Cerone, músico en la Real Capilla de Nápoles, autor de tratado de música teórica y práctica *Melopeo y Maestro* (de cerca de 1200 páginas), Subirá (156-157) lo considera “ampulosamente farragoso,” “perfecto pedantón” de “teorías anticuadas,” y su obra un “centón indigesto” de “hinchazón” y “pedantería.” Habría, pues, que reconsiderar si su influencia sobre Sor Juana (Ortiz, “La musa”) es tal o solamente un intento de la jerónima de mostrarse conocedora del napolitano a quien se le tiene “como insustituible mentor y maestro sin rivales durante medio siglo,” (Subirá “Algunos rasgos” 157) pero a quien Subirá considera que le hace sombra Andrés Lorente, organista de Alcalá de Henares, graduado de la Facultad de Artes por la Universidad Complutense, con su «El porqué de la música» de 1672, de 700 pags en folio, “recibida con loores máximos.”

¹⁸ Por ejemplo, de Gil Vicente (c. 1465-1536), el *Auto de la Sibila Casandra* y el *Auto chamado da Lusitania* y de Encina (1468-1529), el *Triunfo del amor*

¹⁹ Las 8 comedias mitológicas de Lope (McGaha 70-71): *Adonis y Venus* (alrededor de 1599), *La fábula de Perseo*, *El vellocino de oro* (15 de mayo de 1622; Aranjuez), *El amor enamorado* (29 de junio de 1635; un mes antes de su muerte, quizás la última comedia mitológica que escribió antes de morir), *El laberinto de Creta*, *Las mujeres sin hombres*, *El marido más firme*, y *La bella aurora*.

²⁰ Shirley Whitaker corrige la fecha errónea de 1629 con la documentación de cartas del diplomático florentino en Madrid.

²¹ «El bajar de los dioses y las demás transformaciones requería más que la égloga, que aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos» (*Obras de Lope de Vega*, XIII, BAE, 188, p. 188) citada por Whitaker, p. 46, n. 8

²² cita proviene de *Obras de Lope de Vega*, XIII, BAE, 188, p. 187.

italianos, se impone en el teatro para la segunda mitad del siglo diecisiete (Pulice). Y si bien Lope parecería conceder máximo atractivo al espectáculo de *La selva sin amor*, importa recordar que casi entre paréntesis señala que su «éggloga . . . era el alma» de toda la impresionante visualización del montaje. Importante salvedad tal comentario de Lope dentro de la promoción del *stile rappresentativo* que disminuye la importancia del texto poético ante la dimensión visual. Calderón a su vez se cerciora de que su texto poético de hecho, sea “el alma” de los montajes mitológicos. En 1635, para su primera comedia mitológica sobre Ulises y Circe, *El mayor encanto amor*, en el estanque del Buen Retiro, archiconocida es su diplomática resistencia a escribir para el bosquejo espectacular de Lotti, sin sustancia dramática alguna, dice Calderón, “porque no es representable” (Hernández Araico “Génesis”). Desde un principio, pues, la espectacularidad de los montajes mitológicos de Calderón va a depender de su propio texto poético-dramático. Sin embargo, en este y el segundo de 1636, *Los tres mayores prodigios*—que mucho habrán gustado pues le facilitaron el nombramiento de caballero de Santiago (Hernández Araico “Política imperial”)—aún aprovechando la escenografía italiana, la música se da en forma de conocidas canciones profanas contemporáneas—explica Stein (122-123)—dentro de la tradición musical popular de la comedia, como *solos* a veces relacionados a coros polifónicos, sin la monodia del estilo expresivo italiano. En sus comedias espectaculares, Calderón insiste en incorporar canciones populares pre-existentes y excluir la moda italiana hasta 1652 cuando por primera vez acota una canción en *stile recitativo*, para Cupido en la segunda jornada de *La fiera, el rayo y la piedra*, donde además otra parte parece exigirlo también para el diálogo entre los dioses (Stein 135-136), mientras que dialogan con los humanos en canciones líricas de intencionalidad persuasiva, llamadas tonadas. Esta comedia mitológica resulta, pues, módica en su carácter musical híbrido incorporando la nueva moda italiana a la vez que conserva la tradición musical de la comedia. Las intervenciones corales exhiben su origen supernatural con mensajes misteriosos o haciendo eco a los dioses. Además, entre los seres humanos, surgen canciones amorosas preexistentes y hasta populares que prestan verosimilitud al espectáculo artificioso (Stein 138-41, 143). Además varios personajes en las comedias mitológicas de Calderón se sienten atraídos casi incontrolablemente o “arrastrados” por la música, como Irifile, Eraclio y Leonido en *La fiera, el rayo y la piedra* y Narciso en *Eco y Narciso*.²³

Entonces, al leer los textos de teatro cortesano o cívico-religioso de Calderón, sobre todo a partir de 1652, así como los de Sor Juana—incumbe tener en mente estas posibilidades musicales y la expresividad que exigen de los actores y que despiertan en su público. No es cuestión de acudir a teorías musicales en textos conservados, como incita Pacheco (“Calderón y las teorías” 458), para desarrollar, “una vía de interpretación acertada de los aspectos musicales calderonianos” y por extensión de los dramaturgos de su escuela, como los críticos consideran a Sor Juana (Williamson 114-120; Arellano “Sor Juana” 172-174). Basta recordar que en el siglo diecisiete tanto pensadores como prácticos se interesan sobremanera en los efectos de la música. Por otro lado, sí resulta indispensable seguir la recomendación de Calderón mismo de “hacer composición de lugares”—es decir, reconstruir mentalmente o imaginarse el montaje con los diversos efectos sensoriales principalmente el de la música que permanece muda en la página impresa, no solo en sus autos sacramentales, a los cuales él se refería en particular en el “Prólogo” a la

²³ Para más ejemplos de la atracción irresistible (“imán”) de la música sobre diversos personajes, véase Querol (“Calderón y la música” 30-32)

primera publicación de sus doce piezas sacras en 1677, sino también en todos sus textos mitológicos musicales y los de otros dramaturgos de la segunda mitad del siglo diecisiete, como Sor Juana. Esas producciones semi-operáticas comisionadas y patrocinadas por y para el poder, de alguna manera lo reflejan en la teogonía mitológica, con alabanza y /o advertencias por medio de esos personajes y sus conflictos dramáticos que se desenvuelven con, en y por la música. Enormes diferencias se van a dar entre los textos musicales-mitológicos del sacerdote español y de la monja mexicana, principalmente debido a su formación y entorno social, además de las posibilidades técnicas a su alcance.

No cabe duda que, en la segunda mitad del siglo diecisiete, Calderón merece el reconocimiento de insuperable gran poeta dramático-lírico a través del mundo hispánico, creador de variadísimos textos teatrales para los corrales, la corte y las calles. Caballero de Santiago desde 1636, Capellán de los Reyes Nuevos en Toledo de 1653 a 1663, y Capellán Real a partir de este año, Calderón disfruta para su teatro cortesano y los autos anuales del máximo presupuesto necesario por parte, respectivamente, de la monarquía y de la Villa de Madrid, con fin de producir grandes espectáculos, eso sí, siempre ricos en la sustancia dramática que, con su poesía, incita a los mejores actores del imperio español en su propia capital, Madrid. Aparte de transmisión oral a través de viajes sobre todo de nobles, del alto y bajo clero así como criados de distintos niveles y múltiples súbditos aventureros, la fama del teatro profano cortesano y religioso callejero de Calderón donde respectivamente predomina y resalta la mitología y la música—se difunde por el imperio durante su propia vida con la repetida publicación, además de comedias sueltas, de Cuatro partes con 12 comedias cada una (1636, 1637, 1664, 1672 / 1674), y con la *Primera parte de autos sacramentales* (1677) donde rechaza la *Quinta parte de comedias* del mismo año como edición pirata. Por eso después de la muerte de Calderón, Vera Tassis publica la *Verdadera Quinta Parte* en 1682, y edita cuatro partes más hasta 1691, quedando así un total de nueve volúmenes, solamente de comedias de Calderón (Cruikshank “The Textual Criticism”). Si bien goza de un monopolio sobre la puesta anual de dos autos desde 1647,²⁴ aún después de su muerte, sus autos sacramentales siguen montándose dos cada año en Madrid y sus fiestas palaciegas musicales-mitológicas resurgen en producciones nuevas para ocasiones monárquicas.

Cuando Calderón muere en mayo de 1681, Sor Juana, jerónima enclaustrada, distinguidísima poeta-dramaturga en la Imperial Ciudad de México, lleva apenas seis meses de conocer a sus mejores mecenas, los nuevos virreyes la Condesa de Paredes y el Marqués de la Laguna, hermano del recientemente nombrado primer ministro de Carlos II, el octavo Duque de Medinaceli, e igualmente Grande de España. En compañía, pues, de la más alta nobleza, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga y su marido Tomás de la Cerda, antes del periplo trasatlántico, habrán disfrutado algunas espectaculares fiestas mitológicas semioperáticas, e incluso las dos operas de Calderón, *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*, ya sea en el Coliseo del Buen Retiro, en sus ermitas o en el palacete de la Zarzuela. Quizá incluso habrán presenciado el último auto sacramental mitológico de Calderón (*Andrómeda y Perseo*) en la Plaza Mayor en junio de 1680 (Parker *Autos sacramentales* 252; Varey y Greer 153-154). Y para su entrada oficial en México como virreyes, impactados habrán quedado con el tema de Neptuno que Sor Juana sagaz y hábilmente selecciona para el arco triunfal que se le comisiona diseñar y elaborar frente

²⁴ Este es el primer año cuando, en vez de cuatro autos con dos carros, se montan dos autos con cuatro carros (Parker, “Cronología” 232).

a Catedral, así como con su “Explicación succinta” del arco, poesía de 298 versos que se distribuye desde unos días antes. Igualmente impresionante resultaría para los virreyes y todo su cortejo la “Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula” y la amplificada explicación descriptiva de los ocho lienzos, cuatro basas y dos intercolumnios del arco, ambos textos en prosa de gran erudición y exuberante alabanza a los virreyes (*Neptuno*, Ed. V. Martin). Así como de la música festiva que habrá acompañado este montaje parateatral no hay noticias, los textos descriptivos de Sor Juana parecerían pasar por alto la importancia de la música con apenas tres aisladas alusiones: al canto de un cisne (*Neptuno* 84), a “el marino clarín” de “músicas sirenas”(*Neptuno* 122) y a un coro de nereidas (*Neptuno* 182). Pero al culminar la descripción del arco en el octavo y último lienzo (*Neptuno* 163-165), donde el propósito es instar al virrey a que complete la construcción de la Catedral, Neptuno se representa con instrumentos arquitectónicos al lado de Apolo con su instrumento musical. La explicación recuerda que la construcción de los muros de Troya no fue solo obra de Neptuno sino también de Apolo que lo acompaña con su música—“ayudando con su dulzura al soberano arquitecto Neptuno” (*Neptuno* 165)—, pero no aclara qué aplicación tiene esta alegoría del acompañamiento musical en cuanto a finalizar la construcción de la catedral. Evidentemente Sor Juana destaca la importancia de las artes, sobre todo la música, en la grandiosa iglesia pero a la vez sugiere lo significativo de esta poesía suya en particular para animar e inspirar al nuevo virrey “porque reciba de su excelsa mano / su perfección el templo mexicano” (*Neptuno* 166). Toda esa contrucción arquitectónica-literaria-mitológica del arco así como sus acompañantes textos resultarían aun más impresionantes para los virreyes, así como para nosotros hoy día, sabiendo que provienen de una mujer de inverosímil ascenso sociocultural.

Sor Juana es hija natural o ilegítima, niña prodigo, rarísimo caso excepcional de lucidez precoz y talentoso lirismo, invitada en su tierna adolescencia de 14 o 17 años a la corte virreinal como bello monstruo de exhibición palaciega. Por su vasta formación literaria y comprobado talento poético,²⁵ sin estudios universitarios ni más maestro que un presbítero para 20 lecciones de latín y sus propias continuas lecturas de libros “mundos,” decía en su *Respuesta a Sor Filotea*. Para 1665, Juana de Asbaje y Ramírez se ha convertido en dama-poeta “muy querida” de la virreina marquesa de Mancera (MP I: XXIX). De mayo de 1666, cuando llega a la Ciudad de México la noticia de la muerte de Felipe IV, se preserva “la primera poesía fechable” (MP I: 539, no.185) de la joven poeta, un soneto «A la muerte del señor Rey» que la encamina hacia mayor admiración cortesana (Martínez López 141-42). Antes de ingresar al Claustro de San Jerónimo, escribe su primer soneto “paganizante” (Martínez López 152, n. 32), es decir con alusiones mitológicas, y no por mera coincidencia de tema musical, cuya publicación documenta por primera vez la hiperdulzia hacia la poeta, identificándola como «Doña Juana Inés de Asbaje, glorioso honor del Mejicano Museo» (MP I, 307). La sensibilidad de Sor Juana a la música sobre todo cantada ya se patentiza en este y otro soneto publicados, en 1667 y 1668 (MP I, 307-308; nn., 548-549),²⁶ dedicados al presbítero poeta Fr. Diego de Ribera, elogiándolo como cantor por sus textos de alabanza a la catedral recién dedicada y a las

²⁵ “en casa de los Mata a veces habría . . . tertulia literaria. Los aficionados a la poesía iban allí a conocer, festejar y sin duda a poner a prueba el desparpajo de la jovencita. . . . [debido a] la publicidad de las composiciones de Juana, difundidas en manuscritos que circularon por la ciudad mucho tiempo antes de su impresión” (Martínez López 139).

²⁶ Publicado el no. 203 en 1667; el no. 202, compuesto en 1667, publicado en 1668.

obras del Arzobispo virrey Fray Payo Enríquez (anterior al Marqués de la Laguna). Por medio de la imagen del canto, estos primeros sonetos publicados expresan los efectos de la música. Con su canto, le dice a Ribera “construyes el sentido,” extrayendo “la sagrada cifra,” el significado intrínseco, silencioso, de las piedras o cantos de las construcciones patrocinadas por el arzobispo virrey. La música cantada, pues, transmite el secreto de las cosas. En el soneto sobre la alabanza a la dedicación de la catedral, el canto del presbítero, “dulce acento,” rebaja a Apolo y, de conmovedor, resulta “violento.” La claridad y dulzura de su canto es tan grandiosa que al engrandecer la catedral, la “apoca,” ya que la música se posesiona de la percepción a tal grado que disminuye para el receptor la importancia del aspecto visual y espacial de sus alrededores. Pocos años después de publicarse estos sonetos, Sor Juana empieza a destacar en la composición de piezas de teatro breve musical o loas, con personajes mitológicos así como piezas musicales parateatrales, sus villancicos.²⁷

Enclaustrada y comprometida en diversos quehaceres conventuales, Sor Juana continúa escribiendo siempre al servicio de los virreyes y la corte virreinal, recibiendo reconocimiento, si no de todos, de una gran mayoría a su alrededor y aun más allá de las fronteras de la Nueva España. Las tertulias donde se explayan sus conocimientos, talento poético y magnetismo social, iniciadas en su adolescencia en casa de los tíos en la Ciudad de México y desarrolladas esplendorosamente en la corte, continúan para Sor Juana dentro del locutorio conventual. Si ya ella misma no está en la corte, la corte se acerca a ella en el Convento de San Jerónimo.

Pero obviamente, no hay manera de equiparar la experiencia y las posibilidades artísticas de Calderón a las de Sor Juana, quien solo gracias a la Condesa de Paredes logra que sus manuscritos escapen de la resistencia eclesiástica envidiosa en la Nueva España y se publiquen, mientras vive, en dos tomos de poesía, prosa y teatro—el primero, *Inundación castálida* en 1689, reeditado con el título de *Poemas* en 1690, y un *Tomo Segundo* publicado en 1692, con tres reimpresiones en un año (Rodríguez Cepeda 38-41). Imposible, pues que Calderón supiera de Sor Juana, tal como Bances Candamo en la tercera versión de su *Teatro de los teatros* de 1692 a 1694, declara haber quedado impresionado con los dos tomos de una “religiosa en México,”²⁸ aunque no comente los textos de la poeta-dramaturga. Pero Sor Juana, claro, sí sabe mucho de Calderón y aprende de su arte dramático leyendo sus autos y comedias.

La segunda *Loa*, de cinco que compone, a los años del rey sirve de preludio explícitamente para *En esta vida todo es verdad y todo mentira* que encabeza la *Tercera parte* de comedias de Calderón de 1664;²⁹ lógicamente se puede asumir que Sor Juana, pues, lee este volumen que además incluye la primera ópera de Calderón, *La púrpura de la rosa*. De hecho, la *Loa* de Sor Juana a los años del Virrey bien podría haber servido de prólogo para un hipotético primer montaje en la Nueva España de *La púrpura de la rosa*, por su enfrentamiento amoroso-combativo de los mismos personajes mitológicos de la

²⁷ Para la dimensión teatral de los villancicos, véase Tello (467) y Hernández Araico (“Coros y coreografía” 605-606).

²⁸ “Sobre todo nos ha impresso, pocos días ha, dos libros de Soror Juana de la Cruz, religiosa en México, de que resulta más clara que de todos los otros esta prueba: porque una muger, encerrada desde niña en um monasterio en lo más remoto del occidente, toca cosas que nunca pudo ver, demuestra facultades que no pudo estudiar, y se arroja con el spíritu a cosas que parece temeridad emprender” (Bances Candamo 94); véase además pp. 132, n. 86, y 158.

²⁹ En su edición de la comedia, Cruickshank (cxi) fecha su estreno en la corte madrileña en 1659.

opera—Marte, Belona, Venus, y Adonis— así como por los mismos colores de las flores y el eco a una poesía de Góngora (Hernández Araico “Venus y Adonis”). Evidentemente, Sor Juana lee *La púrpura de la rosa* más tres comedias mitológicas de considerable dimensión musical—*Ni amor se libra de amor*, *El laurel de Apolo* y *La fiera, el rayo y la piedra* —incluidas todas en la *Tercera parte* de comedias de Calderón. Lógicamente también se puede asumir entonces que Sor Juana ha visto la *Primera parte* de 1636 y la *Segunda* de 1637—aquella (la Primera parte), encabezada por *La vida es sueño*, acompañada de comedias de capa y espada realmente famosas como *La dama duende* y *Casa con dos puertas* donde casualmente surge la frase, *los empeños de una casa* que da título a la conocida comedia de Sor Juana. En la *Segunda parte*, de comedias de Calderón, Sor Juana puede leer las primeras dos comedias mitológicas de Calderón, *El mayor encanto amor* y *Los tres mayores prodigios*, montadas respectivamente en 1635 y 1636. En esta última, Sor Juana se da cuenta cómo Calderón dramatiza el mito de Teseo, Ariadne y Fedra en un acto solamente como parte de un texto-tríptico de tres héroes mitológicos, montado en tres escenarios distintos por compañías diferentes—obviamente un texto experimental que habrá motivado a la jerónima a dramatizar de manera novedosa también el mito de Teseo y las dos hermanas. La jerónima además leería la *Quarta parte* de comedias de Calderon de 1672 o 74 que contiene la comedia mitológica *Eco y Narciso* de donde cita solo diez versos en su auto *El divino Narciso*. (Parker “Calderonian Sources” 260). Sor Juana también conocería la *Primera parte* de autos sacramentales de 1677, donde figura el texto mitológico altamente musical, *El divino Orfeo* cuyo protagonista “Adviértase,” acota el texto, “que quanto represente ha de ser cantado en estilo recitativo (*Autos VI*, 238a).”³⁰ Sor Juana recurre a este estilo de canto, reservado para intercambios entre los dioses (Stein “La plática”) en dos ocasiones: en su auto mitológico para la canción con que la diabólica Eco intenta seducir a Narciso-Cristo y curiosamente solo en una de sus 13 *Loas* de homenaje (MP III, 317).³¹

Para Sor Juana, las ediciones de Calderón y algunas sueltas por identificar³², además de comentarios sobre montajes cortesanos de textos mitológicos-musicales por algunos testigos, principalmente la Condesa de Paredes, servirían de gran estímulo e inspiración. El enfoque sobre música y mitología en el dramaturgo español y la dramaturga novohispana facilita trazar el diálogo intertextual emprendido por la jerónima hacia el maestro, dentro del esquema estilístico predominante para el teatro cortesano y ocasional para el género sacramental. Todo el teatro de Sor Juana—aunque bastante reducido en comparación al de Calderón—es palaciego o cortesano, escrito para producirse principalmente ante los virreyes y poderosos del virreinato, aunque no forzosamente en un espacio estrictamente palaciego (Hernández Araico “El teatro palaciego”).

Ya en su propio siglo, entre los admiradores de Sor Juana a quienes ella responde con gracia y modestia como infundadamente hiperbólicos, el Conde de la Granja del Perú señala cómo los textos sorjuaninos delatan su aprendizaje de Calderón, a la vez que

³⁰ En su segunda versión de 1661; la primera versión se monta antes de 1635 (Parker, “Cronología” 250). Para la acotación, véase la edición de J. E. Duarte (214, después del v.77) quien comenta (46) sospechar que Orfeo canta todos sus parlamentos. Considérese otra acotación “Canta Orfeo como siempre . . .” (Ed. Duarte 226, después del v. 204)

³¹ En la *Loa a los años del rey* [III], la acotación de recitativo anterior al v. 119, cuando canta Cielo, quizá se aplique también a los versos de Sol que responden a la pregunta de Tiempo con el mismo imperativo “oye.”

³² Parker (“Calderonian Sources” 259) observa la aparición de diez otros autos de Calderón que aparecen en colecciones y tomos conmemorativos entre 1640 y 1675.

destaca el interés de la jerónima por la mitología y una dimensión musical sobresaliente, si bien con cierto sentido del humor:

En lo heroico, habéis quitado
el principado a Virgilio;
y lo merece, pues siendo
culto, fué claro con Dido.

Lo enfático a vuestro *Sueño*
cedió Góngora; y corrido
se ocultó, en las *Soledades*,
de los que quieren seguirlo.

Como a Quevedo y a Cáncer
(dándoles chiste más vivo)
la sal les habéis quitado,
han quedado desabridos.

Dulce abeja en el panal
del Amor es vuestro pico:
con vos, Ovidio y Camoes
son zánganos de Cupido.

A los Cómicos echaron
vuestras Comedias, a silbos,
de las Tablas, más bien que
los que las han contradicho.

Sólo en Calderón seguís
de la Barca los vestigios,
y le habéis hecho mayor
con haberle competido.

Con vos, son Arión y Orfeo
en la Música chorlitos,
y pueden irse a cantar
los *Kyries* al Estigio. (MP I: 151, vv. 130-152).³³

A parte del elogio de rendirle alto homenaje a Calderón con su intento de emularlo, Sor Juana—nótese en particular—recibe reconocimiento por sus textos de música cantada muy apropiadamente con símiles mitológicos, ya que, salvo sus villancicos, en su textos musicales de hecho despunta y hasta predomina la mitología.

Si los admiradores de Sor Juana observan su inspiración en Calderón, ella misma la declara específicamente en dos casos. De hecho, la alabanza del conde peruano parece relacionarse con la modestia metateatral de Sor Juana en el *Sainete segundo de Los empeños de una casa*, cuando Muñiz critica la comedia en curso que Arias le ha dicho es de “un estudiante / que en las comedias es, tan principiante,” respondiendo:

No era mejor amigo, . . .

.
escoger, sin congojas una de Calderón, Moreto o Rojas,
que en oyendo su nombre
no se topa, a fe mía,
silbo que diga: aquesta boca es mía? (*Los empeños* 170, vv. 39-45)

³³ “Romance de un Caballero del Perú [el Conde de la Granja], en elogio de la Poetisa, suplicándole que su rendimiento fuese mérito a dignación de su respuesta”; es en respuesta a este caballero peruano que Sor Juana acuña el verbo “kirkirizo” mencionado en la n. 11.

Humorísticamente, Sor Juana capta la benevolencia de sus receptores rebajándose como incapaz, a la vez que subraya en primer lugar la fama de Calderón al lado de dos de sus contemporáneos. Y en otro comentario metateatral, Sor Juana vuelve a invocar a Don Pedro, en la tercera jornada de *Los empeños*.

Cuando Castaño se ve obligado a salir con un recado de la laberíntica casa (Hernández Araico, “El espacio escénico,”) sin habersele ocurrido aún disfrazarse de mujer, le ruega por ayuda al espíritu de un impostor novohispano:

Inspírame alguna traza
que de Calderón parezca,
con que salir de este empeño. (*Los empeños de una casa* 198, III: vv.2394-2396)

Con tal invocación, las complicadísimas escenas a continuación de gran exigencia dramatúrgica definitivamente constituyen una, aunque bastante tardía, admirable emulación de los divertidos enredos de las comedias de capa y espada que Calderón deja de escribir en 1652. Tales referencias específicas a su arte dramático por parte de Sor Juana, si bien concretizan su admiración, no se relacionan con la música ni la mitología, como otros dos detalles del festejo.

En primer lugar, la canción que—en el programa completo de Loa, canciones, sainetes, tres jornadas y sarao final—aparece impresa después de la primera jornada y antes del *Sainete primero de palacio* con la acotación “Letra por Bellísimo Narciso” (*Los empeños* 90-92) se trata—la distinguida musicóloga Louise Stein aclara—de una tonada muy conocida de Juan Hidalgo (el compositor-colaborador de Calderón), interpretada en la comedia mitológica *Eco y Narciso* en 1661, reaparecida en la partitura peruana de Torrejón y Velasco para *La púrpura de la rosa* de 1701, por lo tanto, según Stein, probablemente parte de la original de Hidalgo para el montaje madrileño de la ópera en 1660. Antes de Torrejón, sin embargo, Stein señala que Sor Juana vuelve a utilizar la tonada en su auto *El divino Narciso*, para “la seductora canción del demoníaco Eco precisamente por sus asociaciones eróticas” (Stein, *La púrpura* XIII). Pero en la publicación del Festejo de *Los empeños de una casa*, la tonada queda insertada casi como una canción de cuna al recién nacido primogénito de los virreyes.

Que Sor Juana, buena discípula de Calderón, reconoce y explota el poder dramático-emocional de la música y que la acopla, como se estila, a motivos mitológicos se nota en otro rasgo de *Los empeños de una casa*. En este texto que tanto como su comedia mitológica he llegado a considerar híbrido experimental, Sor Juana recoge en la mitad de la segunda jornada una escena musical para que cada personaje exprese su dilema amoroso—aspecto importante para la expresividad y los efectos de la música que venimos destacando en cuanto a su conexión con la mitología; salvo que en esta comedia, los que responden cantando a la pregunta “¿Cuál es la pena más grave que en las penas de amor cabe?” (*Los empeños* 128, v.v, 1455-1456) son personajes de media nobleza, enredados en un ambiente doméstico-urbano. Sin embargo, considérese las músicas-cantantes, Clori y Laura, a quienes repentinamente se les ha llamado a la escena doméstica para dirigir el concierto de voces. El primer nombre, Clori, claramente mitológico-musical, con raíces en

Monteverdi y en Botticelli,³⁴ desencaja por completo en el contexto de la comedia. “Laura” parecería menos desadecuado, recogiendo un recuerdo petrarquista o el apóstrofe acostumbrado por Sor Juana para dirigirse a la Marquesa de Mancera. Sigue, sin embargo que Clori y Laura son personajes que cantan, juntas también, con una pregunta parecida pero distinta: “Cuál es la dicha mayor / de las fortunas del amor?” en el drama mitológico de Calderón, *La fiera, el rayo y la piedra* de 1652 (vv. 739-820, Ed. A. Egido; Ed. Valbuena Briones I, 1601b-1602a). También en *Los tres afectos de amor*—comedia de Calderón sin protagonistas ni argumento mitológico pero donde impera la alabanza de Venus—publicada en 1660 en la *Parte trece de los mejores el mejor*, Clori y Laura (Ed. Valbuena Briones I, 1184a) con otra ninfa inician la acción cantando sobre un motivo erótico que parece preludiar el argumento mitológico de *La púrpura de la rosa*:

Clori: Sobre el regaso de Venus
descansando estaba Adonis
en las delicias del valle
de las fatigas del bosque
.....
Si conoces que es su dueño
Marte, ¿cómo no conoces
que favores que son celos
ni son celos ni favores?
Laura: Ambos estáis desairados
solo al eco de sus voces
tú porque te escondes y ella
porque estima a quien se esconde.

Además de diversos números como este, Querol observa que en el importantísimo manuscrito musical de la Novena,³⁵

se halla todavía en este mismo drama la página quizá más importante musicalmente de todo el teatro calderoniano. En ella sola [página 1217] Laura canta nada menos que seis canciones celeberrimas, que, por serlo tanto, Calderón solamente escribe los dos primeros versos . . .]

Y agrega Querol:

Probablemente estas seis canciones serían otros tantos «tonos humanos» a solo y acompañamiento, pero también podrían ser obras polifónicas de las que se cantase una sola voz, haciendo las restantes el acompañamiento Querol (“Teatro musical,” 21).

³⁴ Monteverdi, “Dolcemente dormiva la mia Clori” en *Secondo Libro de [sic] Madrigali a Cinque Voci* (1590); en la parte derecha de la pintura “Primavera” de Botticelli, aparece el viento Céfiro atacando a Clori.

³⁵ Querol, (“Teatro musical de Calderón,” pp. 8-9) recuerda: “transcribí todo el voluminoso manuscrito de Ntra. Sra. de la Novena, que es la fuente más importante para el estudio de nuestro teatro lírico en el citado período [barroco]. . . . José Subirá fue el primer musicólogo que describió con detalle el manuscrito musical . . . de Ntra. Sra. de la Novena en su artículo *Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII (Anuario musical*, IV, 1949).” El manuscrito hoy día se encuentra en el Museo del Teatro en Almagro. Véase además Stein, “El Manuscrito Novena”.

Tal abolengo musical calderoniano relacionado con los nombres de las músicas-cantantes, aparecidas momentáneamente en la cesura musical a la mitad de *Los empeños*, dan una pista importante para el tipo de música que Sor Juana y sus colaboradores musicales concebirían para acompañar esa escena amorosa—sobre todo porque no se preserva ni se indica la música, como se especifican los distintos ritmos de danza en el sarao final que supuestamente cierra el festejo.³⁶

Sobre la música en *Amor es más laberinto*, ya he comentado anteriormente sobre su carácter evidentemente experimental (“*Amor es mas laberinto*” y “Desarrollo”); pues los coros del principio denotan el despegue de un montaje mitológico espectacular que se reduce escénica y dramáticamente a comedia de enredo. La música resurge en el sarao de la segunda jornada que, entre otros aspectos, apunta a la autoría de la jerónima, aunque quede atribuido ese segundo acto a un supuesto colaborador—quizá por la desafiante desmitificación cómica del héroe Teseo.³⁷ Ahora incumbe en particular subrayar cómo esos coros iniciales constituyen el único caso en que tales “cuatros” funcionan a manera de advertencia misteriosamente inexplicable, con profundos efectos emocionales que incitan a las dos infantas Ariadne y Fedra a contemplar las vicisitudes de la fortuna y el hado y las predisponen a enamorarse del héroe que está por aparecer. El impacto de la música sobre las emociones de personajes sorjuaninos se escenifica también notablemente, aunque no en combinación con mitología grecorromana, en el auto *El mártir del sacramento*, cuando el canto individual, y no en coro, de las cuatro virtudes Misericordia, Verdad, Paz y Justicia en el segundo carro, se dramatiza en el tercer carro, al despertar Hermenegildo, perturbado en su sueño por “contrarias imaginaciones” (MP III: 123, vv. 215-216).³⁸

Aparte, pues, de la comedia mitológica de Sor Juana, toda su combinación de música con mitología se da en las loas que preceden sus dos comedias así como las trece llamadas sueltas (Apéndice I). En estas, el obvio propósito es adulación de los patrocinadores, principalmente los virreyes. Aparte de la establecida tradición italiana musical

³⁶ La publicación del “Sarao de cuatro naciones” con la comedia de ninguna manera garantiza que se haya montado junto con la comedia que, en la publicación incluye *Loa*, canciones y sainetes como festejo completo (Hernández Araico “Problemas de fecha y montaje”). Para los ritmos de turdión y jácara incluidos en el *Sarao de cuatro naciones* (Cruz, *Los empeños* 266-268; Hernández Araico “Coros y coreografía”), Sor Juana también compone romances en la serie de varios ritmos coreográficos con motivo de “un festejo asistiendo en el Monasterio de S. Jerónimo los Excosos. Señores Condes de Paredes, Virrey y Virreina de Méjico” (MP I: 177, 181 y 184).

³⁷ Swansey (136) pasa por alto del todo el tratamiento cómico del laberinto por parte de Sor Juana en la segunda jornada, ya que convencionalmente se aúna a la gran mayoría de los críticos aceptando la atribución (¿por parte de la monja?) en la publicación de la comedia a Juan de Guevara. La propia intervención de Sor Juana en ese segundo acto se patentiza en los pasajes de los graciosos de gran vivacidad humorística, como Schmidhuber fue el primero en observar (141-142), pero principalmente en la dimensión musical-amorosa que el sarao propicia, además en dos sonetos paralelos, y en la concepción simétricamente dual de confusiones ante las puertas de cada una de las infantas Ariadna y Fedra (Hernández Araico “Desarrollo”). Para Peña que convencionalmente acepta la atribución a Guevara, la segunda jornada “articula una unidad con las jornadas de Sor Juana” (9).

³⁸ De manera comparable pero con efecto opuesto, el personaje Mundo en Las órdenes militares despierta después de oír cantar (Ed. Valbuena Prat, 1036). Del impacto directo de un sueño sobre un protagonista en un tablado escénico, Sor Juana parecería haber sabido de la tragedia calderoniana *La cisma de Inglaterra*, aunque la escena inicial de tal efecto onírico se da sin acotación musical en la edición póstuma. El montaje Shegold y Varey lo fijan en 1627; Hilborn fecha la composición entre 1639-1652; Parker propone 1649 para la fecha de composición (Ed. Ruiz Ramón, 60). Nótese la semejanza entre las primeras palabras de Enrique VIII al despertar, “Tente sombra divina, imagen bella, / sol eclipsado, deslucida estrella . . .” (Ed. Ruiz Ramón 75, vv. 1-2) y el soneto de Sor Juana “Detente sombra de mi bien esquivo” (MP I: 287).

de acudir a la mitología para este propósito de alabanza, Calderón le ofrece a Sor Juana ejemplos concretos de homenaje a miembros de la familia real, por lo menos en su loa a *La púrpura de la rosa* y en las que preceden (aunque no sean propiamente mitológicas) respectivamente al auto *El Santo Rey Fernando II* y a *El indulto general* (Díez Borque; Apéndice II).³⁹ En todas las loas de Sor Juana, siguiendo la moda cortesana impuesta definitivamente por el teatro de Calderón, impera el canto por parte de personajes mitológicos ya sea en coros o de manera individual.⁴⁰ Aparte del propósito de alabanza, el efecto de la música sobre los personajes, aunque no explícito en los versos, debe asumirse en la representación misma de lo actores.

Enfocar la conjunción teatral de música y mitología en textos de Calderón y Sor Juana forzosamente significa dejar de lado los de otros dramaturgos contemporáneos. Dicho enfoque se justifica por ser don Pedro y Sor Juana los dos poetas-dramaturgos más destacados y favorecidos en su respectiva corte entre 1650 y 1700. Curiosamente, los dos se ven obligados en cierto momento a defender su derecho a escribir—Calderón, autos sacramentales (Entrambasaguas 72-75)⁴¹ y Sor Juana, literatura profana, incluso teatro (“Respuesta”, S IV: 440-475)⁴². De Calderón así como de Sor Juana también son los poemas quizás más extensos y elaborados de la segunda mitad del siglo diecisiete (Wilson, “A Key” 114), *Psalle et sile* y el *Primero sueño* (MP I: 335-359)⁴³. Los textos de ambos dramaturgos además dejan indicios de que la música, mucho más que mero recurso teatral, impregna su propio espíritu o constitución emocional. Así lo expresa Calderón en *Psalle et sile* (7a):

Es, pues, el armonía,

.....

Interior alegría
De inspirado concepto
Que exultación Divina de la mente,
Prorrumpe lo que siente
En conceptos veloces
De organizados números, y voces.

Bien como amante llama,
Que tras su impulso lleva
Las pasiones del ánimo, y activa
El corazón que inflama,
Espíritu que eleva,
Prorrumpe en llanto, que aunque compasiva
Suene allí, aquí festiva,

³⁹ *El indulto general* se monta en conjunto con *Andromeda y Perseo* en 1680 (Parker “Cronología” 252), y así como el segundo montaje de 1679 de *La púrpura de la rosa* (Cruickshank “La fecha de composición” 61) muy probablemente los presencian el Marqués de la Laguna y la Condesa de Paredes, quien le habrá dado noticias a Sor Juana de esos montajes.

⁴⁰ Para loas en más ocasiones virreinales, véase el estudio de Farré Vidal (123-130).

⁴¹ “O es malo o es bueno; si es bueno, no me obste; y si es malo no se me mande” (Cotarelo y Mori, *Essayos* 287-89).

⁴² “Pues si el Apostol prohibiera el escribir, no lo permitiera la Iglesia.”

⁴³ En el extenso poema de Sor Juana las únicas alusiones musicales se dan en cuanto al canto de las aves nocturnas “tardo compás”; este pues triste son intercadente . . . su obtusa consonancia espaciosa al sosiego inducía” (vv. 57-71); hacia el final, la batalla entre Aurora y la noche que se aleja se da en proyección musical con el canto de las aves matutinas.

No distan canto, y llanto,
Que el llanto del amor también es canto.

Calderón muestra así su capacidad de commoverse con la música.⁴⁴ Sor Juana a su vez, en boca del personaje Música en la última de sus loas, de 1689-90 (MP III: 464-65, vv. 61-80; Apéndice I), expresa su identificación personal con el arte de la armonía sonora:

. . . pues que soy
la Música, que de tonos,
voces y mensuras hago
un compuesto armonioso.
Facultad subalternada
a la Aritmética, gozo
sus números; pero uniendo
lo discreto y lo sonoro,
mido el tiempo y la voz mido:
aquél, breve o espacioso;
aquésta, intensa o remisa;
y de uno y otro compongo
aquel indefenso hechizo
que ignorado de los ojos,
sabe introducirse al alma
y dulcemente imperioso,
arrebata los afectos,
proporcionando a sus modos
ya el alterar sus quietudes,
ya el quitar sus alborotos.

Es evidente, pues, que Sor Juana, seguidora del arte dramático de Calderón, igual que él siente y comprende la complejidad emocional que la música suscita. La mitología en los textos de ambos, coincidiendo con la corriente teatral de su tiempo, constituye el vehículo dramático para expresar no solo una convención sonora-escénica sino también su propio gusto y placer por la música.

Obras citadas

ALVAR, Carlos. *Traducción y traductores: Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2010.

AMADEI-PULICE, María Alicia. *Calderón y el barroco*. Purdue University Monographs in Romance Languages 31. John Benjamins: Amsterdam / Philadelphia, 1990.

⁴⁴ He modernizado la ortografía de la edición facsímil. En relación a los versos de un personaje en *Amar y ser amado*—“¡Qué dulcemente suena / en la memoria mía / puesta en sonora música la pena, / puesta en fúnebre metro la alegría!”—que Calderón compone el mismo año de su muerte y se estrena póstumamente., Querol (“Calderón y la música” 30) se imagina al dramaturgo escuchando música, haciéndosela tocar por algún profesional o incluso quizás tocando el mismo algún instrumento.

ARELLANO, Ignacio. "Los estudios sobre los autos sacramentales de Calderón» en *Estado actual de los estudios calderonianos*. Ed. L. García Lorenzo. Festival de Almagro / Kassel: Edition Reichenberger, 2000. 325-349.

_____. "Sor Juana Inés de la Cruz," *Calderón y su escuela dramática*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.172-174, 189.

BANCES CANDAMO, Francisco. *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*. Ed. Duncan W. Moir. Londres: Tamesis, 1970.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. *Autos sacramentales alegóricos y historiales. Obras posthumas*. Ed. Pedro de Pando y Mier. 6 Tomos. Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1717.

Primera parte de comedias. The Comedias of Calderón. A Facsimile Edition. Tomo II (Madrid 1636; QCL). Eds. D. W. Cruickshank y J.E. Varey. London: Gregg International y Tamesis, 1973.

Primera parte de comedias. The Comedias of Calderón. A Facsimile Edition. Tomo III (Madrid 1640; VSL). Eds. D. W. Cruickshank y J.E. Varey. London: Gregg International y Tamesis, 1973.

Primera parte de comedias. The Comedias of Calderón. A Facsimile Edition. Tomo IV (Madrid "1640"; VS). Eds. D. W. Cruickshank y J.E. Varey. London: Gregg International y Tamesis, 1973.

Primera parte de Comedias. Ed. Luis Iglesias Feijoo. Madrid: Biblioteca Castro y Fundación José Antonio de Castro, 2006.

Segunda parte de comedias. The Comedias of Calderón. A Facsimile Edition. Tomo V (Madrid 1637; QC). Eds. D. W. Cruickshank y J.E. Varey. London: Gregg International y Tamesis, 1973.

Segunda parte de comedias. The Comedias of Calderón. A Facsimile Edition. Tomo VI (Madrid 1641; S). Eds. D. W. Cruickshank y J.E. Varey. London: Gregg International y Tamesis, 1973.

Segunda parte de comedias. The Comedias of Calderón. A Facsimile Edition. Tomo VII (Madrid "1637"; Q). Eds. D. W. Cruickshank y J.E. Varey. London: Gregg International y Tamesis, 1973.

Segunda parte de comedias. Ed. Santiago Fernández Mosquera. Madrid: Biblioteca Castro y Fundación José Antonio de Castro, 2007.

Tercera parte de comedias. The Comedias of Calderón. A Facsimile Edition. Tomo VIII (Madrid 1664; Excelmo). Eds. D. W. Cruickshank y J.E. Varey. London: Gregg International y Tamesis, 1973.

Tercera parte de comedias. The Comedias of Calderón. A Facsimile Edition. Tomo IX (Madrid "1664"; Excellentissimo). Eds. D. W. Cruickshank y J.E. Varey. London: Gregg International y Tamesis, 1973.

Tercera parte de comedias. Ed. Don W. Cruickshank. Madrid: Biblioteca Castro y Fundación José Antonio de Castro, 2007.

Quarta parte de comedias. The Comedias of Calderón. A Facsimile Edition. Tomo X (Madrid 1672). Eds. D. W. Cruickshank y J.E. Varey. London: Gregg International y Tamesis, 1973.

Quarta parte de comedias. The Comedias of Calderón. A Facsimile Edition. Tomo IX (Madrid 1674). Eds. D. W. Cruickshank y J.E. Varey. London: Gregg International y Tamesis, 1973.

Cuarta Parte de comedias. Ed. Sebastián Neumeister. Madrid: Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2010.

La cisma de Inglaterra. Ed. F. Ruiz Ramón. Madrid: Cátedra, 1981.

El divino Orfeo. Ed. J. E. Duarte. Kassel: Edition Reichenberger, 1999.

Entremeses, jácaras y mojigangas. Eds. Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera. Madrid: Castalia, 1982.

En esta vida todo es verdad y todo mentira. Ed. D. W. Cruickshank. London: Tamesis, 1971.

La fiera, el rayo y la piedra. Ed. Aurora Egido. Madrid: Cátedra, 1989.

Obras completas. Tomo I. *Dramas.* Ed. A. Valbuena Briones. 5a edición; 1^a reimpresión. Madrid: Aguilar, 1969.

Obras completas. Tomo II. *Comedias.* Ed. A. Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1960.

Obras completas. Tomo III. *Autos sacramentales.* Ed. A. Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, 1952.

Psalle et Sile, Eds. Leopoldo Trénor Palavicino y Joaquín de Entrambasaguas. Valencia: Miguel Juan, 1936.

Teatro cómico breve, Ed. María-Luisa Lobato. Kassel: Edition Reichenberger, 1989.

COSSÍO, Jose M^a de. *Fábulas mitológicas en España.* 2 Tomos. Madrid: Ediciones Istmo, 1998.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España.* Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.

_____. *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca.* [1924] Edición facsímil. Eds. I. Arellano y J. M. Escudero. Pamplona: Universidad de Navarra; Madrid: Iberoamericana, 2001.

CRUICKSHANK, Donald W. “The Textual Criticism of Calderón’s *Comedias* : a Survey,” *The Textual Criticism of Calderón’s Comedias*, Tomo I de *The Comedias of Calderón, A Facsimile Edition*, Eds. D. W. Cruickshank and J. E. Varey. London: Gregg International & Tamesis. 1973. 1-35.

_____. “La fecha de composición y la representación,” *La púrpura de la rosa.* Ed. D. W. Cruickshank. Kassel: Reichenberger, 1990. 25-72.

_____. *Don Pedro Calderón.* Cambridge UP, 2009.

- _____. “Ut pictura poesis: Calderón’s Picturing of Myth,” *Rewriting Classical Mythology in the Hispanic Baroque*. Ed. Isabel Torres. London: Tamesis, 2007. 156- 168.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. 4 tomos. Ed. Méndez Plancarte, tomos 1-3, [1951] 1988; Ed. Alberto Salceda, tomo 4 [1957] 1976.
- _____. *El divino Narciso*. Ed. Robin Ann Rice. EUNSA: Universidad de Navarra, 2005.
- _____. *Los empeños de una casa / Pawns of a House*. Ed. S. Hernández Araico. Tr. M.D. McGaha. Tempe, Arizona: Bilingual Press, 2007.
- _____. *Neptuno alegórico*, ed. Vincent Martin. Madrid: Catedra, 2009.
- DANIEL, Lee. A. “The Use of the Echo in the Plays of Sor Juana,” *LA CHISPA '83 Selected Proceedings*. Ed. Gilbert Paolini. New Orleans: Tulane University, 1983. 71-78.
- _____. *The ‘Loa’ of Sor Juana Inés de la Cruz*. Fredericton, N.B., Canada: York Press, 1994.
- DIEZ BORQUE, J. M. “El auto sacramental calderoniano y su público: funciones del texto cantado,” *Calderón and the Baroque Tradition*. Eds. K. Levy, J. Ara and G. Hughes. Wilfried Laurier UP, 1985. 49-67.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. “Comentario crítico,” *Psalle et sile*. Leopoldo Trénor Palavicino y Joaquín de Entrambasaguas. Valencia: Miguel Juan, 1936. 67-85.
- FARRÉ VIDAL, Judith. “Sobre losas y festines o el elogio a las virreinas en Nueva España durante la época de Carlos II,” *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torneo a reyes y virreyes*. Ed. J. Farré Vidal. Pamplona: Universidad de Navarra; Madrid: Iberoamericana, 2007. 117-132.
- FOLGER, Robert. “Narcisos: la economía de los géneros en Calderón y Sor Juana,” *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral; XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Wroclaw, 14-18 de julio de 2008*, Eds. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Beata Baczyńska. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2011. 171-195.
- GREER, Margaret Rich. “General Introduction,” *La estatua de Prometeo* de Pedro Calderón de la Barca. Ed. M. R. Greer. Kassel: Edition Reichenberger, 1986. 1-12; 93-187.
- _____. “Art and Power in the Spectacle Plays of Calderón de la Barca,” *PMLA* 104.3 (May 1989): 329-339.
- _____. *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*. Princeton University Press, 1991.
- _____. y J. E. Varey. *El teatro palaciego en Madrid 1586-1707: Estudio y documentos*. Londres: Tamesis, 1997.
- HART, Mary Louise. “Choral Dance in Archaic Athens,” *The Art of Ancient Greek Theater*. Ed. Mary Louise Hart. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2010. 19-31.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana. “Revisión semiótica del drama mitológico

calderoniano," *Bulletin of the Comediantes* 39 (1987): 273-80.

_____. "Política imperial y *Los tres mayores prodigios*," *Homenaje a Hans Flasche, Festschrift zum 80 Geburtstag*. Eds. K. H. Körner and G. Zimmermann. Stuttgart: F. Steiner Verlag, 1991. 83-94.

_____. "Venus y Adonis en Calderón y Sor Juana: la primera ópera americana--¿en la Nueva España?" *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII. Vol. I Colección Conmemorativa del Quinto Centenario del Encuentro de dos Mundos*. 4 Tomos. Ed. Ysla Campbell. Mexico: Univ. Autónoma de Ciudad Juárez, 1992. Tomo I, 137-152.

_____. "Génesis oficial y oposición política en *El mayor encanto amor*," *Romanistisches Jahrbuch* 44 (1993): 307-22.

_____. "La alegorización de América en Calderón y Sor Juana: ¡*Plus ultra!*," *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*. Eds. I. Arellano y B. Oteiza. Número monográfico de *RILCE* (Revista de Filología Hispánica) 12.2 (1996), 281-300.

_____. "Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz," *El escritor y la escena* IV. Ed. Y. Campbell, Cd. Juárez, Chihuahua: Universidad Autónoma de Cd. Juárez, 1996. 111-123; *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicissitudes de la crítica*. Ed. José Pascual Buxó. México: UNAM, 1998. 161-177.

_____. "La poesía de Sor Juana y la teatralidad indígena musical: de conquista y catequesis a coreografía callejera y cortesana," *CALiOPE* 4(1998), 324-36; *Esta, de nuestra América pupila. Estudios de poesía colonial*. Ed. G. Sabat de Rivers. Houston: Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 1998. 324-36.

_____. "Mudanzas del sarao: Entre corte y calles, conventos y coliseo—vueltas entre páginas y escenarios," *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*. Eds. Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll. Kassel: Edition Reichenberger, 1999. 517-532.

_____. "Coros y coreografías en Sor Juana," *De palabras, imágenes y símbolos : Homenaje a José Pascual Buxó*. Eds. E. Ballón Aguirre y O. Rivera Rodas México: UNAM, 2002. 599-613.

_____. "Sensualidad musical en Calderón: *La púrpura de la rosa, Apolo y Climene y Las armas de la hermosura*," *Calderón 2000: Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, (Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000)*. Ed. I. Arellano. Kassel: Edition Reichenberger, 2002. Tomo II, 245-258; y en *Calderón 1600-2000*. Ed. Aurelio González. México: El Colegio de México / Fondo Eulalio Ferrer, 2002. 79-94.

_____. "*Amor es más laberinto*: fiesta palaciega virreinal, ¿zarzuela parchada?" *Aproximaciones a Sor Juana*. Ed. Sandra Lorenzano. México: Universidad del Claustro / Fondo de Cultura Económica, 2005. 133- 149.

_____. "El espacio escénico de *Los empeños de una casa* y algunos antecedentes calderonianos," *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Ed. I. Arellano y J. A. Rodríguez Garrido. Pamplona: Universidad de Navarra / Vervuert, 2008. 183-200.

_____. “El teatro palaciego en la época de Sor Juana: simbiosis de espacios diversos,” *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispano*. Ed. María Agueda Méndez Mexico: Colegio de Mexico, 2009. 139-156.

_____. “Desarrollo de la escenificación en las comedias de Sor Juana: de casa a laberinto,” Comunicación para el XV Congreso de AITENSO (Quebec, 5-8 octubre 2011), de próxima publicación (no en las actas).

ILLARI, Bernardo. «Identidades de Mesa: un músico criollo del barroco chuquisaqueño [con unlistado de las composiciones basadas en textos de Sor Juana localizados en los archivos de Sucre] en *Anuario del Archivo y Bibliotecas Nacionales de Bolivia* 5 (1999): 275-316.

_____. “Sor Juana, una mirada distinta al barroco criollo de Chuquisaca,” Notas a *Le Phenix du Mexique mis en musique à Chuquisaca au XVIII siècle (Les Chemins du Baroque—Mexico-Chuquisaca)*, Ensemble Elyma, Els Petits Cantors de Catalunya, Dirección: Gabriel Garrido, Francia: K 617, CD, 1999, no. K617106, pp. 41-43.

KEMP, Walter H. «Some Notes on Music in Castiglione’s *Il Libro del Corteggiano*», *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honor of Paul Oscar Kristeller*. Ed. Cecil H. Clough. Manchester UP, 1976. 354-369

LAVISTA, Mario. «Sor Juana musicus» en *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*. Ed. n.d. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1995. 195-201.

LONG, Pamela H. «El caracol»: Music in the Works of Sor Juana Inés de la Cruz, Diss. Tulane University, 1990

Sor Juana / Musica: How the Décima Musa Composed, Practiced and Imagined Music. New York: Peter Lang, 2009.

MARTÍNEZ LÓPEZ, Enrique. “El padre Antonio Nuñez, sacerdote marcial y poeta del Santo Oficio: reflexiones sobre su colaboración en el *Honorario túmulo* de 1667 por la muerte de Felipe IV,” *Prolifa memoria* 4 (2008-2009): 131-164.

MCGAHA, M.D. “Las comedias mitológicas de Lope de Vega,” *Estudios sobre el Siglo de Oro en Homenaje a Raymond R. McCurdy*. Eds. Angel González et al. Madrid: Cátedra, 1983. 67-82.

MIRANDA, Ricardo. “Sor Juana y la música: una lectura más,” *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*. Ed. n. d. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1995. 253-269.

NEUMEISTER, Sebastián. *Mito clásico y ostentación; los dramas mitológicos de Calderón*. Kassel: Edition Reichenberger, 2000.

“La mitología,” en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*. Ed. J. M. Díez Borque. Cuadernos de Teatro Clásico 10. Madrid, 1998. 233-243.

ORTIZ, Mario A. “Euterpe en los conventos femeninos novohispanos,” *Aproximaciones a Sor Juana*, Ed. Sandra Lorenzano. México: Fondo de Cultura Económica y Universidad del Claustro de Sor Juana, 2005. 239-251.

- _____. “La musa y el melopeo— Los diálogos transatlánticos entre Sor Juana Inés de la Cruz y Pietro Cerone,” *Hispanic Review* 75.3 (2007): 243-264.
- _____. “Musical Settings of Sor Juana’s Works and Music in Works of Sor Juana” in *Approaches to Teaching the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*, Eds. Emilie L. Bergmann y Stacey Schlau. New York: MLA, 2007. 238-246.
- _____. “Sor Juana en Guatemala: villancicos sorjuaninos en la catedral de Guatemala,” *Música, literatura y baile*, Mérida, Yucatán: Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Mérida / University of California Mexicanistas, próxima publicación.
- PACHECO, Alejandra. *La música para el auto sacramental de Calderón la Barca “Primero y Segundo Isaac.”* Pamplona: Univ. de Navarra / Kassel: Edition Reichenberger, 2003.
- “Calderón y las teorías musicales de su época. Aproximación desde sus autos sacramentales,” *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Heidelberg, 24-28 de julio de 2005.* Eds. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2008. 403-421.
- “Visiones musicales sobre Calderón en el siglo XVIII: La reescritura musical para *Los tres afectos de amor y Eco y Narciso*,” *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral; XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Wroclaw, 14-18 de julio de 2008*, Eds. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, y Beata Baczyńska. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2011. 379-402.
- PARKER, Alexander A. “The Calderonian Sources of *El divino Narciso* by Sor Juana Ines de la Cruz,” *Romanistisches Jahrbuch* 19 (1968): 257-74.
- “La cronología de los autos,” *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Barcelona: Ariel, 1983. 221-252.
- PAZ, Octavio. “El reflejo, el eco,” *Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1982. 304-322.
- PEÑA, Beatriz Carolina. “*Amor es más laberinto*: un ejemplo teatral de la dualidad barroca,” *Sapiens* 5 (junio 2004): 9-35.
- POLLIN, Alice M. “Calderón de la Barca and Music: Theory and Examples in the Autos,” 41 (1973): 362-370.
- “Calderón’s *Falerina* and Music,” *Music and Letters* 49 (1968): 317-328.
- “Cithara Iesu: La apoteosis de la música en *El divino Orfeo* de Calderón,” *Homenaje a Casalduero: Crítica y poesía*. Eds. R.P. Sigele y Gonzalo Sobejano. Madrid: Gredos, 1972. 419-431.
- QUEROL, Miguel. “Calderón y la música,” *Arbor* 109 (1981): 23-39.
- Teatro musical de Calderón. Estudio, transcripción y realización del acompañamiento*. Música Barroca Española VI. Barcelona: CSIC / Instituto Español de Musicología, 1981.
- “La dimensión musical de Calderón,” *Actas del congreso internacional sobre Calderón y el*

teatro español del Siglo de Oro. Ed. L. García Lorenzo. Madrid: CSIC, 1983. 1150-1160.

RICE, Robin Ann. “Introducción a *El divino Narciso*” *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz. Ed. R. A. Rice. Pamplona: EUNSA, 2005. 13-119.

RODRIGUEZ CEPEDA, Enrique. “Las impresiones antiguas de las *Obras* de Sor Juana en España (un fenómeno olvidado),” *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*. Ed. José Pascual Buxó. México: UNAM, 1998. 13-75.

RUIZ LAGOS, M. “Apuntes sobre acotaciones musicales en los autos sacramentales,” *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 6 (1970): 63-78.

SAGE, Jack. “The Function of Music in the Theatre of Calderón,” *Critical Studies of Calderón's Comedias*. Ed. J. E. Varey. T. XIX de *Comedias de P. Calderon de la Barca*. Eds. D. W. Cruickshank y J. E. Varey. London: Gregg & Tamesis, 1973. 209-230.

_____. “Texto y realización de La estatua de Prometeo y otros dramas musicales de Calderón,” Hacia Calderón: Coloquio anglogermano (Exeter 1969). Ed. Hans Flasche. Berlin: Walter de Gruyter, 1970. 37-52.

SCHMIDHUBER de la Mora, Guillermo. *Three Secular Plays of Sor Juana Inés de la Cruz. A Critical Study*. Lexington: University of Kentucky, 2000.

SEGURA RAMOS, Bartolomé. “Introducción,” *Metamorfosis* de Ovidio. Tomo I. Madrid: CSIC, 1990.

SEZNEC, Jean. *Los dioses de la antigüedad en la edad media y renacimiento*. Tr. Jua Aranzadi. Madrid Taurus, 1983.

STEIN, Louise K. “El manuscrito Novena, sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyro,” *Revista de Musicología* 3 (1980): 197-234.

_____. “La plática de los dioses,” *La estatua de Prometeo* de Pedro Calderón de la Barca. Ed. M. R. Greer. Kassel: Edition Reichenberger, 1986. 13-92.

_____. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods; Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, 1993.

_____. “‘Al seducir el oído . . . ,’ delicias y convenciones del teatro musical cortesano,” *Teatro cortesano en la España de los Austrias*. Ed. J. M. Díez Borque. Cuadernos de Teatro Clásico 10, Madrid, 1998. 169-189.

_____. “Introducción,” *La púrpura de la rosa. Fiesta cantada, Ópera en un acto* de Tomás Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo; Texto de Pedro Calderón de la Barca (con Loa de autor anónimo para Lima, 1701) Ed. Louise K. Stein. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999. IX-XXXII.

STEVENSON, Robert M. “Sor Juana Inés de la Cruz’s Musical Rapports: A Tercentenary Remembrance,” *Inter-American Music Review* 15(1996): 1-21.

_____. “Sor Juana’s Mexico City Musical Coadjutors: José de Loaysa y Agurto, Antonio de Salazar,” *Inter-American Music Review* 15 (1996): 23-37.

STRASSER, Gerhard F. “Out of Sync: Athanasius Kircher’s Influence on Sor Juana’s

- Writings," Barroco 1.2 (Julio 2007); http://www.revistabarroco.com/vol_12
- SUBIRÁ, José. "Algunos rasgos estéticos en la historia musical de España," *Revista de Ideas Estéticas* 10 (1952): 141-65.
- _____. "Calderón de la Barca, libretista de opera," *Anuario musical* 20 (1965) 59-73.
- "Músicos al servicio de Calderón y Comella," *Anuario musical* 22 (1967): 197-208.
- SULLIVAN, Henry. «Calderón and the Semi-Operatic Stage» en *Calderón and the Baroque Tradition*. Eds. K. Levy, J. Ara and G. Hughes. Wilfried Laurier UP, 1985. 69-80.
- SWANSEY, Bruce. "From Allegory to Mockery: Baroque Theatrical Representations of the Labyrinth," *Rewriting Classical Mythology in the Hispanic Baroque*. Ed. Isabel Torres. London: Tamesis, 2007. 128-138.
- TRAMBAIOLI, Marcella. "Valores poéticos y funciones escénicas del eco en las fábulas mitológicas de Calderón," en *Deseo, Sexualidad y Afectos en la obra de Calderón*, *Duodécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, Leipzig, 14-18 de julio de 1999, Ed. Manfred Tietz. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2001. 181-200.
- WALTON, Michael J. "Actors, Chorus and Masks," *The Art of Ancient Greek Theater*. Ed. Mary Louise Hart. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2010. 33-41.
- _____. "A Playing Tradition," *The Art of Ancient Greek Theater*. Ed. Mary Louise Hart. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2010. 7-13
- WHITAKER, Shirley B. "Florentine Opera Comes to Spain: Lope de Vega's *La selva sin Amor*," *Journal of Hispanic Philology* 9.1 (Fall 1984): 43-66.
- WILKINS, Ernest H. "The Genealogy of the Editions of the *Genealogia Deorum*" *Modern Philology* 17 (1919): 425-438.
- WILLIAMSEN, Vern. "Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695)" en *The Minor Dramatists of Seventeenth-Century Spain*. Boston: Twayne, 1982. 114-120.
- WILSON, Edmund. "A Key to Calderon's *Psalle et Sile*," *Spanish and English Literature of the Sixteenth and Seventeenth Centuries: Studies in Discretion, Illusion, and Mutability*, Cambridge UP, 1980. 105-115
- _____. "Calderón's *Primera parte de Autos sacramentales* and Don Pedro de Pando y Mier," *Bulletin of Hispanic Studies* 37 (1971): 16-28.
- WOOD, Oliver Noble. "Mars Recontextualized in the Golden Age of Spain," *Rewriting Classical Mythology in the Hispanic Baroque*. Ed. Isabel Torres. London: Tamesis, 2007. 139-155.

Eduardo Hopkins Rodríguez

Universidad Católica del Perú\ Universidad Mayor de San Marcos (Perú)

**El espectáculo de la verosimilitud en *La verdad sospechosa*, de
Juan Ruiz de Alarcón**

En la *Retórica* Aristóteles indica que lo verosímil tiene que ver con la opinión pública: “fuerza es que mediante opiniones comunes se hagan las persuasiones y los discursos” (1355a). Desde esta perspectiva, el discurso retórico debe adaptarse a la opinión común. También señala que lo verosímil es “lo que ordinariamente o es o parece” (1402b). En la *Poética*, la opinión pública también se toma en cuenta respecto a lo verosímil (1461b), aunque se reconoce la intervención de otros factores, de tal manera que los criterios sobre verosimilitud son más amplios que en la *Retórica*. En su texto sobre la tragedia Aristóteles habla de los acontecimientos ordenados por verosimilitud o por necesidad (1451a) y es insistente en relacionar ambas formas como opcionales y complementarias. Es claro que no se trata de categorías idénticas. En otro pasaje especifica que lo posible se trata según “verosimilitud o según necesidad” (1451b). Con lo cual la categoría de lo posible resalta como uno de los objetivos de la tragedia o, siguiendo la expansión establecida por los comentaristas de la *Poética*, es uno de los propósitos de la obra artística en general. Para Aristóteles la dependencia de lo posible respecto de lo verosímil o de lo necesario tiene que ver con la idea de que “Solamente lo posible es creíble” (*Poética*, 1451b), lo cual remite a la relación con el público, pues si el auditorio cree será conmovido. Es tal la fuerza de lo creíble sobre el auditorio que se plantea que “es de preferir imposible creíble a posible increíble” (1461b). Así es como el arte hace verosímil lo inverosímil. En cuanto a los caracteres, aplica las mismas opciones al precisar que lo que haga o diga el personaje debe ser o por necesidad o por verosimilitud (1454a).

Las relaciones entre necesidad y probabilidad son conceptos centrales en la *Poética* de Aristóteles. No obstante, la tradición teórica del Renacimiento y del Barroco ha prestado atención relevante al concepto de verosimilitud, dejando en un orden secundario el principio de lo necesario o confundiéndolo con el de verosimilitud.

Aunque los comentaristas del Siglo de Oro suelen declarar que para el tratamiento de la verosimilitud se ciñen estrictamente a lo propuesto por Aristóteles en la *Retórica* y en la *Poética*, con extensiones complementarias a Cicerón, Horacio, Quintiliano y a comentaristas italianos como Francesco Robortello, Castelvetro, Tasso, el concepto es desarrollado con amplitud y elasticidad tomando en cuenta múltiples referencias a obras antiguas y contemporáneas. En este aspecto, se reconoce que las variaciones en torno a lo verosímil tienen que ver con el momento histórico, las circunstancias culturales, las creencias religiosas, los cambios en el gusto del público y en sus opiniones. En concordancia con esto, se acepta que cada época y nación construye sus modos y sentidos de lo verosímil. Es lo que propone Lope de Vega en *Arte nuevo de hacer comedias* al dejar constancia del sentido histórico del cambio en el gusto del público, cuyas variaciones son las que dan origen a lo nuevo. En *Lo fingido verdadero*, Lope explica su posición:

Ginés:

Escoge lo que fuere de tu gusto.

¿Quieres el *Andria* de Terencio?

Diocleciano:

Es vieja.

Ginés:

¿Quieres de Plauto *El mítite glorioso*?

Diocleciano:

Dame una nueva fábula que tenga
más invención, aunque carezca de arte;
que tengo gusto de español en esto,
y como me le dé lo verosímil,
nunca reparo tanto en los preceptos. (Acto II, 1207-1214)

En otras palabras, se reconoce la pertinencia de las diferencias espaciales, temporales, nacionales, sin contradecir la exigencia de verosimilitud.

Por otro lado, se debe tomar en cuenta que los escritores del período muestran ser muy creativos en cuanto a la relativización del término y en lo que se refiere a las diversas formas de aplicarlo en sus respectivas obras¹. Las soluciones que ponen en práctica son sumamente ingeniosas y, con frecuencia, las defienden teóricamente en sus textos preliminares o en discursos independientes. Tanto para los personajes en su calidad de receptores internos, como para el público lector o auditor externo, se requiere proporcionar los elementos que hagan verosímil la presencia y el proceso de un acontecimiento, un discurso, un relato, una descripción, un viaje, un poema, una digresión, un sueño, una aparición. En primer lugar, cuentan con el saber, las creencias, los prejuicios, las opiniones que el receptor posee acerca del mundo, así como con su conocimiento y experiencia en tanto consumidores de prácticas artísticas y literarias. Desde este punto de vista, para el teatro barroco es indispensable proporcionar información relativa a factores como clase social, edad, género, origen, raza, medio, relaciones interpersonales, honor, vanidad, orgullo, deseo. Asimismo, se debe hacer referencias directas o alusivas a lo que corresponde a las convenciones artísticas, a la familiaridad con situaciones típicas de acuerdo a los géneros y sub géneros literarios. En este caso, las transgresiones de la verosimilitud en tanto verdad o relación con la naturaleza se vinculan con una segunda verosimilitud que depende de características genéricas específicas. En segundo lugar, con el propósito de preparar las condiciones para la intervención de la verosimilitud gracias a la cual se pueda lograr los efectos específicos destinados a la mejor comprensión y goce de las obras, se requiere proporcionar en el interior de las mismas diverso tipo de información, así como provocar experiencias, crear antecedentes reales o ficticios, contextos próximos y remotos, ámbitos propicios, ecos, anticipaciones, que complementen lo que ya porta el receptor. En este último aspecto, la familiaridad con las costumbres teatrales, incorporadas como parte de la experiencia del público, colabora en la aceptación de verosimilitud debido a que el espectador no requiere ser consciente de su carácter convencional. No las discrimina de acuerdo a su origen ficticio enmarcándolas fuera del plano de la experiencia real. Cabe indicar que, desde la perspectiva del receptor, influye en la verosimilitud la confluencia de modelos ficticios con las expectativas y deseos reales del observador en relación a la situación expuesta en escena.

En lo que concierne a la comedia española, Ignacio Arellano opina que “sería una equivocación [...] aplicar el concepto de verosimilitud independientemente del género

¹ Rogelio Miñana estudia la verosimilitud como concepto heterogéneo y variable. Lo heterogéno es examinado en lo que concierne a lo retórico, lo ejemplar, lo posible, lo creíble. El aspecto de lo variable determina “lo voluble del concepto de lo verosímil, la amplitud y variedad de sus estrategias” (75-77).

o especie dramática” (*Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*, 36). Comparando las comedias hagiográficas con las de capa y espada, Arellano explica la condición relativa de la verosimilitud y su dependencia respecto del género:

La verosimilitud de las comedias hagiográficas –donde el milagro y el hecho sobrenatural son corrientes- es diversa de las de capa y espada donde serían inadmisibles los efectos maravillosos. En cambio, estas comedias de capa y espada explotan todos los azares y casualidades más increíbles, perfectamente inverosímiles si se observan desde una concepción excesivamente rígida y absoluta de verosimilitud (*Historia del teatro español del siglo XVII*, 125)²

Uno de los fenómenos más interesantes en el terreno artístico de lo verosímil en el teatro del periodo es el juego con la expectativa de verosimilitud tanto de parte del receptor interno como del externo. Es el caso de lo que Arellano denomina *excusatio* o aseveración de verdad, recurso mediante el cual los personajes ponderan la acumulación y velocidad de los hechos, la trama enrevesada, lo increíble de los sucesos, con el objetivo de lograr que el público acepte “la convención de inverosimilitud entretenida que rige estas comedias” (*Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, 46). En realidad, la *excusatio* por la inverosimilitud es un recurso para hacer verosímil lo inverosímil.

Miguel Zugasti, en su estudio sobre la verosimilitud en las comedias de secretario de Tirso de Molina, concluye que:

la verosimilitud es un pacto que se establece entre el emisor y el receptor, pacto que está sujeto a un código con coordenadas ideológicas y genéricas que se cruzan en un punto y que, a la vez, son cambiantes; así, la naturaleza de ese pacto variará según los tiempos que corran y según el género a que se adscriba cada texto en su unicidad (233).

En la novela pastoril de Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, el traslado de los acontecimientos a la poesía y el proceso inverso que conduce de la poesía a los hechos, bajo las funciones de anticipación de sucesos, complemento de los mismos o, en ocasiones, como su duplicación, es un método que refuerza la verosimilitud a través de relaciones intertextuales internas. Estos procedimientos serán sometidos a escrutinio y amplificación en *La Galatea*, *El Quijote* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes.

Bernardo de Balbuena en el prólogo a su poema épico *El Bernardo*, afirma seguir los conceptos teóricos de la *Poética* de Aristóteles. La primera regla que declara es la que corresponde a la unidad de acción y a la verosimilitud de la fábula, para lo cual escogió como eje de su poema el episodio de la victoria de Bernardo y los españoles sobre Roldán y los franceses en Roncesvalles. Es claro que está refiriéndose a la unidad del núcleo temático del poema, no a la unidad de acción. En cuanto a la verosimilitud, Balbuena debe responder a un problema que consiste en que los hechos de la vida de Bernardo y otros personajes son considerados como inciertos, fabulosos, dudosos o falsos: “pues los encantamientos de Orlando, las bravezas de Reynaldos, las traiciones de Galalón, las mágicas figuras y cercos de Malgesí, y las demás caballerías de los doce Pares, con su tan celebrado cronista y arzobispo Turpin, más tienen de fabuloso que verdadero, no solo en las historias

² Acerca de la verosimilitud en la comedia de capa y espada, véase también Ignacio Arellano. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, 52-54. Respecto a la relación entre género y verosimilitud, Tzvetan Todorov indica que “hay tantos verosímiles como géneros” (13).

graves, mas aun en el juicio y estimación de un moderado discurso” (V). La índole fabulosa de los hechos de Bernardo, desde los cuales parte el autor para su poema, no solo no es un obstáculo para la verosimilitud, sino que constituye por sí misma una contribución, un adelanto, a la invención artística: “para mi obra no hace al caso que las tradiciones que en ella sigo sean ciertas o fabulosas, que cuanto menos tuvieran de historia, y más de invención verisímil, tanto más se habrá llegado a la perfección que le deseo”³. En lo concerniente a esta noción de verosimilitud, en el poema se dice:

O sea cuento vulgar, o sea aparente
 Engaño mago, o lisonjera fama,
 La voz corre, y los rastros desta historia
 Así el tiempo los guarda en la memoria. (Libro XIII, 176)⁴

Esto implica que al circular entre el público los relatos ficticios se registran en la memoria colectiva, lo que les da una existencia particular en la imaginación de los receptores, hecho que los convierte en relatos verosímiles, que constituyen la base que permite el desenvolvimiento de la verosimilitud en la amplificación de las nuevas acciones en su poema. Como explica Bernard Weinberg, tratando el tema con respecto a los tratadistas italianos del siglo XVI, la fidelidad a la opinión tradicional de acuerdo con historias o fábulas constituye una verosimilitud por referencia (449). La historia o la leyenda proporcionan un saber al auditorio que permite el desenvolvimiento del efecto de verosimilitud.

Balbuena aplica el concepto de verosimilitud a sus fuentes con suma elasticidad. Pero también acude a diversos procedimientos para convertir en verosímil la tradición fabulosa en torno a ciertos episodios del héroe. Por ejemplo, ingeniosamente anuncia dentro del poema que las hazañas de Bernardo serán puestas en duda. Así, en el libro segundo de su obra, se vaticina:

la invicta espada de victorias llena,
 cuyas grandeszas en prudente saña
 harán los hados sin que el curso muden,
 que ahora espanten, y después se duden. (Libro II, 21)

Como, efectivamente, la duda se ha producido en la realidad histórica, la aparente profecía convierte en verosímil los acontecimientos fabulosos del poema.

Balbuena, para hacer verosímil la magia del anillo de Garilo (Libros XV y XX), cita casos en los que ya se han realizado sus efectos mágicos en varios contextos ficticios. Pese a su condición ficcional, tales casos le sirven como antecedentes para sostener la verosimilitud que le interesa.

El poeta necesita advertir detalladamente a sus lectores acerca de factores específicos en que sustenta su labor artística y de aquellos que le dan verosimilitud. En primer lugar, señala que sus personajes se han construido como amplificaciones miméticas de las

³ “Yo en esto seguí lo que hallé inventado.” (V).

⁴ La verosimilitud basada en la tradición popular se utiliza en varios pasajes: “Esto por tradicion cuenta la gente” (Libro VIII, 101); “Y allí la humana forma consumida/ quedó en medio la mar vuelto roquedo, / que quien por mucho andar perdió la vida, / justo es que para siempre se esté quedo:/ así este cuento, o fábula fingida, / el vulgo canta en Córcega sin miedo/ que lo tenga por tal, siendo lo cierto/que el correo fue sobre aquel risco muerto” (Libro XIII, 171).

figuras de Homero en la *Iliada*: “la acción y fundamento del poema es este: el artificio de su ampliación, es imitando las personas más graves de la Iliada de Homero” (V).

Un segundo argumento remite a los mecanismos que provocan la admiración en el receptor y enriquecen la proyección alegórica de la acción mediante la intervención de “potestades superiores” como hadas, magos, etc.:

Yo en esto seguí lo que hallé inventado, por tratar de las mismas hazañas, y de los mismos héroes, que la común tradición nos da muertos a manos de nuestro Bernardo, y de sus españoles; y así este poema se puede llamar el cumplimiento, la última línea, y la clave, que de lleno en lleno cierra el artificio y máquina de sus fábulas, y aquellos portentos y asombros, que de los principes de aquel siglo con tanta admiración ha celebrado lo mejor de Italia y Francia (V).

La tradición a la que hace referencia Balbuena es la de la épica italiana y francesa en lo que corresponde a las acciones extraordinarias de la intervención heroica española. Balbuena ve a su poema como la culminación de esta tradición en el plano de la invención fabulosa. Vincularse a esta tradición poética es una forma de cumplir con los requisitos de la verosimilitud interna del género épico, el cual exige un aparato mítico y sobrenatural para lograr lo que Balbuena llama “la magestad heroica”: “porque a la magestad heroica [...] hacen falta para lo verosímil las deidades y semideos, con que los antiguos hacen tan admirables y pomposos sus poemas” (V). Cabe anotar que Balbuena compensa la ausencia del aparato olímpico clásico sustituyéndolo con una serie de figuras asociadas a lo sobrenatural como hadas, magos, nigromantes, adivinos, profetas, alquimistas, astrólogos, hechiceros, personajes monstruosos y fantásticos. Se suma a esta relación la presencia de la fortuna, la discordia, los sueños, las visiones, los espacios extraordinarios como cuevas, palacios, castillos. Hay también frecuentes alusiones mitológicas que permiten poblar el texto del repertorio olímpico sin tener que incorporarlo directamente en la acción⁵.

En la correlación con la *Iliada*, en la continuidad con sus antecedentes épicos, en la presencia de la máquina divina y en su peculiar sentido de lo verosímil, podemos identificar el método manierista que hace derivar el arte del arte, no de la realidad histórica.

Aunque en *El Quijote* Cervantes involucra el concepto de verosimilitud en múltiples disquisiciones críticas y recursos, es en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* donde encontramos una interesante presentación de maneras de dar verosimilitud a los hechos⁶. Así, dice el personaje del italiano sobre el relato de los sucesos de su vida: “temo que por ser mis desgracias tantas, tan nuevas y tan extraordinarias, no me habéis de dar crédito alguno. A lo que dijo Periandro: En las que a nosotros nos han sucedido, nos hemos ensayado y dispuesto a creer cuantas nos contaren, puesto que tengan más de lo imposible que de lo verdadero” (88). Paráfrasis de Aristóteles, con las cuales suele jugar Cervantes.

⁵ Frank Pierce especifica que los elementos infernales de *La Eneida* de Virgilio y las fantasías de la poesía caballerescas de tradición artúrica que confluyen en Tasso dan el modelo para la constitución del material sobrenatural en la épica europea (99). Para Edward O. Riley “lo maravilloso era necesario en la épica, pero, puesto que las antiguas deidades paganas no podían proveer convenientemente de ello, debían suministrarlo las intervenciones sobrenaturales reconocidas por los cristianos: ángeles, demonios o seres dotados por Dios o por Satán de poderes extraordinarios, como santos, magos y hadas” (295). María José Rodilla recuerda que Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas* recomendaba el uso de ángeles, santos, nigromantes, hechiceras, así como la presencia de las Parcas, con el objetivo de provocar la admiración (41).

⁶ Edward O. Riley resalta en *el Persiles* “su empeño en racionalizarlo todo” (291). Este procedimiento constituye uno de los principales mecanismos para otorgar verosimilitud a diversos episodios de la novela.

Dice el narrador de esta novela en otro momento: “el crédito que todos tenían de Periandro les hizo no pasar adelante con la duda del no creerle: que, así como es pena del mentiroso, que cuando diga verdad no se le crea, así es gloria del bien acreditado el ser creído cuando diga mentira” (267). Sobre la elaboración de la fábula comenta: “a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verosimilitud, que a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía” (343).

Una forma peculiar de verosimilitud la registra Cervantes al vincularla con actitudes de cortesía de parte del auditorio: “Duro se le hizo a Mauricio el terrible salto del caballo tan sin lisión: quisiera él, por lo menos, que se hubiera quebrado tres o cuatro piernas, porque no dejara Periandro tan a la cortesía de los que le escuchaban la creencia de tan desaforado salto” (266).

Persuadir es uno de los propósitos centrales del discurso retórico, finalidad que en el Siglo de Oro se expande a todo tipo de práctica textual y artística, retórica o no retórica. En este contexto, la verosimilitud es una técnica o arte aplicada en el discurso retórico al servicio del objetivo de persuadir o afectar a un auditorio. Es, además, una característica de esta clase de discurso y es un efecto que se ejerce sobre el receptor. Como efecto buscado en el receptor, en ocasiones la verosimilitud se transforma en aquello de lo cual se quiere persuadir, superando su función auxiliar de apoyo a la persuasión.

Una función fundamental de lo verosímil consiste en su proyección estética, la cual radica en la fascinación que el discurso, gracias a la verosimilitud, puede ejercer sobre el auditorio y sobre un observador testigo de esta relación inmediata entre emisor y receptor. Cabe considerar que el propio emisor se constituye como receptor y observador de su propio discurso, por lo tanto él puede quedar fascinado por la realización de su acto verbal. Tal fascinación conduce a un estado de admiración en el receptor, particularmente en el momento en que adquiere conciencia del artificio que ha impactado en él. La verosimilitud es, asimismo, un tema y en tal condición ha sido asumida ampliamente en la producción literaria aurisecular. Al respecto, es ejemplar el tratamiento temático y estructural de la verosimilitud en *El Quijote* y en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Cervantes.

Juan Ruiz de Alarcón emplea el léxico típico correspondiente a las discusiones de la época acerca de lo verosímil, como persuadir, creer, crédito, ficción, persuasión, entre otras perspectivas. Aunque en *La verdad sospechosa*, Ruiz de Alarcón fusiona persuadir y hacer creer, suele identificar verosimilitud con hacer creer, más que con persuadir. Reserva persuadir para situaciones serias o graves, manteniendo el hacer creer como componente y objetivo de la ficción.

En esta exposición consideramos algunas de las funciones que en *La verdad sospechosa* realiza la verosimilitud entendida como persuasión, como lo creíble, lo posible, lo ficticio, lo probable, lo aceptable, lo justificable, lo artístico, lo admirable, lo ilusorio, lo engañoso, lo mentiroso. *La verdad sospechosa* ha tematizado el concepto y el fenómeno de la verosimilitud, convirtiéndolo en exposición ilustrativa, en experimentación escénica, en examen crítico. Estos procesos hacen de la verosimilitud el centro del espectáculo.

Al ser una categoría constitutiva del teatro áureo en sus planos formales, temáticos, léxicos e ideológicos, la verosimilitud asumida como centro dramático en *La verdad sospechosa* claramente resulta ser un procedimiento meta teatral.

La moralización del concepto de lo verosímil es igualmente relevante en la tradición teórica, y así se lo utiliza en la obra como mentira, embuste, embeleco, vicio, mala costumbre.

Con respecto al público de esta pieza teatral, en tanto observador testigo, las ficciones de don García y sus efectos en los personajes constituyen un espectáculo en sí mismas. A su vez, los personajes, cuando descubren que han caído en las trampas de la verosimilitud y se convierten en observadores testigos, quedan sorprendidos por la eficacia de los discursos de don García.

En la descripción de la cena en el río que hace García, la distancia que separa al objeto referido del texto que lo representa señala sus diferencias, explica el sentido agonial, competitivo, entre palabra y objeto; es motivo de lucimiento; busca la admiración. Aspectos que resultan más comprensibles para el espectador que para los personajes. Estos son persuadidos por la intensidad de la perspectiva representacional de las ficciones, es decir, por la aparente relación vívida entre representación y hecho real representado, lo que constituye su verosimilitud, no advirtiendo el perfil presentacional, es decir, creativo, del discurso.

Para examinar esta escena, es útil el concepto de écfrasis. La écfrasis puede ser motivo de una aplicación reductiva al considerársela únicamente como figura literaria al servicio de lo visual y de la descripción en los textos. El fin de la écfrasis, de acuerdo con la teoría retórica clásica, consiste en dar cuenta verbalmente de un objeto, buscando la claridad e intensidad de la visión. Quintiliano explicaba lo importante que es para el orador “el proponer la cosa con unos colores tan vivos como si la estuviéramos viendo” (358). La “energía” en tanto virtud del ornato es definida como “evidencia”, como “representación viva de la cosa” (358). Heinrich Lausberg anota que la figura de *evidentia* tiene que ver con la impresión de probabilidad (verosimilitud) y que es una intensificación de la claridad y de la probabilidad (Vol. II, 224-226).

Sin embargo, por lo menos desde Homero, la écfrasis es un tipo de discurso que puede estar incorporado dentro de un discurso mayor, como un poema épico, por ejemplo, cumpliendo diversas funciones alusivas, simbólicas y narrativas dentro del conjunto. También puede adoptar la forma de un discurso pleno, autónomo, complejo, tal como sucede en los textos bizantinos que dan cuenta de templos extraordinarios. En ellos, bajo el dominio discursivo de la écfrasis, se relata el proceso de concepción y construcción del templo, se explica su significación, se elogia su belleza y su misterio, se rinde homenaje al promotor de la edificación, así como a quienes lo construyeron (Webb, 61 ss.)

La definición de James Heffernan, que delimita la écfrasis frente a cualquier tipo de descripción como “la representación verbal de la representación visual”, permite comprender este tipo de textos como representaciones explícitas acerca de representaciones (3, 4). De esta manera, el texto ecfrástico expande lo que se halla representado en el objeto. Por tal motivo, no es posible reducir los textos ecfrásticos a la condición descriptiva. Más aún, hay que tomar en consideración que por la propia naturaleza del texto verbal no existe una fidelidad referencial entre el discurso ecfrástico y su objeto. Ruth Webb explica que “all descriptions [...] are mirrors that must in some way “distort” their subjects. At the same time, by the very act of selecting, ordering, and presenting material they can act as a sort of commentary on their subjects” (61). Murray Krieger, analizando el problema específico de la écfrasis como composición verbal, señala que su complejidad es de tal envergadura que resistiría el traslado a la forma visual (XIV).

Heffernan destaca el componente agonial o competitivo de la écfrasis respecto al objeto que la motiva, pues se trata de confrontar la palabra y la imagen en tanto modos distintos de representación (6).

Por su índole interpretativa, los textos ecfrásticos buscan establecer y comentar lo intangible, lo ausente, del objeto tangible (Webb, 73).

En *La verdad sospechosa*, el supuesto recuento de la fiesta en el río, una écfrasis que es un festival verbal en sí misma⁷, provoca la admiración en don Juan y en Tristán:

Don Juan:

Por Dios que la habéis pintado
de colores tan perfetas,
que no trocara el oírla,
por haberme hallado en ella.

Tristán (aparte):

¿Válgate el diablo por hombre,
que tan de repente pueda
pintar un convite tal
que a la verdad misma venza? (vv. 749-756)

Ambos personajes emplean el término pintar para denominar lo que acaban de oír, resaltando el aspecto visual del discurso. Los dos coinciden en que la perfección del discurso vence a la realidad aludida.

Don Juan explica a Jacinta la manera en que fue persuadido por don García en el relato de la cena en el río:

Y aunque niegues lo que oí,
lo que vi confesarás,
que hoy, lo que negando estás
en sus mismos ojos vi. (1089-1092)

No fueron solamente las palabras las que le hicieron ver la cena, sino los ojos de don García. La mirada del emisor ha dado vida al discurso, pues tiene el poder de ver lo que imagina y lo que expresa en palabras. El tratado que se atribuye a Pseudo Longino trata este aspecto de la capacidad de hacer ver hablando de “aquellos pasajes en que, inspirado por el entusiasmo y la emoción, crees estar viendo lo que describes y lo presentas como algo vivo ante los ojos de los oyentes” (XV, 1-2). Por su parte, Lope de Vega en *Arte Nuevo* recomienda a los escritores de comedias: “Los soliloquios pinte de manera / que se transforme todo el recitante/ y con mudarse a sí, mude al oyente” (274-276). Mudar implica aquí transformar, afectar al público.

Los personajes le brindan información a García que servirá para elaborar sus ficciones. Tristán le habla de la importancia de las apariencias y el dinero con respecto a cierta clase de mujeres en Madrid e incluye alusiones a las Indias y al Perú (Acto I, 319, 356), todo lo cual motivará su invención de mostrarse como indiano ante Jacinta. Este tipo de información al inicio de la obra llega al público a manera de anticipación que le permitirá asumir como verosímil lo que dirá García.

El concepto horaciano de *decorum*, en lo que concierne a Don García, contribuye a dar la impresión de verdad a lo que dice o cuenta. Su apariencia, su lenguaje, su juventud, su condición caballeresca, coinciden con las opiniones y prejuicios de los personajes,

⁷ Dalmacio Rodríguez alude al carácter ecfrástico de la escena (179). En este mismo artículo, el autor examina cómo “la construcción de espacios en *La verdad sospechosa* favorece considerablemente su coherencia y verosimilitud” (180).

receptores aptos para la intervención de la verosimilitud. Por tal motivo, es importante la acotación que señala el cambio de ropa en el protagonista al principio de la obra: “Sale don García, de galán” (237). García: “¿Dícame bien este traje?.” Responde Tristán: “Divinamente, señor” (237-238). Referencias a la vestimenta de galán y al efecto que produce aparecen en las escenas siguientes. Su atuendo apoya la credibilidad sobre su condición de indiano ante Jacinta y Lucrecia. Lo mismo sucede con don Juan. Adicionalmente, la información parcial que don Juan posee acerca de la cena servirá de base de opinión para la verosimilitud del relato de García. Naturalmente, los celos predisponen al personaje a caer en el engaño.

En las discusiones sobre lo verosímil, se considera que tanto las personas educadas como las no educadas pueden sentir placer como efecto de lo verosímil. La diferencia radica en que los educados reconocen el arte, en cambio los no educados solamente son seducidos por él. Don Juan estuvo en Salamanca, como don García, pero no aprendió los recursos de las patrañas estudiantiles, lo cual lo dispone como tonto o ingenuo. La ilusión de que no hay invención interviene en la percepción de don Juan. Félix parece más perspicaz, aunque tarde en darse cuenta del artificio de don García y solo puede hacerlo después de recibir información externa precisa respecto de lo sucedido en el río. Por sí mismo, el relato fue suficientemente verosímil y convincente. En Félix los efectos de la ilusión se desvanecen mediante el examen racional:

Félix:
No os dieron
del convite tales señas. (757-758)

En esta indicación, Félix confronta un discurso con otro. A su vez, los datos acerca del carácter de García como embustero aportan nuevos componentes a la crítica de su narración:

Responde Juan:
¿Embustero es don García?
Félix:
Eso un ciego lo vería:
porque tanta variedad
de tiendas, aparadores,
vajillas de plata y oro,
tanto plato, tanto coro
de instrumentos y cantores
¿no eran mentira patente? (1897-1904)

La intervención de Félix caracteriza el discurso de García llamando la atención hacia el principio de variedad y la acumulación de elementos, como factores de inverosimilitud, aunque al principio esa no había sido su opinión. Se propone que la acumulación de detalles debería haber provocado la duda; sin embargo, es precisamente por la multiplicación de detalles que resultó verosímil el relato de García. Quintiliano indica que:

a veces de muchas circunstancias resulta la pintura de lo que intentamos representar, como se ve en la descripción que trae el mismo [Cicerón] de un convite donde rebosaba el lujo: *Me parecía estar viendo a unos que entraban; a otros que salían. A unos que no podían tenerse por lo mucho que habían bebido; a otros que de resultas del vino del día anterior*

bostezaban. Entre esta gente andaba Galio lleno de perfumes y coronado de guirnaldas. El pavimento parecía un muladar: manchado del vino, cubierto de flores ya casi marchitas y de raspas de los pescados. Uno que entrase, ¿vería más de lo que se da aquí a entender? (358-359)

La proyección de lo verosímil sobre el receptor puede ser fácil o difícil. Para don García es fácil ser verosímil en el primer encuentro con don Juan y Félix; también lo es con Jacinta durante el contacto en la joyería; extremadamente fácil resulta con Tristán (por algo es el gracioso). Muy difícil se le presenta ejercer la verosimilitud sobre su padre, para lo cual convoca todas las fuerzas de su ingenio, logrando superar la dificultad. En esta escena, cuando García inventa su matrimonio en Salamanca se ve en un aprieto, pues tiene que elaborar una historia de inmediato para explicar a su progenitor lo sucedido. Dice en aparte:

Agora os he menester,
sutilezas de mi ingenio. (1522-1523)

Este aparte se parece al de Celestina en la obra de Fernando de Rojas en la escena en que, ante la violenta y amenazante reacción de Melibea al oír el nombre de Calisto, pide ayuda al demonio para poder inventar algo que le permita salir del aprieto: “¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro! ¡Ea, pues, bien sé a quien digo! ¡Ce, hermano, que se va todo a perder!” (315) La hechicera, maestra en el arte de la persuasión, solicita la intervención de su colaborador. De la misma forma, García, maestro de la ficción, convoca a las fuerzas de su ingenio. Ambos salen triunfantes del momento de riesgo en que se hallaban. Demonio o ingenio, actúan en dichos casos como encubierto *deus ex machina*.

Al triunfar sobre la credibilidad de su padre, Don García experimenta el placer de la dificultad vencida, reconociendo, sin embargo, que don Beltrán también ha sido un receptor fácil, dada su ansiedad por el futuro de su hijo. Beltrán, además, se ve persuadido por su obsesión con los asuntos relativos al honor familiar y por sus deseos de tener nietos (2250-2253). Todos estos factores contribuyen a las operaciones de la verosimilitud en los discursos de su hijo.

Si es evidente que García disfruta con sus invenciones, la obra plantea el problema de los motivos por los cuales crea ficciones, pues esto le da profundidad y sentido dramático al personaje. Placer por sí mismo, indignación, orgullo, salvarse de un aprieto, son algunas de sus razones. Entre las motivaciones que explica García para la ficción de la cena en el río señala, en primer término, que le resulta intolerable que alguien pretenda provocar su envidia o su admiración. En segundo lugar, manifiesta su gusto por llamar la atención, por lograr fama (838-868). Es precisa la referencia al caso de Eróstrato, pretendiente a la fama como autor del incendio del templo de Artemisa en Éfeso.

El goce por el éxito en la persuasión producida por su relato del matrimonio en Salamanca es comentado por el mismo don García:

Dichosamente se ha hecho:
persuadido el viejo va;
ya del mentir no dirá
que es sin gusto y sin provecho;
pues es tan notorio gusto
el ver que me haya creído,
y provecho haber huido

de casarme a mi disgusto.
 Bueno fue reñir conmigo
 porque en cuanto digo miento;
 y dar crédito al momento
 a cuantas mentiras digo.
 ¡Qué fácil de persuadir,
 quien tiene amor, suele ser
 y qué fácil en creer,
 el que no sabe mentir! (1732-1747)

El personaje examina las razones que le han permitido persuadir a su padre, las que conciernen a las características específicas de este como receptor del discurso que se amolda a su condición. Igualmente, los comentarios de García tienen que ver con la satisfacción que le produce haber logrado dominar a su interlocutor. Hay aquí admiración por sí mismo como artífice, el virtuoso de la ficción o la mentira se admira de sus proezas verbales⁸.

Por su parte, don Beltrán declara qué lo ha persuadido del relato de su hijo:

Las circunstancias del caso
 son tales, que se conoce
 que la fuerza de la suerte
 te destinó esa consorte. (1712-1715)

Con la especificación de las “circunstancias del caso” remite a los acontecimientos encadenados por la casualidad, los que así ordenados dan la impresión de ser inevitables, provocados por el destino. El orden de los hechos, la coherencia interna del relato, generan la impresión de necesidad. Solo que, además de ser coherente, lo narrado forma parte de la tradición de las tramas de seducción y restitución del honor agraviado de las comedias de capa y espada y de algunos lances novelescos a los cuales estaban habituados el auditorio y Don Beltrán. La familiaridad con el modelo literario hace verosímil el matrimonio en Salamanca. Justamente, la identificación del modelo es lo que podría servir para descubrir la ficción, pero el modelo está incorporado en los observadores de tal manera que les impide el ejercicio de la crítica mediante la cual podrían percatarse de la verdad. Sobre todo, teniendo en cuenta que la realidad nunca es tan coherente como la ficción.

La escena está construida para provocar la admiración del público por el ingenio de García, por su espontaneidad, su temeridad, la confianza en sí mismo, la energía de su acción, los detalles, los comentarios, el preciso encadenamiento de los hechos. Más adelante, sorprendido y admirado, Don Beltrán pondera la audacia de su hijo:

Válgame Dios, ¿es posible
 que a mí no me perdonaran
 las costumbres deste mozo?
 ¿qué aun a mí en mis propias canas
 me mintiese, al mismo tiempo
 que riñéndosele estaba?
 ¿y que le creyese yo
 en cosa tan de importancia

⁸ Francisco Ruiz Ramón define a don García como “un auténtico artista de la mentira” (217).

tan presto, habiendo ya oído
de sus engaños la fama?
Mas ¿quién creyera que a mí
me mintiera, cuando estaba
reprehendiéndole eso mismo?
y ¿qué juez se recelara
que el mismo ladrón le robe,
de cuyo castigo trata? (2832 -2847)

Hablando de la admiración, Quintiliano aprueba lo que dice Cicerón a Bruto: “no tengo por elocuencia a la que no arrebata la admiración (De los retóricos, Lib. III)” y anota que Aristóteles afirmaba lo mismo (350). Efectivamente, en lo tocante a lo admirable, en la *Poética* se dice que “de lo inexplicable sobre todo suele engendrarse lo admirable” y que “lo admirable resulta placentero” (1460 a).

Al respecto, es interesante e ilustrativo el comentario de Cicerón en *Bruto* acerca del discurso exitoso: “Cuando el auditorio se convence de que es verdad lo que el orador defiende, ¿qué más se puede pedir al arte de la retórica? El discurso produce convicción. Y tú, artista, ¿qué más quieres? ¿Para qué quieres contar con la aprobación de un solo sabio si tu auditorio se deleita y se convence y se llena de placer? ¿Qué más puedes desear si se goza y duele, ríe y llora, ama y odia, desprecia y envidia, se mueve a compasión, se avergüenza, se arrepiente, admira, espera y teme? ¿Para qué quieres más si estas impresiones se producen en tal forma que la mente del auditorio se conmueve por medio de tus palabras?” (56)

Un componente en la producción de las ficciones de García que convoca particular admiración es el repentismo. Quintiliano dedica un capítulo al tratamiento de la facilidad de hablar de repente. En su opinión, es “uno de los más grandes frutos de los estudios y como un cierto premio grandísimo de un dilatado trabajo.” (492) Al mismo tiempo, reconoce que algo de irracional interviene en el repentismo, que puede adquirir razón y perfeccionarse mediante el arte. (494) Indudablemente, en García confluye lo irracional de su habilidad con lo aprendido en Salamanca y con la experiencia juvenil.

El público observa cómo los personajes son persuadidos por García y que, aun sabiendo que García miente, pueden caer bajo sus ilusiones. La fuerza de la verosimilitud arrastra a algunos personajes, como Tristán y Lucrecia, pese a que saben de qué se trata. Es como la prueba del arte de la pintura en la tradición clásica, cuando lo representado engaña a la naturaleza, como el ave que intenta comer la fruta pintada en un cuadro. En la escena de la entrevista a través de la ventana, Jacinta luce su capacidad para elaborar ficciones. Pese a que ha habido un acuerdo entre ella y Lucrecia acerca del engaño de que será objeto García, Lucrecia es cautivada por el poder de la ilusión a tal extremo que puede experimentar celos de Jacinta. Un episodio similar a este lo tenemos cuando García cuenta el duelo con don Juan a su criado, quien está plenamente advertido de las ficciones del patrón e igualmente cae atrapado por ellas. Lucrecia y Tristán aceptan el pacto ficcional, sin embargo, la verosimilitud los arrastra. En tales escenas Alarcón juega y realiza experimentos con la verosimilitud y sus mecanismos.

Con respecto al episodio del duelo entre García y Juan, del cual el auditorio ha sido testigo, se ofrece un pormenorizado traslado ficcional ante el crédulo Tristán, que concluye afirmando falsamente la muerte de Don Juan:

Tristán:

¿y si murió?

Don García:

Cosa es clara

porque hasta los mismos sesos
esparció por la campaña.

Tristán:

Pobre don Juan; mas ¿no es este
que viene aquí?

García:

Cosa extraña.

Tristán: ¿También a mí me la pegas?

¿al secretario del alma?

(Aparte) Por Dios que se lo creí,

con conocelle las mañas:

mas ¿a quién no engañarán
mentiras tan bien trobadas? (2775-2785)

Y todavía siguen las patrañas sobre un ensalmo con que vio curar a uno con el brazo y media espalda cercenados (2790 y ss.), invenciones en las que casi vuelve a sucumbir Tristán.

Lucrecia declara su perplejidad ante las razones de García:

escucha, y mira,
Si es mentira, la mentira
Que más parece verdad. (2422-2423)

El espectador se admira y disfruta del espectáculo de los éxitos verbales de García. Mas este personaje, como dice Cervantes en *Persiles*, es “más para ser admirado que creído” (380).

Don García, en opinión de los otros personajes es un embustero, por lo tanto todo lo que dice es inverosímil o sospechoso:

Jacinta:

¿Qué importa que verdad sea,
si el que la dice sois vos?
Que la boca mentirosa
incurre en tan torpe mengua,
que solamente en su lengua
es la verdad sospechosa. (2624-2629)

Aquí la verdad en sí misma no es inverosímil. Lo que la hace inverosímil es la falta de autoridad moral del emisor, su falta de crédito. García carece de crédito, es decir, de verosimilitud. Al no lograr superar esta opinión de los personajes, su verdad no tiene crédito, es inverosímil. *La verdad sospechosa*, como título de la obra, debe leerse como “la verdad inverosímil”, un concepto fundamental en la teoría de la retórica y de la poética.

La desesperación de García por ser creído cuando dice la verdad es otro ángulo del espectáculo de la verosimilitud. El público sabe que no está mintiendo y observa los mecanismos que impiden que sea creido. Ante la ausencia de verosimilitud, la verdad no es reconocida. Lo admirable para el espectador está en la constatación de que lo verosímil sea tan poderoso en la vida social. Si el crédito otorga autoridad, el descrédito la anula.

En la obra crédito es lo verosímil social y equivale a honor, otra manera de referirse a la verosimilitud social.

Los hechos o sucesos, las obras, como verdades manifiestas, aparecen en *La verdad sospechosa* como lo contrapuesto a la verosimilitud. García escribe a la que cree que es Lucrecia: “ya que mal crédito cobras / de mis palabras sentidas, / dime si serán creídas, / pues nunca mienten, las obras” (2448-2451). Las obras son consideradas como evidencias, mientras que los discursos generan desconfianza. Es lo que sucede especialmente con el acontecimiento del matrimonio con la verdadera Lucrecia, un hecho frente al cual don García no tiene otra salida más que renunciar a sus ficciones, asumir su responsabilidad y aceptar la realidad mediante un acto específico e inequívoco para su mundo como es el sacramento matrimonial. Ya durante el duelo con don Juan ha demostrado que, aunque es un mentiroso, también es un hombre de honor. Pese a que estamos en un final de comedia, esta vez el *deus ex machina* de su ingenio no puede intervenir.

En *La verdad sospechosa* lo factual garantiza la verdad, la realidad es asumida como ajena a la verosimilitud. Sin embargo, tratándose de un obrar dentro del marco artístico debe regirse, de acuerdo con las pautas aristotélicas vigentes, o por necesidad o por verosimilitud. En el final matrimonial de don García y Lucrecia lo que opera es la categoría artística de necesidad, pero se trata de una necesidad verosímil. Siguiendo a Aristóteles (*Poética*), se podría observar que el desenlace de la obra no es verosímil, pero que sí es necesario. Aunque cabe argumentar, siguiendo al filósofo, que “contra lo verosímil pueden pasar verosímilmente muchas cosas” (1456 a) o que “es verosímil pasen cosas contra lo verosímil mismo” (1461 b). Como han señalado muchos críticos, este final cumple con lo verosímil genérico desde el punto de vista de la tradición de los finales con justicia poética, con restablecimiento del honor, típicos de la comedia. De esta manera, el final sorpresivo de la obra resulta ser uno de los momentos más lucidos en la demostración espectacular del juego de lo verosímil.

Es clara la fascinación que producen los discursos de García en sus receptores internos y que la obra procura hacer extensiva al auditorio. Al autor le interesa exhibir el poder de la verosimilitud, lo fácil que se puede caer bajo su ilusión, lo peligroso que puede ser hallarse desprevenido frente a ella. Por otro lado, la fuerza de persuasión de la verosimilitud alcanza al mismo emisor, quien es un artista de la ilusión, pero un inexperto en el arte de la contra ilusión. Sus éxitos lo persuaden de su capacidad inventora y lo incapacitan para actuar sobre la realidad. Se sugiere la necesidad de un arte de leer los hechos y los discursos, que permita defenderse ante estos. Se requiere una anti retórica, un arte anti ilusorio puesto en práctica para la vida. Contra ilusión supone realismo, verificación, prudencia, calma, equilibrio, meditación, control de los impulsos. Pero, por encima de todo, es necesario dominar la retórica y la poética para poder construir un método de protección en lo que se refiere a sus potencialidades manipuladoras, una meta retórica y un meta poética. Muy cercano en el tiempo, es lo que procura desarrollar René Descartes en 1637, pocos años después de la publicación de *La verdad sospechosa*. Entre los preceptos que Descartes propone seguir estrictamente, nos interesa resaltar el siguiente: “Consistía el primero en no recibir jamás como cierta ninguna cosa sin conocer evidentemente que lo era, o lo que es lo mismo, evitar cuidadosamente la precipitación y la prevención, y comprender únicamente en mis juicios lo que se presentase a mi espíritu tan clara y distintamente que no tuviera motivo alguno para ponerlo en duda” (38-39).

Encontramos en el *Discurso del método* una consideración que se ajusta a lo que propone *La verdad sospechosa*: “No basta, ciertamente, tener buen entendimiento:

lo principal es aplicarlo bien. Las almas más grandes son capaces de los mayores vicios como de las más altas virtudes; y los que caminan lentamente pueden adelantar mucho más –si siguen siempre el camino recto- que los que corren, pero se alejan de él” (23). Es lo que se puede aplicar al desorientado García y a otras figuras. En el acto III, los engaños, las apariencias, el encubrimiento, producen una serie de conjeturas en los personajes que tratan de entender las situaciones en las que se hallan involucrados. Es un proceso de continuas racionalizaciones para encontrarle sentido a los hechos, pues para ellos los hechos obedecen a enlaces motivacionales, a relaciones causales. La imaginación conjetal elabora esquemas de conducta que el espectador sabe que son falsos, que no son más que nuevas ficciones y engaños, todos ellos verosímiles.

Estar “bien informado” (1111) o “mal informado” (1789), son frases frecuentes en los parlamentos de los personajes. Información y saber son necesarios para actuar correctamente. La mala percepción de los hechos, sea por falta de información, prejuicios, imprudencia, precipitación, trae como consecuencia el error.

Hay algo de vicioso en la mente de García que se aprecia en el dejarse absorber por su espíritu ficcional. Esto le resta capacidad racional y lo limita para interpretar correctamente los hechos. Su instrumento imaginativo no le permite conocer adecuadamente lo que está ocurriendo. Una dosis fuerte de realidad parece lo más apropiado para equilibrar su capacidad de raciocinio.

La verosimilitud actúa dentro de la lógica dramática del autor, es un instrumento esencial para el desarrollo de la acción. Aparte de su función dramática, la verosimilitud es mostrada en sí misma, constituye un espectáculo por sí misma. Ambas funciones corresponden a un sector de las intenciones significativas de la obra, en tanto advertencias acerca del poder persuasivo de la verosimilitud y como recomendaciones para defenderse frente a él. Ruiz de Alarcón muestra que no es fácil detectar la verosimilitud. La verosimilitud como locura, vicio, manía, es desenmascarada como parte del proceso de desengaño. Aprender a distinguir entre apariencia y realidad, entre ficción y objetividad, entre mentira y verdad, es una práctica central en la ideología del Barroco. Ruiz de Alarcón ha concentrado su atención en mostrar los mecanismos de la verosimilitud, algo que no es frecuente en el teatro del siglo de oro, más dedicado a maximizar y explotar la verosimilitud aun a expensas de ella misma. Los que logran conocer el arte de la persuasión tienen la posibilidad, aunque no la garantía, de estar prevenidos al respecto.

Decía Cicerón: “Bruto querido, canta para mí y para el pueblo, para que éste juzgue del efecto que le has producido y yo me dé cuenta de qué medios has utilizado” (56). Siguiendo estas opciones planteadas por Cicerón, podemos considerar que los integrantes del público de *La verdad sospechosa*, según su grado de comprensión de la obra, tienen la posibilidad de calificar el grado del impacto de la verosimilitud o proceder a analizar sus mecanismos.

Obras citadas

ARELLANO, Ignacio. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999.

_____. *Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*. Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 2001.

- _____. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 2008.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. México: UNAM, 2002.
- _____. *Poética*. Ed. Juan David García Bacca. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1978.
- BALBUENA, Bernardo de. *El Bernardo. Poema Heroico*. Madrid: Gaspar y Roig, Editores, 1852.
- CERVANTES, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Castalia, 1992.
- CICERÓN. *Bruto*. México: UNAM, 1966.
- DESCARTES, René. *Discurso del método*. Madrid: Mestas, 2001.
- HEFFERNAN, James A. W. *Museum of words. The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.
- KRIEGER, Murray. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1966. 3 vols.
- LONGINO. *Sobre lo sublime*. En DEMETRIO. *Sobre el estilo. ‘Longino’*. *Sobre lo sublime*. Madrid: Gredos, 1979. 127-226.
- MIÑANA, Roberto. *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*. Newark: Juan de la Cuesta, 2002.
- PIERCE, Frank. “Some themes and their sources in the heroic poem of the Golden Age”. *Hispanic Review (Pennsylvania)* 14:2 (1946): 95-103.
- QUINTILIANO, Marco Fabio. *Institución oratoria*. México: Conaculta, 1999.
- RILEY, Edward O. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1981.
- RODILLA, María José. “La Poética de Aristóteles y la épica colonial”. *La cultura literaria en la América virreinal. Concurrencias y diferencias*. Ed. José Pascual Buxó. México: UNAM, 1996. 33-42.
- RODRIGUEZ HERNÁNDEZ, Dalmacio. “Espacios simbólicos en *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón”. *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Eds. Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido. Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2008. 167-181.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina: comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Peter E. Russell. Madrid: Castalia, 1991.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan. *La verdad sospechosa*. Ed. Alva V. Eversole. Madrid: Cátedra, 2010.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español*. Madrid: Alianza Editorial, 1971. 2 vols.
- TODOROV, Tzvetan. “Introducción”. *Lo verosímil*. Comunicaciones nº 11. Buenos Aires: Editorial tiempo Contemporáneo, 1970. 11-15.

VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.

_____. *Lo fingido verdadero*. Ed. Maria Teresa Cattaneo. Roma: Bulzoni, 1992.

WEBB, Ruth. “The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in *Ekphraseis* of Church Buildings”. *Dumbarton Oaks Papers* (Dumbarton Oaks y Cambridge, Mass.) 53 (1999): 59-74.

WEINBERG, Bernard. *A history of literary criticism in the italian renaissance*. Chicago: The University of Chicago Pres, 1961. 2 vols.

ZUGASTI, Miguel. “En torno al criterio de verosimilitud en las comedias de secretario de Tirso de Molina”. *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro*. Ed. Isabel Ibáñez. Pamplona: Eunsa, 2005. 215-232.

Márcio Ricardo Coelho Muniz
Universidade Federal da Bahia (Brasil)

Más allá de Gil Vicente: consideraciones sobre el canon del drama portugués en el siglo XVI

RESUMEN: Las historias de la literatura y el teatro en Portugal son unánimes en reconocer a Gil Vicente como el nombre más grande en la literatura dramática portuguesa hasta nuestros días. Antônio José Saraiva en un trabajo crítico clásico sobre la obra vicentina, afirma que ella es “la única [razón] por la cual merecemos [los portugueses] figurar en una historia mundial del teatro” (1981 [1942], p. 10). Si esa apreciación crítica, demasiado categórica, se refiere a los más de cinco siglos de teatro portugués, cuando focalizamos exclusivamente el siglo XVI, una época en que vivió Vicente y produjo su vasta obra, la luz de los autos vicentinos ofusca incluso al teatro humanista de Camões o de Antônio Ferreira. Sin embargo, creo que esta hegemonía empieza a ser relativizada. Contribuye definitivamente para la flexibilización de aquella visión dogmática la publicación de la obra de dramaturgos y textos anónimos del teatro portugués de siglo XVI, realizada por el Centro de Estudios Teatrales de la Universidad de Lisboa, con la coordinación científica del profesor José Camões. Teniendo en cuenta la cantidad y la calidad de esos autores y textos, tengo la intención de discutir y proponer la flexibilización de esa visión canónica estricta.

1. Cuando publicó su *Historia del Theatro Portuguez: vida de Gil Vicente y su Eschola*, en 1870, el dramaturgo, crítico e historiador de la literatura Teófilo Braga, aunque reconociera y confirmara a Gil Vicente como el nombre más grande de la dramaturgia en lengua portuguesa, lo que posibilitó el surgimiento de lo que se ha nombrado *Escola Vicentina*¹, proponía, simultáneamente, la necesidad de que la historia de la literatura revaluara un número importante de textos y dramaturgos, conocidos y anónimos, que, en su opinión, siguiendo el rastro de Vicente, han mantenido viva la producción teatral en Portugal, en algunos casos, difundiéndola en antiguas colonias en América y en África (BRAGA, 1870)². Dedicándose al estudio de cuatro siglos de historia del teatro en Portugal – del siglo XVI al XIX – Braga inscribe decenas de autores y textos que, de manera más o menos precaria, sobrevivieron al olvido y descuido cultural. Apoyándose en manuscritos e impresos conocidos y sobrevivientes de aquellos siglos, en índices expurgatorios inquisitoriales, en noticias bio-bibliográficas encontradas en obras de carácter enciclopédico, como la *Bibliotheca Lusitana*, de Barbosa Machado (1965 [1741]), o en crónicas y ordenamientos jurídicos y religiosos de la época, Teófilo

¹ El concepto de la escuela desarrollado por Teófilo Braga es deudora de una tradición de estudio comparatista que veía los contactos entre obras y autores en una perspectiva evolutiva, clasificando en juicios de valor las relaciones entre los autores y las fuentes - deudor que era de la moda científica que marcó los estudios comparativistas del XIX (WELLEK, s / d; NITRINI, 1998). No tengo la intención de seguir su teoría y metodología, por lo general, limitada a la simple identificación de la fuente. Aunque adoptando la denominación de *Escola Vicentina*, busco renovar sus sentidos, con el apoyo de los nuevos estudios de Literatura Comparada, investigando en qué nivel se produjo el contacto, en que el contribuyó a la renovación de la lectura del autor fuente, en este caso, Gil Vicente, y, en particular, el análisis de las aportaciones y los resultados de este contacto en el conjunto de la dramaturgia portuguesa durante el siglo XVI.

² En su obra de historiografía dramática, Teófilo Braga incluye entre los autores que pertenecen a la *Escola Vicentina* la obra de jesuitas que recurrieron al teatro en sus acciones misioneras en Brasil, India y África, como la del sacerdote canario-brasileño José de Anchieta y también de los sacerdotes Álvaro Lobo, Francisco Vaz y Afonso Henriques.

Braga nos legó una historia del teatro portugués, teniendo como orientación la matriz vicentina. Para el siglo XVI específicamente, indica que más de dos docenas de autores y alrededor de un centenar de textos, autorales y anónimos, como pertenecientes a la *Escola Vicentina*. Sobre la gran mayoría de los textos, Braga presenta resúmenes sintéticos o noticias breves, asumiendo en muchos casos que no llegó a tener acceso a los textos mencionados.

Medio siglo más tarde, en 1922, Carolina Michaelis Vasconcellos dio contribución significativa a la propuesta de Teófilo Braga al publicar los *Autos Portugueses de Gil Vicente y de la Escuela Vicentina*, donde, además de los textos ya conocidos del referido autor y de otros dramaturgos del siglo XVI, editó por primera vez cuatro piezas qué creía de autoría anónima - *Auto da Bela Menina*, *Auto de los Enanos*, *Auto das Capelas*, *Auto de Vicente Anes Joeira* - encontrados en la Biblioteca Nacional de Madrid (VASCONCELOS, 1922)³. Décadas más tarde, en 1950, Eugenio Asensio descubre y publica un nuevo título anónimo de la dramaturgia quinientista portuguesa, el *Auto dos Sátiro* (ASENSIO, 1950), del que hablaremos más adelante. Después de cinco décadas, el profesor de la Universidad de Lisboa y uno de los directores científicos del Centro de Estudios de Teatro de esta universidad, José Camões, presentó una tesis doctoral en la que editó y estudió once textos del teatro quinientista portugués, entre ellos seis que no habían alcanzado aún una edición moderna (CAMÕES, 2006a). Desde 2006, el profesor José Camões, con la colaboración de otros investigadores, inició una serie de publicaciones – una colaboración entre el Centro de Estudios de Teatro de la Universidad de Lisboa y la Prensa Nacional - Casa de la Moneda – de obras de los dramaturgos del siglo XVI generalmente vinculados a los nombres que Teófilo Braga había llamado *Escola Vicentina*, así como de textos cuya autoría hasta la fecha no se había determinado, es decir, autos anónimos. Entre los dramaturgos que han tenido sus textos publicados recientemente por el profesor José Camões y su equipo están Afonso Álvares (2006), Antônio Prestes (2008), Simão Machado (2009), Anrique Aires Vitória (2011), además de tres volúmenes dedicados a la publicación de quince autos anónimos (2007-2010).

Pasados casi un siglo y medio desde el estudio inaugural de Teófilo Braga, podemos decir que el panorama de la historia del teatro portugués ha sufrido cambios significativos con el descubrimiento de un número considerable de textos completamente desconocidos o de los que sólo teníamos, en algunos casos, poca mención, y con las publicaciones modernas de los dramaturgos quinientistas a las que nos referimos anteriormente. Sin embargo, aunque se pueda contar con ediciones confiables y accesibles de gran parte del *corpus* teatral que conforma la tradición dramática portuguesa de que trató Braga, muy pocos son, por otra parte, los estudios sobre esa dramaturgia. Mencionados en pequeños textos ensayísticos, en textos introductorios a las ediciones modernas o brevemente en historias de la literatura o del teatro portugués, la gran mayoría de aquellos autores y obras no fue el objeto de trabajos relevantes que les revelaran significados y valores. Además de, por ejemplo, los estudios de Alberto Figueira Gomes y Anna Kalewska sobre el dramaturgo madeirense Baltasar Dias (GOMES, 1983; KALEWSKA, 2005), los ensayos de Maria Idalina Resina Rodrigues sobre los autos de Afonso Álvares (RODRIGUES, 1999), los textos de los profesores españoles María Jesús Fernández García (2004) y José Javier

³ Estudios recientes aceptan en que el *Auto da Bela Menina* fue escrito por el dramaturgo del siglo XVI Sebastião Pires. A pesar de Teófilo Braga incluir el nombre Sebastião Pires entre los autores de la *Escola Vicentina* en el siglo XVI, parece no haber encontrado ninguna noticia del *Auto de la Bela Menina*, a que no se refiere.

Rodríguez Rodríguez (2008), casi más nada se ha escrito sobre la obra de aquellos dramaturgos o sobre los autos anónimos.

Los motivos de esta escasez crítica pueden ser encontrados en las dificultades, hasta hace muy poco, de acceso a los textos, o en una percepción de que la filiación a la tradición teatral vicentina, propuesta por Braga, les quitaría el mérito, por ser considerados seguidores de Vicente, o, incluso por simple ignorancia de esta tradición por gran parte de los historiadores de la literatura e investigadores que se dedican al estudio de textos dramáticos. Recuerdo, por ejemplo, la evaluación categórica de Antônio José Saraiva relativa al teatro portugués en su conjunto, de que Gil Vicente es “el único [motivo] por qué merecemos [los portugueses] figurar en una historia mundial del teatro” (1981 [1942], p. 10). Más contemporáneo y tratando específicamente de los autores y textos de la denominada *Escola Vicentina*, otro gran estudioso de la obra de Gil Vicente, el profesor José Augusto Cardoso Bernardes, de la Universidad de Coimbra, parece proponer cierta relativización de juicios tan categóricos, cuando afirma:

Por la grandeza de su genio y diversidad de su obra, Gil Vicente es considerado a menudo, en relación al teatro, como una especie de resumen de toda una época. Hablo de un juicio que tiende a ser cierto, pero, aún así, *carece de algunas correcciones*. [...] Incluso teniendo en cuenta que de muchos de ellos[los dramaturgos del siglo. XVI] *no tendrán sobrado textos*, es verdad que ninguno se puede comparárselo en término de dimensión artística, el olvido, todavía, en que cayeron, y eso es evidente, por ejemplo, la falta casi absoluta de ediciones seguras y accesibles, no deja, sin embargo, de ser injusto (BERNARDES, 1999, p. 86. Itálicos míos.).

La apreciación de Bernardes, de hace más de 10 años, reconoce el papel de liderazgo de Gil Vicente, pero considera la necesidad de posibles correcciones a este juicio de valor, e indica claramente la dificultad de llegar a ellos debido a la “ausencia casi absoluta de ediciones seguras y accesibles”. Este obstáculo ha sido superado en gran medida, como se indicó más arriba, gracias a los esfuerzos realizados por el equipo de investigación del Centro de Estudios de Teatro de la Universidad de Lisboa, bajo la coordinación científica del profesor José Camões, que ha publicado, de modo impreso y on line, autores y obras del teatro portugués quinientista. En posesión de los textos, ahora faltan los trabajos críticos. Dentro de este contexto, los estudios del grupo de investigación que coordino en la Universidad Federal de Bahía se desarrollan exactamente con el objetivo de conocer más y mejor el conjunto de esta dramaturgia e identificar sus particularidades estilísticas y temáticas, para conseguir evaluarlas con más propiedad frente a la luz, algunas veces deslumbrante, de la gran obra de Gil Vicente. Dentro de este texto, y con los límites de una investigación en fase inicial, trataré brevemente de la obra de un dramaturgo y también de un texto anónimo, deseando convencerlos de la importancia y de la necesidad de estudiar más y mejor los autores y obras de teatro del siglo XVI portugués, más allá de Gil Vicente.

2. Empiezo por la obra del dramaturgo Afonso Álvares⁴, que pertenece a ese grupo de dramaturgos del siglo XVI portugués, pero que, sin embargo, podemos considerar una excepción en el contexto de desconocimiento crítico que he mencionado anteriormente. Del conjunto de sus cuatro autos que llegaron hasta nuestros días, dos, de acuerdo con informaciones de Maria Idalina Resina Rodrigues (1999) y José Camões (2006), se han

⁴ Retomo aquí algunas consideraciones que desarrollé más atentamente en MUNIZ, 2012.

escenificado e impreso con cierta regularidad desde el siglo XVI: el *Auto de Santo Antônio* y el *Auto de Santa Bárbara*. La permanencia de los textos en el escenario y en los libros puede ser explicada por la fe que Bárbara y Marco Antônio todavía despiertan en amplios sectores de la población portuguesa y también brasileña. Además, incluso los dos otros textos, el *Auto de São Vicente* y el *Auto de Santiago*, después de casi cuatrocientos años de silencio y olvido, volvieron a merecer la atención de los estudiosos a lo largo del siglo XX, habiendo sido impresos aquel en 1951, bajo la responsabilidad del lusitanista Israel Salvator Revah⁵; y este, por primera vez en 1922, por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, y, más recientemente, en 2002, bajo el cuidado del profesor galego Juan M. Carroso González⁶.

Aunque tímidas, las publicaciones y escenas de los autos de Afonso Álvares consiguieron producir cierta fortuna crítica, que, con rara excepción, trata básicamente de repetir pocas informaciones de carácter biográfico sobre el autor e impresiones generales sobre los textos, forjadas desde informaciones suministradas por Barbosa Machado en su *Bibliotheca Lusitana I*, publicada a mediados del siglo XVIII (1741). Las informaciones de Machado, sin embargo, parecen ser el resultado de la lectura que hizo del diálogo poético entre Afonso Álvares y el también dramaturgo portugués Antônio Ribeiro Chiado (1520-1591), donde es posible deducir algunos datos biográficos⁷. Se suma a esto una lectura de los textos de los autos que busca comprobar evidencias de la vida del dramaturgo en pasajes leídos casi que exclusivamente para este propósito. Siendo, sin embargo, una excepción a la regla de consideraciones de orden biográfica, los ensayos de Maria Idalina Resina Rodrigues (1999) destacan numerosos aspectos de la composición, la estructura, las fuentes y los significados de los autos.

¿Y qué se sabe sobre Afonso Álvares? Muy pocas cosas. Del largo diálogo poético con Antônio Ribeiro Chiado, se puede inferir que él era mulato, ya que ambos se refieren al color de la piel del dramaturgo⁸. En las trovas todavía hay referencias a una posible actividad de panadería o hornería de su madre, y también a la edad de los dos contendores. Pero como los ataques al origen humilde o innoble del opositor y al indicativo de vejez son temas tradicionales en los discursos satíricos, tales inferencias necesitan mejor apoyo documental.

En el verbete que dedica al dramaturgo, Barbosa Machado dice haber sido Álvares “uno de los más estimados criados” del obispo de Évora, D. Afonso de Portugal (1440 - 1522, 43º Obispo de Évora) (MACHADO, 1965, p 28.), pero, igualmente, sin indicar la fuente de esta información. José Camões en su estudio introductorio a la edición de

⁵ *Auto de Sam Vicente*. Ed. de I. S. Révah. Lisboa, *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, t. 2, n. 2, 1951, p. 217-253.

⁶ VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. *Autos portugueses de Gil Vicente y de la Escuela Vicentina*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1922; e *Auto de Santiago*. Ed. de Juan M. Carrasco González. A Coruña: Univ. A Coruña, 2002.

⁷ Este diálogo o debate poético llevada a cabo por los dos dramaturgos también se reproduce en la edición preparada por el profesor José Camões (Álvarez, 2006b, p. 199-257). Vamos a utilizarla para citas y referencias, y solo indicar versos y páginas.

⁸ Entre las muchas referencias al color de Afonso Álvares en las Trovas intercambiadas por los dos poetas, ver lo que dice Chiado, imitando el “habla de Guiné”, sobre Álvares: “Vós sois grande grosador\ a mi também coplador\ e se botar fraude a um cabo\ inda mi xentar diabo\ para homens da vossa cor” (v. 11-15, p. 211-212). A lo que responde Álvares: “Tu não achas mais em mí\ que dar nesta cor presente\ pois que Deos me fez assi\ e não tão mau como ti\ dou-lhe graças de contente” (v. 11-15, p. 215).

los autos de Álvares, aunque haciendo salvedades a esta información proporcionada por Barbosa Machado, dice ser probable “la hipótesis de la protección episcopal manifestarse en las encomiendas de teatro” hechas por los religiosos del convento de São Vicente de Fora para el dramaturgo, donde nacieron los autos de *São Antônio* y de *São Vicente* (CAMÕES, 2006b, p. 8).

Como se puede ver, informaciones escasas e inseguras que no nos permiten avanzar mucho, nos obliga, además, a limitarnos a los textos de sus autos, que es lo que de hecho nos llegó de Afonso Álvares. Cómo sintetiza José Camões:

Afonso Álvares es, por lo tanto, para los lectores del siglo XXI, sólo uno de los autores dejado de lado por los historiadores del teatro en la *escola vicentina*, cuya producción se reduce a cuatro autos con títulos de santos y a poco más de 350 versos, en una disputa con el Chiado, aceptando la coincidencia de los autores (CAMÕES, 2006b, p. 13).

De los dramaturgos portugueses del siglo XVI, Afonso Álvares es uno de los más profícuos⁹. De su legado nos llegaron cuatro autos completos y alrededor de 350 versos del diálogo poético con Antônio Ribeiro Chiado. Una peculiaridad, sin embargo, distingue el teatro de Álvares con relación a los demás dramaturgos de la época: toda su obra es de carácter hagiográfico. Por lo que se sabe sobre la dramaturgia portuguesa del siglo XVI, antes de él, sólo Gil Vicente se aventuró en el género de la vida de los santos, en su sucinto *Auto de São Martinho*, de 1504. A su vez, acompañaron a Álvares en el siglo XVI más de media docena de otros autores que se dedicaron a representar los martirios y milagros de estos hombres y mujeres de vida ejemplar (CAMÕES, 2006a, p. 13). A pesar de la pequeña cantidad, los autos de Álvares componen el más unitario y específico *corpus* de teatro hagiográfico del siglo XVI portugués. Son cuatro textos en total: *Auto de Santo Antônio*, *Auto de Santiago*, *Auto de Santa Bárbara*, *Auto de São Vicente*.

Los cuatro textos se encuentran, en pares, en los polos tradicionales de la producción hagiográfica, es decir, dos están dedicados a la representación del martirio sufrido por los santos – *Auto de Santa Bárbara* y el *Auto de São Vicente* – celebrando así sus virtudes, especialmente la fe, la perseverancia y la resignación, y también la grandeza de Dios manifiesta en la santidad de los elegidos; otros dos narran milagros realizados por los santos – *Auto de São Antônio* y el *Auto de Santiago* – instando a la fe de los hombres y al papel de intercesor que los santos asumen en la relación con la divinidad.

Todos los santos escogidos por Álvares para componer las escenas, mantienen estrecha relación con Portugal, sea simplemente porque son portugueses, como Santo Antônio; por la popularidad de su culto, como ocurre con Santo Antônio y Santa Bárbara¹⁰; por la estrecha relación que tienen con la historia cultural y religiosa de Portugal, donde de nuevo Santo Antonio y San Vicente, que se hizo patrón de Lisboa en 1173, por D. Afonso Henriques; o por el probable contexto sociorreligioso de su escenificación, el caso de Santiago, que se puede insertar en las luchas religiosas que marcaron el siglo XVI en Europa, en particular la amenaza del poder árabe o turco-otomano de la época y las divisiones internas en la iglesia cristiana.

⁹ Además de Gil Vicente, con sus casi cinco docena de autos, cabe el registro de Antonio Prestes, de quien nos llegó a siete autos, y Antônio Ribeiro Chiado y Baltasar Dias, con cuatro autos cada uno.

¹⁰ Los textos de Rodrigues (1999) y Camões (2006b) registran el prestigio de los dos santos entre la población portuguesa y la permanencia de sus prácticas de adoración reveladas en las fiestas tradicionales y populares que se celebran hasta hoy.

Entre las razones que llevaron al dramaturgo a la creación teatral, con relación a dos de los autos, se infiere que han interferido en las elecciones del poeta los hombres que las encargaron, los cánones del Monasterio de São Vicente de Fora. Tanto el *Auto São Vicente* como el *Auto de Santo Antônio* se hicieron a pedidos de aquellos cánones, según consta en las rubricas de los dos autos y escenificados en las instalaciones de la iglesia: *São Vicente*, por razones obvias, *Santo Antônio*, por la estrecha relación que mantuvo con ese monasterio durante su vida.

Escenificando autos hagiográficos y de alguna manera obligado a limitarse a los hechos y acontecimientos relacionados con el pasado lejano, Afonso Álvares, sin embargo, no renuncia a hablar de su presente y para sus contemporáneos, permitiendo que datos de la actualidad se expresen a través de su trabajo, que les da carácter e interés histórico, más allá del aspecto religioso. El dramaturgo utiliza dos estrategias para lograr su propósito: la imbricación de los tiempos pasados y presentes en la narración de la vida y milagros de los santos, y la inserción de episodios de farsa, en forma de entremés, en la estructura dramática hagiográfica.

Los tiempos de escenificación son variables y distintos. En dos de los autos el tiempo presente, del autor, se mezcla con el tiempo de la narración de la vida de los santos. Así es, por ejemplo, en el *Auto de Santo Autônio*, donde un Representador, al modo de prólogo, se refiere al asunto a ser escenificado, uno de los milagros del santo portugués; a la motivación de la representación, la celebración de las fiestas del santo; al por qué de la elección de la zona de escenificación, la Iglesia de São Vicente de Fora, por allí haber sido el sitio donde el santo comenzó su noviciado y allí se encuentran los restos mortales de su madre; además de hacer referencia a cuestiones del presente de la ciudad, como la estación del año en que se está, el verano, y los desastres naturales que la asolaron, la peste y los terremotos. Oigamos lo que dice el Representador:

Se eu vim do nosso Alcochete
um dia deste Verão
a comprar cá um barrete
vai um decho dum rascão
repespega-me um bofete
que da começo no chão.
E por estas cousas tais
vem a rigorosa peste
e estes tremores mortais.
Porquê? Por que conheçais
que um açoute com' este
vem polos males que obrais (v. 135-145, p. 47)¹¹.

Si damos crédito a lo que dice el Representador, podemos inferir que data de inicios de la década de 1530 la escenificación del auto, período en que Lisboa sufrió con intemperies climáticas, cuya consecuencia es la escasez de alimentos, con la presencia insistente de la Peste entre la población, además del fuerte terremoto que golpea a la ciudad en 1531. Todo esto, como también registra el teatro de Gil Vicente (MUNIZ, 2000), seguido por el ascenso del discurso moralista religioso, acusando a la relajación de las costumbres de la población de Lisboa como la causa de la ira divina, manifestada

¹¹ Todos los extractos de citas de los documentos de Afonso Álvares se dará por la edición preparada por el profesor José Camões, indicando sólo los versos y las páginas correspondientes. Cf. ÁLVARES, 2006.

por el terremoto. En seguida al extenso diálogo del Representador, se pasa para el momento del Santo, el siglo XIII, y se escenifica uno de los milagros hechos por Antonio: impulsado por un par de villanos para resucitar al hijo que se había ahogado, el santo se pone a rezar a la Virgen María, pidiendo su intercesión, y logrando el regreso del niño a la vida.

En el *Auto de São Vicente*, de manera semejante, y también a modo de prólogo, es la propia ciudad de Lisboa, alegóricamente personificada, quien se pone a hablar de las dificultades que enfrentaba en aquellos días. Una vez más, escalofríos y la peste sirven de referencia a las que se añaden las consecuencias de esta: la sequía, las malas cosechas, el hambre¹²; insinuándose todavía cierta disociación entre la ciudad y sus ciudadanos.

Digo que em tempos passados
me vi muito prosperada
triunfante e mui abastada
e agora por meus pecados
sam tam desaventurada
que meus campos não dão pão
e os meus pobres lavradores
choram com dor e paixão
porque nam são sabedores
de tam forte excomunhão.

Não sei as causas que geram
meus arvoredos reais
serem-me tam desleais
que todos se arrependeram
de me dar bens temporais.
Vejo o pobre chorar
porque nam tem que comer
e o rico nam lho quer dar
e eu nam lhe posso valer
porque mandei semear
e o pão nam me quis nacer.

E também os muis floridos
ribeiros e verdes prados
em que paciam meus gados
vi secos e destroidos
e isto pelos pecados
em que vós sois homecidos.
Pois outra causa danosa
mais chorosa
me dá inda maior ferida
firida mui dolorida
que é esta peste irosa
que me tem já destruída (v. 73-105, p. 158-159).

¹² En su texto introductorio, José Camões llama la atención que esta reiterada referencia a los terremotos y pestilencia puede servir de pista para la datación de los dos autos en el período alrededor de 1531, cuando Lisboa sufrió fuerte terremoto, con consecuencias que siguieron, entre otros, la sequía, las malas cosechas, el hambre y la peste (CAMÕES, 2006b, p. 23-26).

Como se puede ver, glosando la tópica de un tiempo glorioso y feliz ya pasado y un presente marcado por males y llantos, ambos reflejados en las prácticas de los hombres (“meus arvoredos reais \ serrem-me tam desleais”) y en las manifestaciones de la naturaleza (“floridos \ ribeiros e verdes prados “ cambiados en “secos e destruídos”), Lisboa no sólo registra sus tribulaciones actuales, sino que deja implícita una disensión, que adelante se escenificará, entre sus habitantes y visitantes y su actual gobierno. Después de su largo discurso, uno de sus ricos ciudadanos anuncia el tema del auto que se pone en escena: una disputa de São Vicente con Daciano, rey de los gentiles, y el consiguiente martirio del santo, volviendo el relato a la época del Santo.

Los otros dos autos circunscriben sus relatos a un mismo tiempo. El *Auto de Santiago* es el auto de la actualidad, del tiempo presente del autor, escenificando la intervención del santo mata-moros a favor de un cristiano detenido en Fez, milagrosamente transportado a la Península e impulsado a hacer la peregrinación a Guadalupe para dar gracias por la intercesión de la Virgen en el milagro realizado. Según José Camões, “es la realidad quinientista de los cautivos rehenes en el Norte de África que esperan rescate, a la par que se muestra la intención de la peregrinación de la devoción a Guadalupe” (CAMÕES, 2006b, p. 26). Por su parte, el *Auto de Santa Bárbara* sucede en el tiempo en que vivió la santa, en el siglo IV, aún durante el período romano imperial, y es un retrato de su martirio, en primer lugar a manos de su propio padre, Dióscoro; después, al comando de Marciano, gobernador romano.

Si la diversidad de tiempos de la narración permite a Afonso Álvares tratar con temas de su actualidad, creo que es la organización particular de la estructura narrativa de los martirios y milagros el elemento más claramente facilitador para escapar del enfoque estrechamente hagiográfico de los autos y llegar a cierto realismo temático y temporal de lo que se escenifica. En este sentido, identifico en todos los autos de Álvares la presencia de pequeñas escenas independientes, con personajes poco o casi nada relacionados con la trama central de los autos, formando lo que considero entremeses insertados dentro de la narrativa hagiográfica, porque, aparte de cierta independencia estructural de estas escenas, ellas cumplen la función de intermediar con la ligereza de la farsa la situación dramática construida a lo largo de los relatos de los milagros y martirios hechos o experimentados por los personajes principales. La presencia sistemática de estos entremeses llama la atención del lector contemporáneo y replantea, en mi opinión, los objetivos de la escenificación.

Para quedarnos apenas con un ejemplo, el *Auto de Santa Bárbara* recurre al entremés para retardar el ápice de la tensión dramática, que se anunció en la futura confrontación de posiciones entre la convicción de la conversión cristiana de Bárbara, revelada en su diálogo con su padre, y el firme propósito de éste en hacerla someterse a su autoridad, para casarse con el Duque Teodoro, noble romano pagano. En la escena que identifico el entremés, dos pastores discuten sobre para cuál santo son hechas las fiestas que presencian, de alguna manera revelando la técnica dramática que utiliza Afonso Álvares del teatro dentro del teatro. Uno de ellos, Silvino, piensa en São Martinho o São Cipriano; el otro, Guilán, aclara que es el día de Santo Eloi¹³. Aunque el lenguaje del auto sea el portugués, los dos pastores hablan castellano, marcando los tiempos lingüísticamente distintos, y en sus diálogos hacen una serie de referencias al tiempo presente de la representación,

¹³ En una nota al texto, José Camões también considera la posibilidad de que esta escena se establezca como un entremés, en particular por la referencia temporal en este diálogo de los pastores (se celebra el día de Santo Elói en el 01 de Diciembre; Santa Bárbara ya antes de su exclusión del calendario litúrgico, se celebraba en el 04 de diciembre) (CAMÕES, 2006b, p. 18, nota 20).

llenando de gracia la escenificación. Al final de la primera parte de la escena, los dos se acuestan y duermen.

Retomado inmediatamente el relato hagiográfico, el espectador asiste a la pelea entre padre, Dióscoro, e hija, Bárbara. En el punto álgido de la discusión entre los dos, Dióscoro amenaza con matar a Bárbara, que huye y, entrecruzando espacios y tiempo, va a dar al campo donde duermen los pastores. Silvino y Guilán, entonces, presencian la huida y la persecución, e incluso hablan con el padre enojado, promoviendo escénicamente el encuentro de dos tiempos y dos mundos muy diferentes, que el auto no tiene pudor en unir:

Guilán: Oh cuerpo de san Piaste
hombre tenemos em vos
no miráis que somos dos
juro a san que os agaste
se quereis reñir com nos.

Dióscoro: Faz-vos tal cousa cuidar
a muita simpreza vossa
eu nam venho pelejar
mas venho-vos preguntar
se vistes aqui ua moça.

Guilán: Uma niña está allí
entre los ramos echada
cuando vino por aquí
ya pensaba, juro a mí
qu'era alguna alma danada.

Ella es blanca, colorada
más que clavellina hermosa
no parece sino rosa
dentre las rosas sacada
por más linda y graciosa.

Aqui vai Dióscoro onde está santa Bárbara e diz Silvino:

Tú conocías aquél
con quien hablabas allí

Guilán: Pardiez no le conocí.

Silvino: Pues es hombre más cruel
que em el mundo nunca vi.

Guilán: Cómo se llama

Silvino: Dióscoro
el cual si le toma saña
es más bravo que um toro.

Guilán: Doy al diablo la alimaña
es Cristiano o es moro?

Silvino: Es gentil y por san Pito
que aunque así le veas cano
si sabe que eres Cristiano
que no te valdrá dar grito
que no mueras a su mano.
Por tanto vamos daqui
no nos halle cuando vuelva.

Guilán: Huyamos, júri a mí
que si vuelve por aquí
no es mucho que nos suerva (v. 496-531, p. 94-95)

En la economía narrativa de la hagiografía que se escenifica, el entremés aporta ligereza pastoral y gracia, distensionando el drama que será más grande desde él hasta el final trágico, pero necesario para el contenido hagiográfico y martiroológico del auto.

3. Paso ahora a otro grupo de textos, los autos anónimos. Del conjunto de autores y textos teatrales del siglo XVI portugués que vienen mereciendo ediciones modernas, se destacan quince autos anónimos, sobre los cuales tenemos poca o ninguna información. Todos fueron publicados recientemente en una colección llamada *Teatro Portugués del siglo XVI*, en tres volúmenes (1º en 2007, 2º y 3º en 2010). En el primer volumen, se reúnen cinco textos anónimos (*Auto Florisbel*, *Auto de Guiomar do Porto*, *Auto do Caseiro de Alvalade*, *Auto de Escudeiro Surdo*, *Auto dos Escrivães do Pelorinho*), de los cuales esta es la primera edición moderna, y de que sólo nos llegaron impresos del siglo XVII, realizada por el taller de Antônio Álvares, padre e hijo, impresores de buena parte de la dramaturgia conocida del siglo XVI (CAMÕES, 2007, p. 9-11). En cada uno de los otros dos volúmenes de la colección se publican cinco textos. De algunos de ellos, esta es la primera edición moderna comercial (*Auto das Capelas*, *Auto de Dom Fernando*, *Farsa Penada*), aunque casi todos hayan merecido estudios académicos que han contribuido al establecimiento y fijación de los textos (CAMÕES, 2010a, p. 7), haciendo un total de quince autos anónimos¹⁴. Más de cuatro siglos después de las primeras y, en algunos casos, únicas impresiones, la publicación moderna de este grupo de textos teatrales nos permite, ahora, la lectura, el estudio, la evaluación individual y en paralelo a sus contemporáneos, y también la representación, teniendo en cuenta que fueron escritos para ser puestos en escena¹⁵.

Los quince autos pertenecen predominantemente al género de la Farsa, aunque la estructura híbrida, como es común en la tradición teatral medieval a la que se inscriben, siendo posible encontrar escenas o episodios que dialogan claramente con el teatro alegórico, el teatro romanesco, la moralidad y el milagro e incluso episodios de teatro de “capa y espada”. Teatro de actualidad, sus acciones transcurren en el tiempo presente de la representación y los espacios predominantes son urbanos, sobre todo en Lisboa y sus alrededores, con sus fincas y solares. Otras ciudades portuguesas, como Porto y Évora, también aparecen como escenarios reales o mencionados en los relatos.

Las figuras en escena pertenecen, en su mayoría, a los tipos construidos por la tradición teatral, sobre todo los personajes de la burguesía, que poco a poco se va haciendo representar. Las familias de comerciantes ricos, en proceso de tornarse hildalgos,

¹⁴ Estos son los autos anónimos editados y publicados bajo la coordinación científica del profesor José Camões: en el vol. 1, *Auto do Caseiro de Alvalade*, *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, *Auto do Escudeiro Surdo*, *Auto de Florisbel*, *Auto de Guiomar do Porto*; en el vol. 2 *Auto das Capelas*, *Auto de Dom Fernando*, *Auto dos Enanos*, *Farsa Penada*, *Auto dos Sátiro*s; y en el vol. 3, *Auto de Dom André*, *Auto de Dom Luís e dos Turcos*, *Auto do Duque de Florença*, *Auto das Padeiras e Auto de Vicente Anes Joeira* (TEATRO..., 2007, 2010a, 2010b).

¹⁵ El Grupo de Estudio "Texto en la escena," que coordino la Universidad Federal de Bahía, está preparando una lectura dramática de *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, como una manera de conocer y discutir estos textos mientras textos hechos para ser puestos en escena, así como la estrategia divulgación y fomento de la lectura y el estudio de las obras.

acompañados de una lista de servidores de extracción social baja, forman el centro alrededor del cual circulan las figuras de la baja nobleza, en particular los escuderos, y otros profesionales, como físicos, oficiales de la burocracia del estado, como secretarios e alcaldes, y pequeños comerciantes, como verduleras, panaderos, jardineros etc. Junto a ellos, algunos nobles, príncipes y condes extranjeros, pajes y pastores, moros y negros, y unos pocos personajes alegóricos y mitológicos, como Ventura, Sátiro, Hambre, La Ciudad de Lisboa, entre otros. Incluso con respecto a los personajes, teniendo en cuenta que el tema predominante de los relatos dramáticos son los desacuerdos en torno a una pareja de enamorados, llama la atención la ausencia casi absoluta de dos figuras tradicionales del teatro que tienen en el matrimonio el mote de sus acciones: el clérigo y la celestina. En este conjunto de quince textos anónimos, cada uno de estos personajes aparece en un solo auto. Las razones de esta ausencia están todavía por conocerse y discutirse¹⁶.

Si una parte importante de la trama tiene como telón de fondo “casos d’amor”, desarrollados en particular en el interior de un núcleo formado por padre, madre, hija con ganas de casarse y uno o más pretendientes, rodeados por criados y mozos que compiten como adyuvantes u oponentes de la unión, hay en paralelo un gran y diverso número de temas tratados por estos autos anónimos. Teatro de actualidad, como ya hemos dicho, refleja los problemas que han movido y perturbado a la Europa del siglo XVI, como las constantes amenazas y los enfrentamientos resultantes con el mundo turco-otomano (*Auto do Duque de Florença, Auto de Dom Fernando, Auto de Dom Luís e os Turcos*), y también, en particular, afligieron al hombre portugués, como las relaciones no siempre amistosas con sus vecinos, que se refleja en la presencia constante de la figura del español o de su idioma, motivando lo cómico alegre y a veces la sátira (*Auto de Vicente Anes Joeira, Auto do Duque de Florença, Auto de Dom Luís e os Turcos, Auto dos Enanos, Auto de Florisbel, Auto dos Sátiro*s).

La Lisboa del siglo XVI y sus habitantes son referencias recurrentes en varios aspectos: desde el registro de la importancia de la presencia de los negros en su espacio social (*Auto das Capelas, Escrivães do Pelourinho, Auto de Dom Fernando, Auto de Vicente Anes Joeira*); los impactantes terremotos, responsables por largos períodos de escasez de alimentos y los brotes de peste (*Auto das Padeiras*); hasta los problemas de administración, por lo general vinculados a la denuncia de la corrupción política y de las costumbres (*Auto das Capelas, Auto das Padeiras, Auto de Florisbel*). Ha de registrarse, por último, la presencia, aunque sólo sea en el campo de la sugestión, de temas polémicos, como la homosexualidad (*Auto das Capelas, Auto de Don Fernando*), del incesto (*Auto de Florisbel*) y del suicidio (*Farsa Penada*).

De toda la diversidad de temas, tipos y asuntos abordados por este conjunto de 15 autos anónimos, un me interesa más y a él he dedicado mis últimos estudios. Se trata de una reflexión recurrente en los textos acerca del quehacer teatral, expresado de manera diversa.

La ausencia de una discusión sistemática sobre las formas y estructuras del teatro medieval, traducible en un preceptiva dramática similar a la que conocemos para el teatro clásico-humanista, no impidió que los dramaturgos portugueses del siglo XVI, conocidos o anónimos, expusieran aquí y allá, las consideraciones metateatrales, mostrando cierta

¹⁶ Recientemente presenté la comunicación "Acerca de la Celestina en el teatro anónimo portugués del siglo XVI", en la XXVII Reunión de la Asociación Nacional de Estudios de Posgrado en Literatura y Lingüística - ANPOLL - dentro del Grupo de Trabajo sobre Estudios Medievales - GTEM - , que saldrá en un libro publicado por el GTEM.

conciencia de su quehacer teatral. Sea por los elementos paratextuales, como rubricas, didascalías, títulos, dedicatorias; sea por elementos intratextuales, como la configuración y los discursos de los personajes, ordenamiento de escenas y enredos, la organización formal de los textos, entre otras cosas, creo que es posible inferir cierta *poética* guiadora de la creación teatral dentro de estos textos.

Si para el teatro de Gil Vicente algunas de estas pistas han sido ya desarrolladas (SLETSJÖE, 1965; BERNARDES, 1996; MENDES, 1990), para el teatro portugués restante del siglo XVI esta discusión no se ha establecido. En los quince textos anónimos que he venido tratando, no es poca la cantidad de recursos de orden metateatral a partir de los cuales podemos inferir creadores algo conscientes de su quehacer dramático (ABEL, 1968; RYNGAERT, 1995; PAVIS, 2008; BERNARDO, 2010). Recursos tales como la presencia de un Representador que, pretendiendo explicar lo que tendrá lugar en la escena, introduce el espacio de la representación y nos invita a entrar en el campo de la ficción (*Auto de Don Fernando*, *Auto dos Enanos*, *Farsa Penada*, *Auto do Escudeiro Surdo*), o el intento por establecer complicidad con el público a través de los apartes, rompiendo con lo que llamamos de manera moderna de “cuarta pared” y que revela el juego teatral (*Auto das Capelas*, *Auto de Dom Fernando*, *Auto dos Sátiro*s, *Auto dos Enanos*), son ejemplos de elementos metateatrales que prueban la existencia de dramaturgos conscientes de su práctica artística, así como un público espectador exigente y preparado para entrar en el juego escénico. Como ha señalado José Camões, “en Portugal es escasa la preceptiva teatral en el siglo XVI [...] y los textos del teatro pueden resultar fuentes directas para el estudio de los preceptos teatrales, sobre todo las que se refieren explícitamente a las normas y formas de hacer (CAMÕES, 2010b, p. 9)”.

Entre los recursos metateatrales presentes en este conjunto de textos anónimos, me detengo rápidamente, a manera de ejemplo, en el mecanismo ilusorio del teatro dentro del teatro utilizado con gran ingenio por el autor anónimo del *Auto dos Sátiro*s. En este, un noble, llamado Mordomo, con la finalidad y dentro de la fiesta de inauguración de su nuevo solar alrededor de Lisboa, entra en escena acompañado de su Mozo, con quien intercambiará farsesca y momentáneamente de papel social, para ofrecer a sus invitados la representación de un elegante auto caballeresco. Para anunciar el tema del auto que será puesto en escena y para ordenarlo, introduce en la escena la figura alegórica de la diosa Ventura, disfrazada de ninfa, acompañada por tres Sátiro, revelando el estilo (hecho para “atentos” y “discretos”) y el argumento (que va a ser “casos d’amor”) del auto caballero-so e invitando a todos a verlo, formando, así, una segunda audiencia, interna a la pieza. Luego, después de presentar el argumento que pone en escena, la Ventura y los Sátiro se dirigen a un “lugar de gran alcance [alto]” del tablado, de onde observarán el auto ordenado, y continuarán siendo vistos simultáneamente, formando así un público tercero, distinto de los espectadores del *Autos dos Sátiro*s y de todos los invitados del Mordomo. Pero, antes de iniciar el auto caballeresco propiamente dicho, constituirá aun un cuarto público, distinto de los demás, compuesto por Mordomo y por Luis de Sá y Pero D’Abreu, dos nobles invitados por aquel, procedentes de Lisboa para la fiesta, que comentaron cada escena que se representa, desde el punto de vista de los espectadores privilegiados, además de los tres públicos anteriores.

Esta pequeña y privilegiada cuarta audiencia, tejerá, a lo largo de todo el auto, una serie de comentarios metateatrales, a fin de evaluar la calidad de las escenas representadas, el talento de los actores, la propiedad del tema, la adecuación del lenguaje, revelando los parámetros que guiaban la recepción y, muy probablemente, la propia creación. Véase, por

ejemplo, después de diálogo inicial de Ventura presentando e invitando a que veamos el auto caballeresco, lo que comentan los miembros del cuarto público que la asisten:

Luís de Sá: Eu nunca vi tal entrada
nem representar tão galante.

Pero D'Abreu: Que prática tam delicada
e tam nova e desusada.

Mordomo: Mas como vem elegante.

Luís de Sá: Este autor será lido
e o mais muito bom latino.

Pero D'Abreu: O estilo está divino
é mui discreto e polido
que eu nam perdi dele o tino.

Como se ha señalado, el estilo, la adecuación del lenguaje, la cultura del autor, la elegancia de la escena, son algunos de los elementos que van siendo poco a poco comentados por los personajes-crítico-espectadores del auto que se representa. Este ritmo de yuxtaposición de escenas continúa hasta el final del auto, en estructura de *mise en abîme*, proporcionando al lector \ espectador una serie de reflexiones sobre la práctica del teatro en sí –, ya que también las actuaciones de los actores y el director son evaluadas – así como en su propia creación teatral, que experimenta con feliz realización la combinación de géneros dramáticos distintos y audiencias diferentes.

En la trama del *mise en abîme*, se identifican cuatro audiencias distintas, y por lo menos, tres géneros teatrales en acción: 1. los espectadores reales del siglo. XVI (o lectores del siglo XXI) ven la farsa redactada en la primera escena; 2. en la siguiente escena, la segunda, se constituyen dos grupos distintos de espectadores o público, uno, formado por todos los invitados del señor de la casa, el otro, constituido por tres espectadores privilegiados, Mordomo y sus dos invitados de Lisboa, en conjunto asisten en la escena siguiente, la tercera del auto, a una *fantasía alegórica*, compuesta por los representadores de la pieza, Ventura y los tres Sátiro; 3. estos últimos, a su vez, forman un cuarto público, que al final de la escena segunda ocupan uno particular espacio en el tablado; 4. todas las cuatro audiencias, simultáneamente, a partir de la quinta escena, asisten al *auto caballeresco* propiamente dicho, en lo cual narrase el “caso d'amor” entre Flerisbel, príncipe de Austria, y Ulinea, hija de un conde portugués, dueño de un hermoso solar cuya fama trae al príncipe de Austria a Portugal para conocerlo. Este auto caballeresco será, al fin de cada una de sus escenas, motivo de los comentarios de orden metateatrales hecho por aquellos tres espectadores privilegiados, Mordomo y sus dos invitados. Esta estructuración de géneros entrelazados y simultáneos revela la matriz medieval que constituye al auto anónimo. El carácter compuesto de la literatura medieval es en este auto llevado a un límite abismal, desafiando al director de escena que decide subir al tablado esta simultaneidad de intrigas y de públicos.

4. Estos quince autos anónimos, junto con la obra de Afonso Álvares, también comentada aquí, así como la de Antônio Prestes, Antônio Ribeiro Chiado, Simão Machado, entre muchos otros, son una prueba elocuente de la vitalidad de la vida teatral del siglo XVI portugués, obligándonos a aceptar la proposición de Teófilo Braga de reevaluar la producción teatral quinientista y posterior a ella – aunque no más bajo el paradigma comparatista que lo guiaba.

Con este panorama rápido y parcial del teatro portugués del siglo XVI, más allá de Gil Vicente, por supuesto, espero haberles convencido del interés y de la importancia de estudiar mejor estos textos y autores. Inclusive, teniendo en cuenta la relación íntima del teatro español del siglo de oro con la dramaturgia vicentina, creo que será enriquecedor y esclarecedor conocer más y mejor ese gran conjunto de textos y dramaturgos que, en términos concretos, compone un corpus dramático más grande que el corpus conocido de las obras de Vicente, y, estoy seguro, algunos con la misma calidad del teatro vicentino.

Si, de hecho, Gil Vicente es la estrella más brillante en el escenario teatral portugués, el mejor y más profundo conocimiento de la obra de estos escritores y textos anónimos, propiciado por las ediciones preparadas por el profesor José Camões, permitirá demostrar que Vicente no era una estrella solitaria. Creo que ya es posible afirmar que la constelación teatral portuguesa, por lo menos en el siglo XVI, se componía de muchas otras estrellas, con diferente intensidad de luz como las de nuestro firmamento.

Obras citadas

- ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- ÁLVARES, Afonso. *Obras de Afonso Álvares*. Introd. e notas de Jose Camões. Lisboa: INCM, 2006.
- ASENCIO, Eugenio. “Uma pieza desconocida del siglo XVI: El ‘Auto dos Sátiro’”. *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*. Tomos 1-2, 1950, p. 186-194.
- BARATA, José Oliveira. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficcção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. Gil Vicente. Em: *História da Literatura Portuguesa* (vários autores). Lisboa: Alfa, 2001, v. 2, p. 47-133.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Sátira e lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1996.
- BRAGA, Teófilo. *História do Theatro Portuguez: vida de Gil Vicente e sua Eschola*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870. [Edição refundida: *História da Literatura Portugueza. Escola de Gil Vicente*. Porto: Chadron, 1898].
- CAMÕES, José. *Editar novamente Onze Textos do Teatro Português do Século XVI*. Tese de Doutoramento – Universidade de Lisboa – Lisboa, 2006a, 3 vols. [Ed. em Cd Rom].
- CAMÕES, José. Introdução. Em: ÁLVARES, Afonso. *Obras de Afonso Álvares*. Camões. Lisboa: INCM, 2006b, p. 07-32.
- CAMÕES, José. Introdução. Em: *TEATRO Português do Século XVI*. Lisboa: INCM, 2007, vol. I, p. 07-32.

- CAMÕES, José. Introdução. Em: *TEATRO Português do Século XVI*. Lisboa: INCM, 2010a, vol. II, 07-37.
- CAMÕES, José. Introdução. Em: *TEATRO Português do Século XVI*. Lisboa: INCM, 2010b, vol. III, p. 07-24.
- COUTINHO, Eduardo e CARVALHAL, Tânia Franco (org.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. Em: ELIOT, T. S. *Ensaios de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães, 1962, p. 37-48.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, María Jesús. Comunicación y bilingüismo em el teatro português del siglo XVI. Em: FERNÁNDEZ GARCÍA, María Jesús; POCIÑA LÓPEZ, Andrés José. *Gil Vicente: clássico luso-español*. Mérida: Ed. Regional de Extremadura, 2004, p. 233-265.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. de Péricles Eugênio S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- KALEWSKA, Anna. *Baltasar dias e as metamorfoses do discurso dramatúrgico em Portugal e nas Ilhas de São Tome e Príncipe*. Varsóvia: Ed. da Univ. de Varsóvia, 2005.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad. de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- MACHADO, Barbosa. *Bibliotheca Lusitana*. Coimbra: Atlântida, 1965 (Edição fac-similada da edição feita em Lisboa por António Isidoro da Fonseca, em 1741).
- MENDES, Margarida Vieira. Gil Vicente: o gênio e os gêneros. Em: *Estudos portugueses: homenagem a António José Saraiva*. Lisboa: ICALP/FLUL, 1990a. p 327-334.
- MONGELLI, Lênia Márcia; VIEIRA, Yara Frateschi. *A estética medieval*. Cotia\SP: Íbis, 2003.
- MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Considerações sobre o Entremez nos autos de Afonso Álvares. Em: *Estudos Portugueses*, Recife, n. 08, 2012, p. 61-79.
- MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. 1531: Gil Vicente, judeus e a instauração da Inquisição em Portugal. Em: *Revista Contexto*, n. 7, Vitória, 2000, p. 95-108.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PICCHIO, Luciana S. *História do teatro português*. Lisboa: Portugália, 1969.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. As correntes dramáticas na literatura portuguesa do século XVI. Vários autores. *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*. Lisboa: O Século, 1948, p. 133-168.
- REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. Mira-Sintra: Europa-América, s./d.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. Santos em cena: ensinar - comover – divertir; e *Auto de Sancta Barbara*: a herança e os arranjos. Em: RODRIGUES, Maria Idalina Resina. *De Gil Vicente a Lope de Vega: vozes cruzadas no teatro ibérico*. Lisboa: Teorema, 1999, p. 147-189, 191-211.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier. Tipos dramáticos de la farsa bilíngüe renacentista: el caso del *Auto dos Enanos*. Em: *Península, Revista de Estudos Ibéricos*, n. 5, 2008, p. 157-173.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RUGGERIO, Michael J. Dramatic Conventions in the Sixteenth Century Spanish Theatre, *BCom*, 23, 1971, p. 39-39.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SARAIVA, Antônio José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. 3 ed. Lisboa: Gradiva, 1981 [1 edição, 1942].

SEQUEIRA, Gustavo de Matos. Os continuadores de Gil Vicente. Em: Albino Forjaz de Sampaio (Dir.). *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*. Paris\ Lisboa: Aillud\ Bertrand, s.d., vol. 2, p. 97-118.

SLETSJÖE, Leif., *O elemento cênico em Gil Vicente*. Lisboa: Casa Portuguesa, 1965.

TEATRO Português do Século XVI. Ed. e introd. de José Camões. Lisboa: INCM, 2007, vol. I.

TEATRO Português do Século XVI. Ed. e introd. de José Camões. Lisboa: INCM, 2010a, vol. II.

TEATRO Português do Século XVI. Ed. e introd. de José Camões. Lisboa: INCM, 2010b, vol. III.

TEYSSIER, Paul. *A língua de Gil Vicente*. Lisboa : INCM, 2005.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Autos Portugueses de Gil Vicente y de La Escuela Vicentina*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1922, p. 5-129. [Edição portuguesa: *Nota V: Autos portugueses de Gil Vicente e da escola vicentina, Ocidente*, 270, 1960, p. 510-609].

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Notas vicentinas: preliminares duma edição crítica das obras de Gil Vicente. Notas I a V*. Lisboa: Revista Ocidente, 1949.

VICENTE, Gil. *As obras de Gil Vicente*. CAMÕES, José (Dir.). Lisboa: Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, 5 vol. [Ed. virtual: Ophir - Biblioteca Virtual dos Descobrimentos Portugueses, 7, 2001, CD-ROM]

Ester Abreu Vieira de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil)

Notas acerca de José de Anchieta, dramaturgo de Espírito Santo y de Brasil

En otras ocasiones hablé del Padre José de Anchieta como pedagogo, como poeta épico y lírico. Hoy planteo hacer un breve recorrido por su trabajo como dramaturgo, destacando su importancia, en este género, para Brasil y para Espírito Santo.

El teatro en Brasil del siglo XVI hasta el XIX es señaladamente colonial, fuertemente influenciado por el teatro portugués. La figura capital del teatro del XVI es el jesuita José de Anchieta. Después de él hasta el teatro del siglo XIX, con Domingos José Gonçalves de Magalhães, no se puede decir que haya un teatro en este país.

Los primeros textos dramáticos, que se conocen, servían como elemento didáctico para catequizar a los nativos. Fueron escritos en portugués, en español y en tupí, por los jesuitas de São Paulo de Piratininga (hoy São Paulo). Entre ellos se encuentra el padre José de Anchieta. Y de éste las noticias que nos llegan se deben a su proceso de beatificación, que tuvo inicio en 1736 y, término en 1980.

Los jesuitas llegaron a Brasil, en 1549, con el Primer Gobernador, Tomé de Souza. Tenían colegios en lugares del litoral, Pernambuco, Bahia, Espírito Santo, Rio de Janeiro y São Vicente, pero, en el interior, São Paulo de Piratininga era la excepción — no estaba en el litoral, sino en el interior de Brasil. Según, Decio de Almeida Prado (16), la fecha posible del inicio de la expansión del teatro en Brasil fue en 1567, cuando Nóbrega, el Provincial de la Compañía de Jesús, en Brasil, sugirió a Anchieta que hiciese representar la pieza *Pregação Universal*, en São Paulo de Piratininga.

Son raras las referencias de representaciones teatrales en Brasil antes de que Anchieta hiciese la puesta en escena de este auto para los indios y los colonos portugueses. No obstante, se supone que haya habido representaciones, incluso, según, Armando Cardoso (50), las referencias sobre diálogos y autos son nombrados en los textos del jesuita Fernão Cardim, como divertimientos populares de aspecto sagrado que los jesuitas organizaban, planteando ofrecer una educación cristiana y cultural a la colonia indígena y portuguesa. Y, como, parece, las representaciones en las iglesias adquirieron un contenido muy profano, ese fue el motivo del Padre Nóbrega solicitar a Anchieta la producción de una obra que contuviese los objetivos de la congregación. Se cree que hubo diálogos y autos antes de haber habido la representación de Anchieta, además es este dramaturgo que, en la *Vida de Nóbrega*, escribe que éste, su superior, hizo prohibiciones contra representaciones en el interior de iglesias para evitar abusos¹.

Los espectáculos formaban parte de una fiesta mayor. Eran con acciones profanas (con danzas de manera indígena y portuguesa) y con acciones religiosas (con procesiones y cantos de loores a la Virgen o a algún santo), puesto que el objetivo de los jesuitas era de un lado cultivar el gusto literario en la Colonia y, de otra parte, divulgar el Evangelio, aprovechando el misticismo, o sea, la predisposición y el talento de los nativos para la

¹ Azevedo Filho (279) comenta que, en la investigación de Walter Rela, se encuentra la referencia de que en Brasil colonial había una derivación de la “Festa dos Bobos” (Fiesta de los Tontos) típicamente europea, que eran las “Festas dos Loucos” (Fiestas de los Locos), que tenían un contenido profano y se realizaban en los atrios de las iglesias, y concluye que, posiblemente, eran esas fiestas que Nóbrega reacciona contrario a la representación y va a sustituirlas con las piezas de Anchieta.

oración y aún para la música. Eran realizaciones sencillas, en las cuales el público era a la vez espectador y actor.

En las escenificaciones los actores eran, principalmente, los nativos catequizados. La ejecución ocurría, en la mayoría de las veces, al aire libre – algunas tenían como escenario el puerto, la selva, el atrio de las pequeñas iglesias o los anfiteatros en vuelta del templo, y, a veces, se realizaban en el interior de éste. Hay algunas noticias de que había procesiones, salvas de arcabuces, aullidos y gritos de los indígenas, flautas y percusiones, ritmos autóctonos y europeos. Los espectadores eran colonos y las autoridades locales.

El teatro de Anchieta es de situación, por ocasión de alguna festividad, y de costumbre. Por medio de las representaciones, el jesuita planteaba modificar los hábitos de los nativos para llevarlos a obedecer a una ética religiosa cristiana y/o para persuadir a los colonos a una práctica religiosa, que se consideraba un poco relajada, asimismo encaminar a los nativos y a los europeos a las buenas costumbres. Por esa razón confluían en ese teatro diversidades de artes: la poesía y la elocuencia; el canto y la música; la danza y variadas ornamentaciones. Hay, en él, personajes alegóricos con la finalidad de materializar sentimientos abstractos. Con lo satírico se recriminan las malas costumbres de los colonos - soldados, marinos, comerciantes, exilados — y de los silvícolas, principalmente de éstos. Con lo lúdico — músicas, procesiones, danzas nativas y cantos — el teatro provocaba alegría que se unía al temor, en las luchas del Mal contra el Bien, con la victoria de éste.

El teatro anchietano, a semejanza de la mayor parte de la producción teatral jesuita en Brasil, se adaptó a la nueva cultura. Junto con la cultura europea, permanecían particularidades locales como forma de atender al ambiente y a las finalidades didácticas, del trabajo de catequesis. Éste se nota en la presencia de la relación Dios y Diablo, o sea, entre la lucha del Mal contra el Bien.

En la obra de Anchieta se percibe la fusión de lo profano y de lo religioso, de lo real y de lo simbólico, de lo presente y de lo pasado histórico, de lo natural y de lo sobrenatural, de diálogos recitativos a la predica, al canto y a la música. Al fin su teatro está encabalgado entre lo medieval, lo manierismo, lo barroco con mezcla de rituales autóctonos.

José de Anchieta, llamado por los indígena, *Pagé Guaçu*, nació en las Islas Canarias, en San Cristóbal de la Laguna, Tenerife, el 19 de marzo de 1534 y murió, a los



64 años, en Brasil, el 09 de junio de 1597, en Retitiba, lugar después llamado Benevente y hoy Anchieta, después de haber vivido por 44 años, activamente, actuando dentro de la filosofía jesuítica de su tiempo, en misión catequizadora, buscando enseñar la cultura religiosa, vivir dentro de la moralidad cristiana y fundar colegios, principalmente en São Paulo y en Espírito Santo. Su cuerpo fue trasladado por los indígenas para Vitoria y sepultado en la capilla de “São Tiago”, que hoy forma parte del Palacio del Gobierno del Estado, aunque sus huesos que ahí estuvieron hasta 1601, fueron llevados para varios lugares (Portugal, Roma, Bahia) y entregues a seculares y a religiosos.²

En Brasil, además de militar en causa de la doctrina cristiana, fue Anchieta administrador, pacificador, superior provincial, profesor, escritor plurilingüista (pues escribió en tupí, en portugués, en latín (eclesiástico o medieval) y en español).

Ese jesuita escribió en géneros variados. Así fue dramaturgo, epistolario, filólogo, historiador y poeta. Su gran interés es para con el hombre indígena para quienes manifiesta gran comprensión. El retraso de la civilización autóctona, dentro del concepto del humanista, y la falta de conocimiento religioso y de la ética cristiana, dentro del concepto de la filosofía jesuítica, lo atraen. En su obra literaria, se apoyó en los modelos europeos y cambió de código para hacerse comprensible a un nuevo receptor. En el escenario hizo hablar a demonios, a personajes ilustres, a santos y a ángeles en tupí, español y portugués, con un vocabulario sincrético, o sea, con otro ropaje distinto del europeo. En cuanto a la forma en verso de los textos dramáticos, la acerca a las medidas trovadorescas, en variantes populares ibéricas: redondilla, cuadras, quintillas, con rimas alternadas u opuestas, y la molda a códigos tupís, procurando introducirse en el imaginario del pueblo indígena. El tupí, o mejor, la lengua general de la costa, que empleaba, era una especie de transcripción fonética de un lusohablante. La aculturación lingüística y la de costumbres son dignas de reparo. Mientras una era una forma de traducción para facilitar el contacto de los europeos, principalmente de los jesuitas, con los indígenas; la otra tenía un objetivo pedagógico, pues buscaba introducir su cultura y borrar vestigios animistas, la magia, los hechizos, metiendo miedo. Aprovechaba el horror que los nativos tenían por los espíritus malignos, como Guaraxará, el rey de los malos espíritus, personaje en el auto de *A Festa de São Lourenço*, para despertarles el miedo, el horror, y, a la vez, hacerlos reír con elementos satíricos del bajo, retratando figuras infernales (Lucifer, Satanás, Diablos, Brujas) y aspectos morales condenables (envidia, odio, vicios como fornicación, humo, bebida, maledicencias, deseo del mal de otro).

Anchieta estudió en Coimbra y allí adquirió conocimientos de Humanidades y Teología. En 1551 se hizo novicio. La formación humanitaria de Coimbra le ofreció preciar lo humano, en lo que posee de bello y bueno. La espiritualidad de la Compañía de Jesús le moldeó el carácter y le despertó el deseo de participar de un trabajo misionero. En 1553, con 20 años, vino para Brasil en la armada del segundo Gobernador General, Duarte da Costa, en la tercera venida de jesuita. En 1556, en Bahía, se ordenó sacerdote. A los 25 años, pasó a ser Rector del Colegio de San Vicente y, a los 45, Provincial o Administrador de la orden en Brasil.

Anchieta poseía una gran capacidad de versificar, con musicalidad y sencillez. Escribía en los distintos idiomas que dominaba con versos fluidos y naturales, obediente a la gracia de la sencillez artística medieval, en un elevado lirismo y en una muestra de gran devoción a la Virgen. Muchos de sus poemas eran cantados o recitados y muchos

² Foto de Renata Bomfim del túmulo de Anchieta en el Palacio del Gobierno de Espírito Santo (BR)

formaban parte de sus obras dramáticas. También cambiaba a lo divino poemas populares o del cancionero, semejante a lo que hizo Santa Tereza de Ávila.

Como bebió en fuentes medievales, en Virgilio, en Ovidio, en los libros eclesiásticos de Santo Tomás de Aquino o San Bernardo, en esas fuentes se inspiraba para transmitir un sencillo amor a la Virgen.

Las poesías que Anchieta escribió, durante su vida en Brasil, estuvieron inéditas en su mayoría hasta mitad del siglo XIX. Sólo en 1814, después de la restauración de la Compañía de Jesús se logró copiar manuscritos que se conservan en el Instituto Histórico y Geográfico de Brasil y muchos de sus poemas forman parte de algún pasaje, o acto, de alguna obra dramática.

La obra dramática de este insigne jesuita permaneció desconocida durante un largo periodo y no hubo continuadores y la publicación completa ocurrió en 1954. No obstante, los autos vinieron dispersos por no haber un preciso conocimiento de la exacta estructura de ellos y por el hecho de haber irregularidades en el manuscrito de Anchieta.

Se considera Anchieta como introductor del teatro popular en Brasil y se designa éste como un teatro brasileño, por la idiosincrasia de este pueblo, ya que en la obra de este jesuita se funden técnicas hispano-portuguesas y culturas: europea y nativa, como suele ser la cultura brasileña, es decir, una fusión de diversas culturas.

La mayor producción dramática de Anchieta pertenece al final de su vida, cuando fue designado Superior de la Casa de Vitoria, o sea, en cerca de los diez años pasados en Espírito Santo (1588-1597). En esta época ejerció el apostolado con los colonos de la Villa de Victoria y la supervisión de las aldeas indígenas, siendo las principales la de Reritiba, Guaraparim y Reyes Magos.

De Anchieta sólo se nombran algunas obras escritas en portugués o en castellano y, posiblemente, deben haber más obras de jesuitas y, a lo mejor, aún de Anchieta. Eso sería un motivo de muchas y pesadas investigaciones. De ese primer periodo colonial, hay noticias de 25 obras teatrales, todas de tradición medieval con fuerte influencia del teatro de Gil Vicente en su forma y contenido, producidas en los últimos 50 años del siglo XVI. El género predominante es el auto. Algunos de ellos no tienen autoría comprobada y muchos otros se los atribuyen al Pe. Anchieta o con la colaboración del Pe. Manuel da Nóbrega. Se consideran de autoría de Anchieta algunas obras mayores y otras menores. Algunas sin título, que se completa con el destino que tendría en la escenificación. La trama imita las costumbres indígenas de recibimiento a visitantes ilustres: saludos lejos de la aldea, procesión (desfile), diálogo, en donde luchan el Malo contra el “Bien”, elogio a un ilustre visitante, despedida con danzas, música y cantos.

Son 14 las obras que enumeramos a continuación:

1) *El Auto da Pregação Universal* (auto de la Predicación Universal) tiene cinco actos y se supone que tuvo la duración de tres horas. Ella fue representada, según Pe. Armando Cardoso (116), el 25 de diciembre de 1567, en São Paulo. La pieza alude a las festividades de Navidad, Circuncisión y a la fiesta de los Reyes Magos y tuvo la finalidad de abarcar a un público de lenguas dispares: tupí, portugués y español. Por eso su calidad “universal”. Tres narrativas de la época hacen referencia a la buena aceptación que tuvo el espectáculo y a la repetición de representaciones, pues, además de la Villa de São Paulo de Piratininga, hubo encenación en la Villa de San Vicente, en la ciudad de Rio de Janeiro, en la Aldea de los Reyes Magos, en Espírito Santo.

El tema de la pieza es una alegoría de la historia del pecado, consecuentemente la pérdida de la gracia de Dios, y el perdón divino, por intermedio del Ángel Custodia,

representado con alas coloridas a la moda indígena. El Ángel expulsa de la aldea a los demonios (Guaixará y Aimbiré) y lleva a los indígenas a la vida cristiana con la gracia de Jesús y con la protección de María. Después de la victoria del Bien, se colocan los Reyes Magos en el belén con la Estrella que los guió. La parte central de la pieza es un diálogo de los diablos en tupí. Ellos, hablan del cambio de vida de los nativos, de los placeres que ofrece beber el *cauim*, fumar, ser curandero, comer prisioneros, ser un adulterio y amancebarse, o sea, hacer todo lo que era prohibido por los jesuitas. El Ángel habla del perdón, de la cura de los males, por medio de la confesión, y de la comunión como certificado de la gracia de Dios. Los demonios son tamoyos y se presentan como el que se emborracha y con metamorfosis de animales malos.

<i>Guaixará caguára, ixé mboitiningusú, Jaguará, moruára, moroapyára, andirá-guasúbebé, añanga morapitiára</i>	lo que bebe cauim la grande culebra cascavel el jaguar de la selva, el murciélagos grande canibal, demo de la venganza
<i>Xe tamuiusú Aimbiré xe jibóia, xe sokó sukurijú, tauqtó, xe añanga moropé!</i>	el gran Tamayo Aimbiré soy jiboya, soy garza nocturna sucuri, gran gavilán oso hormiguero (<i>u Oso bandera</i>)

2) En el *Auto do Crisma*, escrito en 1578, hay un diálogo entre dos indígenas en portugués. Fue representado en Rio de Janeiro, cuando algunos aborígenes hicieron la confirmación.

3) El *Auto de Santa Úrsula* fue escrito en portugués y representado en Rio de Janeiro en 1584, en la fiesta de esta santa, 21 de octubre. Es también conocido como el “Auto das Onze Mil Virgens”. No obstante hubo una puesta en escena grandiosa de este auto, en mayo de 1583, en Bahia, en homenaje a los padres Cardim y Gouveia. Durante la representación, todo el pueblo del lugar estuvo presente. La pieza es una tragicomedia inspirada en la vida de Santa Úrsula y en la leyenda de las once mil vírgenes, por eso recibe uno u otro nombre. Fue escenificado cinco veces entre los años de 1582 y 1605. El manuscrito de Anchieta viene con la epígrafe: “Quando no Espírito Santo se recebeu uma relíquia das Onze Mil Virgens”. Según P. Armando Cardoso (21), probablemente, esa representación en Espírito Santo sea una adaptación de la pieza que fue representada, en 1577, en São Vicente, cuando allí se recibieron unas cabezas de las Vírgenes Mártires y en 1585 ó 1595, en Vitoria, cuando llegaron al Espírito Santo, las reliquias de las Vírgenes Mártires. Entonces era muy fuerte la devoción a Santa Úrsula en Europa, mártir de Colonia (en Alemania), en defensa de la fe y de la virginidad. La devoción a esa mártir se extendió a Brasil y una reliquia de ella fue llevada a la iglesia de los jesuitas, “SãoTiago”, en Vitoria, reconstruida en 1573, en piedra y cal. Allí fue sepultado el donatario de la Capitania de Espírito Santo, Vasco Fernandes Coutinho, en 1589, y el Padre Anchieta, en 1597. El auto es una pieza corta; contiene tres escenas rápidas, escritas en portugués, pues era destinada a los habitantes de la Villa de Victoria. El investigador Mario Cacciaglia en la “Pequena História do Teatro Brasileiro” hace una descripción de lo que habría sido la primera ejecución teatral de ese auto, en Bahia (1583):

[...] depois da missa, com acompanhamento de um coro de índios, com flautas e, da capela da Catedral, com órgãos e cravos, teve início uma procissão de estudantes precedida pelos vereadores e pelos sobrinhos ou netos do governador; os estudantes carregavam três cabeças de virgens cobertas por um pálio e puxavam sobre rodas uma esplêndida nau sobre a qual eram levadas em triunfo as virgens mártires (estudantes travestidos), enquanto da própria nau eram feitos disparos de arcabuz. De vez em quando, durante o percurso, falavam das janelas personagens alegóricas, em esplêndidos costumes: a cidade, o próprio colégio e alguns anjos. À noite foi celebrado na nau o martírio das virgens, com o aparato cênico de uma nuvem que descia do céu e dos anjos que chegavam para sepultar as mártires.

En la puesta en escena, en Vitoria, de esta pieza, se agregó al personaje Villa de Victoria y, en el primer acto, unos niños saludaron a la santa en el puerto con la canción “Cordeirinha linda”, poema de ochenta versos, de cinco sílabas, en la métrica del portugués. En el canto hay loores a la Virgen, y referencia a la pureza de la confesión y de la comunión: “Cordeirinha linda,/ como folga o povo!/ porque vossa vinda/ lhe dá lume novo./ Cordeirinha santa,/ de Jesús querida,/ vossa santa vida/ o diabo espanta./ Por isso vos canta,/ com prazer, o povo;/ porque vossa vinda/ lhe dá lume novo. [...]”

En esta obra el Diablo va a impedir la entrada de la reliquia diciéndose el dueño de la villa. Hay en el diálogo comicidad que proviene de lo ridículo que se pone un Diablo fanfarrón que insulta a Santa Úrsula y vanagloriase del poder que ejerce sobre los moradores de Espírito Santo. Hace alusión a la Mujer que le sujetla la cabeza con el pie al dragón, o diablo. El Ángel lo contradice y lo amenaza. San Mauricio, patrono de la Capitanía de Espírito Santo, y San Vital su compañero, son los auxiliares de la Villa de Victoria para que entre la reliquia en la iglesia. Con la mezcla de portugués con latín, niños cantan en el final: “Entraí Ad altare Dei,/ virgem mártir mui Formosa,/ pois que sois tão digna esposa/ de Jesus, que é sumo rei. [...]”

En la canción “Cordeirinha linda”, el poeta quiere mostrar cómo son recibidos por Dios los que lo aman. El poema nos acuerda los himnos sacros, los poemas de los cancioneros o de las piezas a la manera de Gil Vicente, de Juan del Enzina, de Diogo Gómez Manrique o de Alfonso Álvares³. Está dividido en tres partes, en la primera muestra la entrada de la Santa en nueve cuartetos “Cordeirinha linda/ como folga o povo[...]” y en la segunda parte habla del martirio de la Santa. Destaca su trabajo de panadera, “Nao é de Alentejo/ Esse vosso trigo, mas Jesus amigo/ é vosso desejo [..]”, para poder hablar, metafóricamente, de la eucaristía utiliza las palabras: trigo, pan, harina, bollo.

4) El entremés de dos actos *Recebimento do Padre Superior Marcos Costa* fue escenificado, en 1596, para recibir la visita del Superior de la Casa de Vitoria, Padre Marcos da Costa, con la finalidad de despertar el interés del visitante por las misiones indígenas, en Reritiba (hoy Anchieta), aldea indígena con cerca de tres mil indios, fundada por Anchieta en el 15 de agosto de 1570. En la pieza hay un doble escenario: el puerto y el atrio de la iglesia. En el puerto cuatro niños aborígenes (*curumin*) van a saludar al visitante llamándole de “buen pastor, “padre complaciente”, “maestro y doctor” y “gran capitán” para pedirle la protección de los varios peligros a que son sujetos: “[...] Pois que somos tão coitados, / ajudai-nos nesta guerra./ Não sejamos maltratados, / oprimidos e avexados/ dos moradores da terra.” En el atrio los niños dialogan entre ellos comentando cómo serán beneficiados por el Padre y luego le piden la bendición y cantan “*Tupana Kuapa/*

³ Autor portugués, autor del Auto de Santa Bárbara, de acuerdo con la conferencia dictada por el Prof. Marcio Ricardo Coelho Muniz

koiwasusú/ xejára, Iesu [...]”. (Conociendo a Dios/ mi amor ya puse/ en el Señor Jesús), un himno de confirmación de la conversión al cristianismo, y 12 niños danzan *Rauçuba*.

5) El *Auto do Dia da Assunção*, destinado a los habitantes de Reritiba, fue escrito en tupí para ser representado con tupiniquines de la localidad y del interior de Espírito Santo, según P. Armando Cardoso (247), el día 15 de agosto de 1590, cuando hubo una fiesta de recepción a la imagen de la Virgen de la Gloria, venida de Portugal. El escenario era el puerto, el atrio de la iglesia y su interior. En el puerto niños saludan a la Virgen, antes de que empiece la procesión:

<i>Ara angatur amameté</i>	Grande y venturoso día
<i>oá jandébo kori</i>	desponta hoy para nosotros
<i>Penei, taperorya</i>	legraos todos vosotros
<i>Tupansyreõ resé [...]</i>	con la muerte de María

Ya en el atrio de la iglesia, un Ángel invita a la Virgen a cuidar de la aldea y el Diablo intenta impedir la entrada de la Virgen en la iglesia y el Ángel lo expulsa y a sus compañeros. A seguir hay una danza de indios civilizados y catequizados y, por fin, se introdujo la imagen de la Virgen en la iglesia siguiéndose el beso a la imagen con el canto *jandé canhamiré* (queriendo el alto Dios).

6) En el *Auto de São Lorenzo o “Na Festa de São Lorenzo”*, hay cerca de 1.500 versos. En tupí está la mayor parte de los versos, los demás en español y en portugués. El texto narra el martirio del santo y es rico en personajes y situaciones dramáticas con luchas, danzas y cantos, realizados por los nativos. Fue escenificado delante de la capilla de San Lorenzo, en el cerro de São Lorenzo, en Niterói, el 10 de agosto de 1587, y trata de ataques, en Rio de Janeiro, de los tamoyos, aliados de los franceses. En la obra se observa la miscegenación cultural. Guaixará, el rey de los diablos, con sus criados quieren pervertir a los aldeanos, o sea, llevarlos al pecado. San Lorenzo y San Sebastián intervienen en defensa de los hombres. El Ángel va a solicitar a los creados de Guaixará (Ainberé y Saravaia, un diablo cómico), que quemen a los imperadores romanos, Decio y Valeriano, quienes martirizaron a San Lorenzo. Esta obra es considerada por Sábato Magaldi como “el texto más complejo y digno de interés” de toda la obra de Anchieta. Hay muchos aspectos que indican el inteligente ingenio del organizador de la trama y el curioso sincrétismo demoníaco, pues Anchieta pone en acción demonios de la iglesia católica junto a los familiares de los indios (Guaixará, Aimberé y Saravaia — nombres tomados de jefes indios Tamoyos), forma también de criticar a la situación política del momento. Los demonios invocan los hábitos de los indígenas, condenados por los jesuitas, como: beber el *cauim*, usar el humo, ejercer el curanderismo y efectuar la poligamia.

7) El auto del *Recibimiento que hicieron los indios de Guarapari ao Padre Provincial Marçal Beliarte* fue representado en Guarapari (ES), en 1587. Éste fue el primer auto bilingüe (portugués – español) de Anchieta, tiene cinco actos y un carácter satírico. La escenificación se realizó en tres lugares: a) en el puerto, lugar del recibimiento del Provincial, con discursos de agradecimiento por su venida y votos de bienvenida; b) en el camino, en procesión, hasta la iglesia, y c) en el patio de ésta con danza. Los diálogos entre demonios son divertidos. Ellos burlan de los blancos y de los indios, de las ancianas y de las muchachas. Ellos prometen llevar muchos pecadores para el infierno. Hay cánticos de arrepentimiento de los indígenas que un día fueron antropófagos. En el final, hay un desfile de la comunidad para solicitar la bendición y durante éste se canta el poder y

el amor de María (*Tupansy porangeté* – Madre de Tupã) y hay una danza de 10 niños que exaltan la venida del Provincial.

8) El *Diálogo de Cristo com Pero Dias*.

9) El auto de los *Mistérios do Rosário de Nossa Senhora* es pequeño y de meditación mariana. Fue escrito en tupí. En él el dramaturgo muestra las virtudes de pureza, caridad y paciencia de María en 15 sextillas, distribuidas en los misterios gozosos, los dolorosos y los gloriosos, seguidas de un dístico del mote inicial:

Ó Virgem Maria

<i>Tupansy'été</i>	Grande Madre de Dios,
<i>Abápe arapóra</i>	¿qué creatura
<i>Oikó, nde jabé?</i>	hay como tú?

10) El auto de *Na festa do Natal* es trilingüe – portugués, castellano y tupí, con predominio de éste. Él es una adaptación del auto de “*São Lorenço*”. Los diablos Guaixará y su criado Aimberé y el Ángel Custodia actúan en esta pieza, dentro de los mismos propósitos del auto de San Lorenzo. Mientras los diablos quieren llevar a los aldeanos a todo tipo de pecado, condenado por los jesuitas, el Ángel defiende a los habitantes. Los demonios no quieren que los Reyes Magos lleguen hasta el presepio donde se encuentra El Salvador. Al final, los Reyes son llevados para la iglesia.

11) El auto *del Dia da Assunção, quando levaram sua imagem a Reritiba* es un apieza de 1579, escrita en tupí, pero obediente a la metrificación del portugués y del español. La puesta en escena fue en Reritiba, a orillas del río Benevente, en el atrio de la iglesia del Convento.

12) En el auto de *Na aldeia de Guaraparim* (¿8/12/1585?), la escenificación fue en la aldea de ese nombre, hoy la ciudad de Guarapari. En esta obra el Mal quiere dominar la villa, pero el Ángel, bajo la protección de la Virgen, la salva. Los personajes son Diablos, Ángel Custodia, Alma de Pirataraka y niños aborígenes cantores y bailadores. Hay una procesión que sale del puerto para la iglesia. Niños llevan la imagen de la Virgen de la Concepción y la de Santana cantando loores a la Virgen. Los versos son en redondilla.

Ave Maria porángua,
kararaibebé sosé
ndoikói abá nde jabé
kori ereñmoñanga
Santa Ana rygué pupé

Ave, hermosa María
sobre los ángeles soberana!
nadie contigo porfía;
te concibió en este día,
en su vientre, madre Santana.

13) El auto de *Na Visitação de Santa Isabel* fue escrita en español, en 1597, para la festividad de la visita de la Virgen a Santa Isabel, realizada el 02 de junio. Ésta fue la última obra de Anchieta. Hay un diálogo en español que narra el encuentro de la Virgen María con su prima, Isabel (la madre de Juan Bautista). La obra finaliza con una procesión solemne. La escenificación tenía el objetivo de celebrar la construcción de una Santa Casa de Misericordia. Según Leodegaro (194), hay la posibilidad de que esa obra haya sido representada en la Iglesia del Rosario, en Vila Velha, antigua capital de Espírito Santo, antes de la misa de la inauguración de la Casa de Misericordia, por ser una pieza de circunstancia, con la finalidad de ayudar al desarrollo de la Santa Casa, en ella se exaltan la fe religiosa, la caridad y el amor al prójimo. Al final, hay una procesión en la cual participan los personajes y el pueblo devoto.

14) El Auto de “*Vila de Vitória*” o de “*São Mauricio*”, posee tres actos y fue representado en Vitória (ES) en 1595. Contiene la pieza 1774 versos. Fue escrita con el objetivo de celebrarse una fiesta a ese mártir por los beneficios alcanzados y, aún, con la finalidad de hacerle solicitudes para una mejor época en la capitánía devastada por epidemias y sequía, por las guerras de los indígenas, por las investidas de piratas y por las inquietudes políticas, provocadas por la sucesión del gobernador Vasco Fernández Coutinho. Hay en esa obra alegorías y personificaciones: como las personificaciones del Temor y del Amor de Dios y las alegorías de la Ingratitud que lucha con São Vital y la de la Villa de Victoria, que representa la gobernadora Doña Luisa Grimaldi. El personaje Villa de Victoria hablará, en español, sobre el derecho divino de gobernar y la situación jurídica por la cual pasaba la capitánía y del valor de los habitantes de la capitánía:

Soy la Villa de Victoria, / cuya dignidad y gloria, / pienso, ya debe de ser/ venida a lustra memoria./ Soy antigua en el Brasil. Mis hijos y moradores/ siempre fueron vencedores, / con esfuerzo varonil,/ de los indios tragadores./ En mí se plantó la ley/ de Dios, que todo creó./ Con su santa fe, alumbró/ Iesú Cristo, sumo rey,/ los brasiles, que escogió. [...] quiero dar su gloria/ a Felipe, mi señor,/ el cual siempre es vencedor,/ y por él habré victoria/ de todo perseguidor./ yo soy suya, sin porfia,/ y él es mi rey de verdad,/ a quien la suma bondad/ quiere dar la monarquía/ de toda la cristiandad.

La puesta en escena fue en la plaza de la antigua iglesia de “*São Tiago*”, hoy local del Palacio del Gobierno del Estado, como ya he dicho, por ocasión de la llegada de un grupo de misioneros europeos con destino a Paraguay. La representación del Auto comienza en el puerto de Vitoria, para recibir una reliquia de San Mauricio, que venía en barco desde Portugal. Un grupo de diez niños nativos (*curumin*), desde el puerto hasta el atrio de la Iglesia de “*São Tiago*”, adornados con plumas multicolores, cantan, bailan o recitan versos sobre la vida del santo, la persecución y el martirio que sufrió, saludando a las reliquias. Al terminar esta loa, que está formada de diez décimas, y, en la décima, se solicita la protección del santo para quienes van a traer los aborígenes del interior del país, con la intención de “buscar gente perdida, / que possa ser convertida/ a Jesus de coração/ a ganhar eterna vida”. También hay un pedido de salud, de amor puro, de virtud y de libertad para la capitánía de la cual San Mauricio es el patrono. El pueblo (espectador y a la vez actor) sigue a los cantantes. Así comienza el acto I:

Ó Mauricio Capitão
cuja gloriosa forma
resplandece como flama
que lume, sem dilação,
por todas partes derrama,
vossa vida e morte clama,
nossas almas despertando,
para que vivam honrando
a Deus que tanto nos ama,
sua santa lei guardando.

Después del canto, ya en el atrio de la Iglesia, Satanás habla en castellano, según él, para mostrarse más feroz, y Lucifer en portugués. Es un vivo diálogo, lleno de humor y con citaciones bíblicas que permiten suponer que los espectadores conocían esos pasajes.

Cada uno de esos personajes habla de sus poderes, de lo daño que hicieron e intentan seducir a San Mauricio. El diálogo entre Satanás y el santo se asemeja a la tentación de Jesús en el desierto. Pero él no lo logra seducir al santo.

Empieza el diálogo con un saludo de Satanás a Lucifer que se queja de haber sido abandonado en la empresa de la lucha contra San Mauricio, le maldice y lo acuerda su tarea maligna por varios lugares del mundo y se vanagloria de los trabajos que hizo en la capitánía de Espírito Santo, el de promover en cada canto un pecado y de transformar todo “de los pies hacer cabeza”, promoviendo guerras de los “cristianos” a los “brasiles paganos”, atar la costa con el interior, inventa “odios, afrontas, injurias/ cuchilladas, bofetones” y a la pregunta de Lucifer dónde había estado, le dijo “inventando muchos modos/ para hacer (sus) pescarías” en “un lugar sin pareja,/ en males envejecido, en el cual soy muy servido,/ que se llama **Villa Vieja**”, en donde los habitantes le oían sus consejos. Sin embargo, el lugar tenía un obstáculo: la Virgen de la Peña que le hizo “de allá acoger,/ porque de aquella mujer/ todo mi pena se ordena”, dijo el Diablo. Aunque haya se vanagloriado, Lucifer lo rechaza: “Satanás/ no te burlas, fica atrás,/ porque quero toda gloria/ desta tão grande vitória” y éste solicita la ayuda del Mundo y de la Carne. Así empieza el diálogo:

¡Mal mes y peores años
te dé Dios en el infierno!
Acrecíentes tus daños
en aquello fresco baños
de tu fuego sempiterno!

¿Dónde vas,
sin llevar a Satanás,
tu leal siervo, contigo?
Tienes otro tal amigo?
¡Que te doy a Barrabás
y con Judas te maldigo!

Con Mahoma y con Lutero,
con Calvin y Melantón,
¡te cubra tal maldición,
que te quemes todo entero,
ardiendo como un tizón!

Lucifer,
Dime, ¿qué es de tu saber?
¿qué es de tu pompa y estado?
Solo, desacompañado,
¿quieres ir a cometer
Capitán tan afamado? [...]

A seguir, la pieza toma un tono más serio. Se retiran los Demonios y aparece la Villa de Victoria, deprimida por los males físicos (epidemias, sequías) y por la situación moral de su pueblo. El Buen Gobierno, otro personaje alegórico, personificado en un honorable anciano, intenta consolarla. Pero se confiesa fracasado ante la Vieja Ingratitud,

que irrumpen en la escena, declarándose enemiga de Dios y de los hombres. Entonces el Embajador Castellano del Paraguay enfrenta a la Villa con dureza, al tiempo que critica la poca devoción de la gente a tan grandes santos. Sigue una discusión graciosa entre el Embajador y la Ingratitud y se destacará el pecado y el perdón de Dios. San Víctor, compañero de martirio de San Mauricio, expulsa a la Vieja y, al pedido del Embajador para ir los dos para el Río de la Plata a llevar las reliquias, supervalorando a su pueblo en menosprecio de los de la Villa, le dijo que los de allá merecían ser castigados por sus pecados (“ser de Dios desamparados/ y que no venga rocío/ del cielo, por sus collados,\ Porque siempre ensangrentados,\ han vivido muchos años,/ haciendo tantos mil daños/ a los caiyós cuitados,/ con robos, muertes, engaños.”) , A seguir se restablece la paz y la plática del Buen Gobierno con la Villa de Victoria sigue y él exhorta al pueblo a escuchar los avisos del Temor y del Amor de Dios, que hablan con no menos claridad que suavidad y prudencia. Después, la Villa de Victoria invita a todos a la alegría de la Fiesta. En el Epílogo o Despedida, los *curumins* bailan y cantan loores al mártir llevando la cabeza del santo.

Ese auto es el más extenso de Anchieta. Contiene versos variados en redondilla mayor, quebrados de tres sílabas y de once sílabas, escritos en portugués y castellano. Hay entre los personajes alegóricos, figuras simbólicas o espiritualizadas: El Mundo y La Carne — que son las tentaciones terrenas que llevan a los habitantes del local al pecado —, Ángeles, El Embajador del Río de la Plata, quien vino a llevar las reliquias de San Mauricio, que se muestra valiente guerrero, cuyo martirio es narrado durante la representación, y quien va a luchar contra el Mal, o sea, los Demonios (Lucifer y Satanás), dos Compañeros del santo, la Villa de Victoria (una noble dama), el Gobierno (un señor muy digno), la Ingratitud (una Bruja), San Víctor, El Temor de Dios y El Amor de Dios. Con los elementos alegóricos, Anchieta busca reflejar el ambiente político por lo cual pasa la Capitanía de Espírito Santo, que, con la muerte de Vasco Fernández, tenía como jefa a la mujer de él, su viuda, Luiza Grimaldi. Además la Villa era un lugar, entonces, importante de la capitanía portuguesa y de jurisdicción castellana por la unión de los Estados Ibéricos bajo el reinado de Felipe II, desde 1580. En la Capitanía había movimientos a favor y contra castellanos, aunque, y muy discretamente, parece que los jesuitas apoyaban al partido de Felipe II. Así, el personaje Villa de Victoria, que representa la autoridad de Grimaldi, dividida y perpleja ante la obediencia a Castilla y la insatisfacción de los portugueses, sale muy afectiva, sufrida por los males. La Villa llora por estar dominada por las fuerzas del mal y se expresa en español:

¡Ay dolor!
 ¡Que no hay batallador
 que a los vicios guerra dé!
 No hay caridad ni fe,
 falta el divino temor.
 ¡Triste de mi! ¿Qué haré?

A vos mi Dios, lloraré,
 y con suspiros del pecho
 justicia demandaré.
 Pues Victoria me nombré
 que me guardéis mi derecho, (Anchieta,101)

La Villa se presenta con la apariencia triste, porque hay el peligro de perder las reliquias de los santos, tebanos, y aún debido a los pecados de los habitantes bajo su jurisdicción que, ingratos a Jesús, despreciaban las virtudes, necesarias para la salvación. El Buen Gobierno se presenta para ayudarla, como si fuera el responsable de mejorar la situación de inestabilidad política. Por eso él exalta a la obediencia de los habitantes no solo por la enseñanza doctrinal de la iglesia sino también por las órdenes venidas desde Europa para que ellos fuesen súbditos fieles del Imperio, el cual representaba por la voluntad Divina en la Tierra:

Quem o contrário disser,
é digno de pena eterna,
pois Jesus nos manda ser
sujeitos e obedecer,
como a Deus, a quem governa.

Para que esa tarea se realizase con éxito, los moradores de la Villa habían de tener el Temor (evitando el pecado y, luego, la ira de Dios) y el Amor a Dios. Así el personaje Temor explica que San Mauricio y sus compañeros fueron enviados a la Villa para libertar a sus habitantes de la culpa de haberse desviado de la gracia. Y, desde que ellos se arrepienten de sus errores, tendrán el perdón de Dios:

Si el pueblo a Dios se convierte
De todo su corazón,
Sin duda, por oración
De este ejército tan fuerte,
Ganará gracia y perdón.

Este auto, además de nombrar los conflictos entre los colonos e indígenas, parece estar dirigido a los colonos que, con sus malos hábitos, no daban buenos ejemplos a los nativos y dificultaban el trabajo de evangelización de los jesuitas. Se percibe que hay en la pieza amonestaciones a los actos de los blancos colonizadores, pues hay muchas referencias a sucesos recientes acaecidos en las sociedades portuguesa y española. Ejemplo son los versos:

Es tan grande obligación
La fe, que Dios no ha dado,
Que hacen mayor pecado
Los cristianos de nación
Viviendo tan sin cuidado.

En suma, Anchieta tiene un teatro de circunstancias y funde técnicas abolengas y de la época con rituales nativos en un sincretismo cultural. De una parte se podría decir que está enlazado con los miraclos, misterios y moralidades y de otra parte, con las costumbres indígenas del ceremonial del recibimiento de personas importantes. De los misterios, se puede decir que es la mezcla de realismo y misticismo en la representación y de las moralidades, la presencia de figuras alegóricas, por la intención de enseñar, de conducir a los habitantes del local a una vida moral y de ética cristiana y de lección política. Es esta

modalidad de representación que presenta la lucha del Mal contra el Bien, propia del ser humano, es una de las características del teatro medieval y la que pervivirá en el teatro moderno popular. También no se exclusa decir que las moralidades fueron aprovechadas por los escritores dramáticos del Renacimiento, con matices de la época.

En el teatro de Anchieta, hay citas de hechos bíblicos e históricos y presencia de un santo protector y sus compañeros, pero no la historia de la vida terrena de santos. Como veía a dos públicos, los nativos y los europeos, aludía a las dos culturas en las costumbres y en lo místico, en los defectos y virtudes, en el pecado y en el perdón. Y por eso hay personajes cristianos del Mal (Satanás, Lucifer y Diablos) y nativos (Anhangá, Aimbiré y Saravia) y del Bien (Tupan, Dios, María, Jesús, Ángeles y Santos). Su teatro era en verso y en general en quintilla eran las estrofas. Como poeta utilizaba figuras alegóricas, metáforas, antítesis, juego de palabras, paradójicos.

Así se puede considerar la obra dramática de Anchieta dentro de la línea de la tradición religiosa de teatro medieval, en cuanto a su filosofía teológica del pecado de Adán y la ingratitud de los hombres. Asimismo en la persistencia de formas poéticas medievales como la redondilla, aunque en el Renacimiento persistan las formas y el espíritu medievales. Además su teatro se encuentra en la línea del pensamiento ignaciano (*Los Ejercicios*) de excitar la imaginación a considerar como realidad presente y tangible la figura de Cristo y la escena de su vida. No obstante, Anchieta, agrega en su teatro figuras bíblicas y santónicas realistas, impresionantes y conmovedoras. Por la valoración de lo vivo y lo expresivo de las formas burlescas de temas renacentistas, como la idealización pastoril, caballeresca y mitológica, rasgos del arte barroca, y/o manierista⁴ — éste que es paso entre el Renacimiento y el Barroco⁵ — no se puede decir, por la época en que vivió Anchieta y por su arte dramático que éste sea totalmente medieval. Pues hay, en algunos pasajes, por ejemplo, en el *Auto na Villa de Victoria*, los versos 1503 y 1510, cuando se refiere al temor de Dios: ¡Oh que pena/ será estar en la cadena,/ y vivir siempre muriendo,/ y morir siempre viviendo!”, imágenes y formas poéticas que se acercan de los místicos renacentistas, como Santa Teresa de Ávila o San Juan de la Cruz, en el empleo de las frases exclamativas y de las antítesis morir/vivir.

En conclusión, se nota la lírica de Anchieta más presa a la tradición ibérica, o más precisamente al cancionero popular. Su expresión es sencilla y huye del individualismo, propio de los clásicos, y, al expresar su universo interior, se hace colectivo. Su poética es variada, como se puede encontrar en el auto de “Santa Úrsula”, cuando la Villa de Victoria habla a esa Santa de su felicidad en recibirla en un villancico en la réplica de Victoria.

⁴ Según Hauser (474) el manierismo es el primer estilo moderno y el primer que se preocupa con un problema cultural y que considera las relaciones entre la tradición y la innovación como un problema a ser resuelto por medios racionales y ya fue dicho que el Barroco fue un cambio consciente del estilo intelectual del arte manierista a un estilo más enfocado en los sentidos y la naturaleza, con tendencia a lo exagerado y a la abundante decoración, como por ejemplo es el arte de Caravaggio, que pintaba la naturaleza tal como él la veía y llegó a ser el creador del naturalismo, una corriente que fue seguida por otros muchos artistas, y que el tema principal es el mitológico, religioso y retrato; todos ellos con la nueva visión naturalista en la que los artistas expresaban pasión, emoción y los sentimientos en general.

⁵ Según algunos críticos literarios, pero no según Orozco, (172-173), obediente a una “ordenada y regular periodización cronológica”, sino comprendido como “dos momentos inmediatos de la Historia del Arte y de la Literatura que se producen en dicho orden de sucesión”.

Obras citadas

- ANCHIETA, Joseph de. *Teatro de Anchieta. Obras completas.* Tradução versificada, Introdução e notas de P. Armando Cardoso. São Paulo: Loyola, 1977, vol. 3.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. *Anchieta, a Idade Média e o Barroco.* Rio de Janeiro: Editora Gernasa, 1966.
- BOSI, Alfredo. “Colônia, culto e cultura. Anchieta ou as flechas opostas do sagrado.” En su libro: *Dialética da colonização.* São Paulo: Companhia das Letras, 2992, p.11-93.
- Dramaturgia de catequese. In: *Tudo sobre o teatro brasileiro.* Artigo postado por: **Valeria Aparecida da Cruz Rocha**, autônoma, em 01/09/2008. Disponível en: <http://www.jornalivre.com.br/194041/tudo-sobre-oteatro-brasileiro.html>
- MAGALDI, Sergio. *Panorama do teatro brasileiro.* Rio de Janeiro: Global Editora, 2001.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte.* São Paulo: Mestre Jou, 1972, vol.
- OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. “Um Mestre em terras de Santa Cruz, atual Brasil.” *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo. 81 anos.* (Vitória, Espírito Santo) 49. ano (1997), p. 11-21.
- _____. “As primeiras épicas na América do Sul. A Araucana e Mem de Sá” En su libro. *História em verso.* Vitória: Centro de Ensino Superior de Vitória, 2004.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *Manierismo y Barroco.* Salamanca: Ediciones Anaya, 1970.
- PONTES, Joel. *Teatro de Anchieta.* Rio de Janeiro: MEC; Serviço Nacional de Teatro, 1978.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

Marcelo Paiva de Souza
Universidade Federal do Paraná (Brasil)

**Lucero y sol: *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca, y
Książę niezłomny, de Juliusz Słowacki¹**

Los polonistas, de manera general, y aun más, quizá, los estudiosos del teatro del siglo XX – incluso los que no tienen por especialidad el acervo dramático y las artes escénicas de Polonia – deparan con motivo para decepción durante la lectura del extenso texto de Manuel Durán y Roberto González Echevarría que introduce la compilación de ensayos por ambos editada en *Calderón y la crítica: historia y antología* (1976).² Al poner en revista la moderna crítica calderoniana, fundada, según argumentan, por las conferencias que se coligen en *Calderón y su teatro*, de Menéndez y Pelayo (1946),³ a dada altura Durán y Echevarría desvían los ojos “del campo de la erudición” para volverlos “al ambiente” de la vida teatral, con sus “actores, luces, público, aplausos”:

Calderón escribió para el teatro, para un público determinado; la única manera de mantener vivo a un clásico del teatro es reinterpretarlo para un público moderno en un teatro moderno. Por ello ofrecen un interés especial las refundiciones y adaptaciones modernas de obras calderonianas (113).

Entre tales empresas, Durán y Echevarría juzgan merecer destaque la versión francesa de *La devoción de la cruz* que debemos a Albert Camus,⁴ obra que vino a lumbre en 1953, a pedido de un amigo del escritor, el actor y director teatral Marcel Herrand. Reescrito en prosa tersa y vivaz, el Calderón de Camus fue llevado a la escena por Herrand en el verano de aquel año, en el entonces recién creado Festival de Angers⁵, en un bien sucedido montaje de teatro al aire libre, al cual se siguieron numerosas representaciones del espectáculo coronadas de igual éxito. Naturalmente, la loable preocupación de los autores de “Calderón y la crítica” de no restringirse al que llaman de “claustros universitarios especializados” (DURÁN y ECHEVARRÍA, 85), ampliando el objetivo de su estudio en el rastro de la presencia calderoniana en los escenarios, despierta curiosidad y expectativa: el lector se pregunta si habrá casos similares al del autor francés, si más creadores, en otros cuadrantes del globo, habrán revisitado en el Novecientos el arte de su ilustre cofrade de España del Siglo de Oro. Durán y Echevarría, sin embargo, aseveran: “[...] la adaptación de Camus, y el éxito que obtuvo, son una excepción, ya que Calderón, por los motivos mencionados antes al hablar de la crítica española, rara vez ha recibido atención directa y sostenida por parte de artistas contemporáneos” (116).

Las razones que los dos investigadores aducen y que explicarían en su opinión

¹ Traducción al español de María Mirtis Caser y Rivana Byllardt.

² La referida introducción se titula “Calderón y la crítica”.

³ Las conferencias colegidas en la obra, como se sabe, se profirieron en 1881, ante el Círculo de la Unión Católica, en Madrid, por la ocasión de las celebraciones del segundo centenario de Calderón. La primera edición sale a la luz en Madrid, por la Librería de M. Murillo, en 1881.

⁴ Ver CALDERÓN DE LA BARCA (1953).

⁵ Rebautizado en 1975 de Festival de Anjou, el evento alcanzó este año su 63^a edición. Más informaciones en el sitio web <<http://www.festivaldanjou.com/edition2012/>>.

la falta de interés de la contemporaneidad, como también cierta antipatía – cuando no la acrimonia – de la crítica española e hispanoamericana en relación a Calderón se manifiestan en los siguientes términos: “Desprovisto del humanismo escéptico e irónico, aunque optimista, de un Cervantes, y del vitalismo primitivista de un Lope, y carente del cinismo corrosivo y nihilista de Quevedo”, el autor de *El mágico prodigioso* no posee, en la primera mirada, “ninguna de las características que la modernidad admira” (112). Peor, “En un siglo como el nuestro, que mira con ojeriza y sospecha todo fanatismo religioso, real o aparente [...], Calderón no podía menos que sufrir, si no ya los ataques del siglo XVIII, sancionados oficialmente, por lo menos el silencio” (112).

Para que no se haga injusticia a Durán y Echevarría, vale resaltar que su libro fue publicado *en 1976*. Era temprano, por lo tanto, para un balanceo fidedigno y abarcador del siglo XX,⁶ ni se deja sin registro en la obra que, en aquel exacto momento, ganaba impulso en ámbito académico un proceso de transición, de busca de nuevos horizontes de indagación crítica del *opus calderoniano*, en cuyo decurso el descompás entre los estudios en inglés y en español sobre el autor habría de ser superado. Apuntemos, *en passant*, que ya Erich Auerbach, en el clásico *Mimesis*, de 1946, negaba a las obras del Siglo de Oro español, contraponiéndolas en ese aspecto a las de Shakespeare, mayor significado “en la historia de la conquista literaria de la realidad moderna” (AUERBACH, 1987, 296). Al contrario de la “insanidad fundamental, multívoca e incurable” (297) del mundo shakespeareano, fundamento Auerbach, las creaciones de Lope, Cervantes y Calderón reposan, “a pesar de los elementos de aventura y milagro” (296), sobre bases tan fijas, cuanto seguras; aquí, “aunque todo sea sueño, nada es un enigma que exija ser descifrado; hay pasiones y conflictos, pero no hay problemas” (296):

Las acciones de los seres humanos poseen [...] la finalidad preponderante de demostrar y probar deslumbrantemente la posición moral, sea como sea, trágica, cómica o una mezcla de las dos; [si ellas producen algún efecto], si llevan alguna cosa adelante o ponen alguna cosa en movimiento, esto tiene poca importancia, y, de cualquier manera, el orden del mundo permanece después tan inamoviblemente firme cuanto antes; sólo dentro de ella es posible la probación o el descaminamiento. (297)

Retomaremos adelante la problemática de la inserción de Calderón en el cuadro general de la modernidad, bien como, más específicamente, en las inmediaciones de nuestro ahora. Inmediatamente, pide atención el hecho de la pareja de autores de “Calderón y la crítica” no dar cualquier noticia de lo que se calificó como una de las más consumadas realizaciones escénicas de la segunda mitad del siglo XX. Me refiero, claro está, a *Książę niezłomny*, el hoy legendario espectáculo creado por Jerzy Grotowski (1933-1999) y su *Teatr Laboratorium*, a partir de la versión polaca de *El principio constante* de la labra del gran poeta y dramaturgo romántico Juliusz Słowacki (1809-1849). La primera edición del traslado slowackiano fecha de 1844⁷ y ocupa lugar, por lo tanto, en el cuadro del culto que el romanticismo volvió a Calderón,

⁶ Los dos volúmenes de *Estudios sobre Calderón*, bajo los cuidados editoriales de Javier Aparicio Maydeu (2000), suplen hasta cierto punto esa laguna. Véanse no solamente los estudios allí colegidos, sino también la bibliografía calderoniana añadida a la obra. Ver, asimismo, “Cuatro siglos con Calderón: del fervor casticista a la difícil convivencia con la modernidad”, sucinto y muy penetrante recogido de la historia de la recepción crítica a las obras del autor. El texto es el cap. II del excelente *Calderón* de Evangelina Rodríguez Cuadros (2002).

⁷ El libro se da a la estampa en Paris. Véase SŁOWACKI (1844).

en consonancia con los entusiásticos juicios de August Wilhelm Schlegel sobre el autor español.⁸ La escenificación grotowskiana, recordemos, estrenó en la ciudad de Wrocław en 25 de abril de 1965, y al cabo de una trayectoria de sucesivos triunfos, en Polonia y por todo el mundo, tuvo sus últimas presentaciones en la entonces Berlín occidental, en diciembre de 1970. En ese medio tiempo, el montaje granjeó al director y su troupe – en especial a Ryszard Cieślak, por su aclamadísima actuación como Don Fernando – irrestricta consagración e inamovible renombre, pasando a ser considerado, al lado del *Apocalypsis cum figuris*, espectáculo que el Teatro Laboratorio estrena en 11 de febrero de 1969, el apogeo de todo el trabajo desarrollado por la compañía hasta aquella época.⁹

La España de Franco no vio, obviamente, al *Príncipe constante* venido de unas de las naciones satélites de la Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas. Aun así, la repercusión del Calderón grotowskiano abrió camino fronteras españolas adentro: en 1968, el madrileño *Primer acto* dedica un número especial al escenador polaco y su grupo, a las concepciones y propuestas de Grotowski, y a los debates que en torno de ellas se trababan. *Pari passu*, en la senda de los laureles recogidos en la batería, se multiplicaban los esfuerzos de descripción e interpretación, con foco ora en la tejitura escénica de los espectáculos, ora en la filigrana teórica de los principios propugnados por el director. Escribiendo “Calderón y la crítica” en los Estados Unidos (país que, en 1969, recibe calorosamente una *tournée* de la troupe¹⁰), Durán y Echevarría con seguridad no tendrían dificultad de acceso a la creciente bibliografía que se iba produciendo, en diversas lenguas, a la medida que avanzaban las investigaciones sobre el Teatro Laboratorio. A título de ilustración, solamente, nos recordemos, por ejemplo, que de mediados de los años 1960 en delante Grotowski se torna un tópico cada vez más asiduo en la *Tulane Drama Review*;¹¹ en 1968, es dado a la estampa el importante libro de la estudiosa francesa Raymonde Temkine, *Grotowski* (TEMKINE, 1968), y al final de 1970, en el primer volumen de *Les voies de la création théâtrale*, obra editada por Jean Jacquot, se publica detenido, minucioso análisis sobre el Calderón/Słowacki del director polaco: “Théâtre Laboratoire de Wrocław: *Le Prince Constant*, scénario et mise en scène de Jerzy Grotowski”, con introducción de Jacquot y, de Serge Ouaknine, “Étude et reconstitution du déroulement du spectacle” (OUAKNINE, 1970).

Destaquemos las publicaciones en francés: fue justamente en el mundo francófono que Echevarría y Durán vislumbraron evidencia de apropiación creativa moderna del legado calderoniano. La ruidosa carrera de Grotowski y su *Książę niezłomny*, sin embargo, en Francia, en los Estados Unidos, aun en la España franquista, como pudimos verificar,

⁸ Sobre el asunto, ver DURÁN y ECHEVARRÍA (38-49 *et passim*).

⁹ La bibliografía sobre *Książę niezłomny*, el Teatro Laboratorio y Grotowski es abundante. Sobre el espectáculo basado en el Calderón slowackiano, confíéransen los textos de Ludwik Flaszen, Leonia Jablonkówna, Jan Kreczmar, Zbigniew Osiński y Tadeusz Kornaś en DEGLER y ZIÓŁKOWSKI (2006).

¹⁰ En el precioso volumen *The Grotowski sourcebook* (SCHECHNER y WOLFORD, 2001), se encuentra abundante documentación sobre la acogida del Teatro Laboratorio en los Estados Unidos. Ver, especialmente, los textos “Introduction: the Laboratory Theatre in New York in 1969”, del propio Richard Schechner (114-117), y “The Laboratory Theatre in New York, 1969: a set of critiques”, de Stefan Brecht (118-133).

¹¹ Ver, en SCHECHNER y WOLFORD (2001), la bibliografía aneja *in fine*.

no suscitó eco junto a los dos autores.¹² Ponderable por sí mismo, el dato toma cuerpo más grave porque va de pareja con otro problema, traicionando una segunda laguna en el panorama introductorio que se ofrece en *Calderón y la crítica: historia y antología*.

Según fue dicho anteriormente, el montaje grotowskiano se vale de un traslado del original español que figura en superior nicho en el canon literario de Polonia. En el periodo en que la referida versión fue elaborada, su autor, Juliusz Słowacki, ya había concebido algunas obras maestras, sea en la poesía, sea en el drama. Es bien verdad que los contemporáneos no les tenían la misma estima con que brindaban el estro de Adam Mickiewicz, también poeta y dramaturgo, once años más viejo que el primero, y su mayor rival. Pero no tardaría mucho para que se pasara la entronización de Słowacki, en compañía de Mickiewicz, en el panteón de los bardos nacionales de su país. Muchos factores concurrieran para tanto, no cuesta imaginar. Pero, desde luego se insinúa la inferencia de que la traducción del drama calderoniano tuvo su quiñón en las glorias *post mortem* de Słowacki.

Poeta de muchos recursos, verdadero virtuoso del verso, como autor de teatro, en particular, Słowacki, posee virtudes de igual modo superlativas: la riqueza de imaginación, las osadías formales y la potencia simbólica de sus piezas teatrales le conquistaron el título de creador del drama moderno polaco.¹³ Enterados de tales credenciales, podemos aquilatar mejor la hazaña artística en que consistió la traducción slowackiana de *El príncipe constante*. Y siendo ella sola algo de tan significativo, como homenaje extranjero rendido a Calderón, como fruto de la convivencia de dos creadores de elevadísima estatura, otros vínculos aún se han establecido entre el autor español y el romántico Juliusz Słowacki.

En octubre de 1831, ya en condición de exiliado, el poeta polaco había escrito de París en carta a la madre que aprendiera la lengua del *Quijote* con un único objetivo: leer las tragedias calderonianas. “!Qué fuente esto será para mí!” exclamaba él, lamentándose por aún no haber podido “experimentarlas” hasta aquella ocasión.¹⁴ Es muy probable, con todo, que pronto haya encontrado oportunidad para hacerlo, porque en diversas obras surgidas a partir de mediados de la década de 1830 se identifican, consensualmente, elementos caudatarios de los textos de Calderón.¹⁵ Shakespeare sigue siendo en ese ínterin la referencia crucial para el teatro de Słowacki. Pero, como se pronunciaba en la carta que

¹² El silencio con respecto al espectáculo grotowskiano en el ensayo que firman Durán y Echevarría es tanto más intrigante en vista de la referencia al artículo “Alrededor de *El príncipe constante* por Grotowsky [sic]”, de Serge Ouaknine (publicado en el suprarreferido nº 95 de *Primer Acto*), en la “Bibliografía selecta” que ambos hacen constar al final de *Calderón y la crítica: historia y antología*. Ver DURÁN e ECHEVARRÍA (1976, 776).

¹³ Retomó el juicio – formulado originalmente por Julian Krzyżanowski – hace poco, respaldando su significado y exactitud, Dariusz Kosiński, no por casualidad en el contexto de un examen de la poderosa tradición teatral polonesa que, partiendo de Mickiewicz y Słowacki, y pasando por Stanisław Wyspiański (1897-1907), adentra el siglo XX y fecunda la obra de directores como Juliusz Osterwa (1885-1947) y Jerzy Grotowski. Ver KOSIŃSKI (2007). La obra dedica un largo capítulo a Słowacki – “*Książę*” –, en cuyo desarrollo, no por casualidad, se trata en pormenor de *Książę niezłomny*. (KOSIŃSKI, 2007, 117-191).

¹⁴ Cito con base en la edición de la correspondencia slowackiana a los cuidados de SAWRYMOWICZ (1962, 78). Salvo indicación en contrario, las traducciones al portugués son mías.

¹⁵ Entre varios otros expertos, Juliusz Kleiner detecta vestigios calderonianos en *Lilla Weneda* (obra escrita en 1840), *Fantazy* (surgido, probablemente, en 1841) y “quizá también” en *Balladyna* (surgida en 1834 y publicada en 1839). Véase KLEINER (1999, 148). Los cuatro volúmenes de la obra salen a la luz por primera vez de 1919 a 1927. La reedición aquí utilizada estuvo a la atención de Jerzy Starnawski.

hemos mencionado, el arte calderoniano pasa a constituir luego después una fuente de máxima relevancia. Con efecto, cuando se lanza al desafío de traducir *El príncipe constante*, el bardo polaco pretiere el modelo elizabetano y da una “resoluta guinada” hacia el autor español, lo que resulta en nítida diferencia entre cuanto escribió de ese momento en delante y el conjunto de sus obras precedentes.¹⁶

Profundo conocedor del universo literario slowackiano, Juliusz Kleiner apunta una serie de dramas –*Ksiqdz Marek* (*El padre Marek*; 1843), *Sen srebrny Salomei* (*El sueño plateado de Salomea*; escrito en 1843 y publicado en el año siguiente), la primera versión de *Zawisza Czarny* (surgida, por lo que parece, entre 1844 y 1845) – directamente filiados a Calderón (KLEINER, 1999, 149). En los héroes de estos y de otros títulos surgidos en la época, el estudioso discierne una “galería de príncipes constantes” (*ibidem*). Aun más, sometiendo a escrutinio los meandros de *Ksiqdz Marek*, Kleiner no vacila en afirmar que bajo el “encanto” calderoniano Slowacki atina con un nuevo tipo de lenguaje dramático, tanto en el espíritu, como en la forma (106-107).¹⁷ La construcción, el estilo, el verso característico de la obra, un octosílabo dúctil, de ritmos admirablemente enérgicos, de lo cual, emulando su prototipo español, el poeta polaco extrae música compleja, variada y envolvente, todo aquí fornece prueba de una aturada incursión por entre los textos del creador del *El gran teatro del mundo*. La lectura, en el caso, rebota en relampagueos de invención y se prolonga, a un solo tiempo, como impulso de la escritura y parámetro a esta subyacente.

Kleiner advierte que no conviene entender tal proceso en términos de un mero endeudamiento para con la producción ajena. Según el especialista, se trata antes de admitir que Slowacki encontró en Calderón como a si mismo. El poeta polaco “no siguió el *Príncipe Constante*” calderoniano, pero, esto sí, “se midió con él” (149), divisó en él “una imagen alta y trágica de su propia misión” (170), del destino sufrido y orgulloso que trazara para si propio: “Así como mi príncipe Constante” – escribe Slowacki en carta de 15/01/1884 – “resto parado, severa y obstinadamente, junto al estandarte desde muy guardado, y quizá en puesto perdido...”¹⁸ Queda manifiesto en el trecho de la correspondencia un sugestivo sentimiento de identificación. A ejemplo de Don Fernando, el desafortunado Infante portugués que está en poder del enemigo moro y

aunque más tormentas sufra,
aunque más rigores vea,
aunque llore más angustias,
aunque más miserias pase,
aunque halle más desventuras (CALDERÓN DE LA BARCA, 2002),¹⁹

¹⁶ La expresión es de KLEINER (1999, 106). En otros términos, pero sin discordar de Kleiner, Alina Witkowska también percibe en la cesura del año 1843 un “fenómeno nuevo” en el drama slowackiano. En lugar de un molde dramático que se podría llamar simplificadamente de “shakespeariano”, se hace sentir, según la autora, “la presión de la tradición calderoniana”. Ver WITKOWSKA y PRZYBYLSKI (2002, 355).

¹⁷ El cap. III del vol. referido se titula “Bajo el encanto del tovianismo y de *El príncipe constante*” (KLEINER, 82).

¹⁸ El fragmento de la carta – dirigida al pintor Wojciech Stattler – también lo reproduce Kleiner. Consta del volume II de la *Korespondencia J. Slowackiego* a los cuidados de SAWRYMOWICZ (1963, 32).

¹⁹ Se citan los versos 592-596 da Jornada III de *El príncipe constante y esclavo por su patria*, según el texto digital disponibilizado por la Biblioteca Cervantes, basado en el Ms. 15159 de la Biblioteca Nacional española, cotejado con la edición crítica a los cuidados de Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez (Madrid: Cátedra, 1996).

firme porfía en su fe, aceptando de libre arbitrio el sacrificio y la muerte, no por desespero, tampoco porque el vivir le disguste, pero “en defensa justa” (v. 568) de la causa de Avis y Cristo, también Słowacki escoje votar “vida y alma juntas” (v. 570) a las aras de un *credo*. Entre 1842 y 1843, transcurre la fase decisiva de la transformación interior que se pasa en el poeta: a partir de ahora, según Kleiner bien formuló, sus pasos seguirán por “veredas místicas” (1999, 7).

Cupo a Andrzej Towiański (1799-1878) el papel de catalizador en esa metarmofosis.²⁰ Lleno de fascinación por el líder del Círculo de la Causa Divina, de inicio Słowacki engruesa las hileras de sus adeptos y acata sin oposición sus doctrinas sobre la penosa jornada del (de los) espíritu(s) a las alturas de Dios. Una individualidad tan pujante, sin embargo, difícilmente se constrañería – a sí o a los impulsos de su arte – a la estrechez de vías ortodoxas y dogmáticas. Sobreviene aprisa, por consiguiente, la ruptura con el Maestro y su Círculo, aunque se hagan patentes los vestigios del tovianismo en el intrincado andamiaje de ideas de la metafísica genésica slowackiana y en todas las obras escritas por el poeta-místico hasta su muerte en 1849.

El atisbo de las cuestiones entrelazadas al período místico de la biografía y de la literatura del autor tal vez de la impresión de que nos apartamos del tema calderoniano. En sentido estricto, sin embargo, pasa todo lo contrario. La indicación tiene la finalidad de resaltar los específicos contornos de la situación en que el poeta polaco lee y traduce su cofrade español. En otras palabras, importa aclarar el contexto que sobredetermina, como una caja de resonancia existencial, intelectual y artística, los vectores de sentido derivados de la frequentación slowackiana de Calderón de la Barca. En esa línea de raciocinio, recorriendo una vez más al discernimiento de Juliusz Kleiner, se diría que por la óptica de Słowacki, reveladoramente, “el tovianismo y el drama sobre Don Fernando se combinaron como dos prismas en la aprehensión de los misterios espirituales”, tal como había sido el caso para él, otrora, con la Biblia y la *Divina Commedia*.²¹

Ante lo expuesto, deben quedar fuera de duda el bulto y la singularidad de la recepción polaca de Calderón en el ámbito del romanticismo. Para no ir más lejos tenemos, en síntesis, además de la propia traducción de *El príncipe constante*, una lectura peculiar del *opus* calderoniano, la cual se imbrica en circunstancias y procesos de estatuto capital en universo literario polaco de la primera mitad del siglo XIX. (Tomando en cuenta a los no conocedores de las letras del país, ábrase un paréntesis para registrar que entre los correligionarios de Towiański se hallaba también Mickiewicz, cofundador, dicho sea de paso, del Círculo de la Causa Divina en París en el año de 1841. En la célebre lección proferida en 04-04-1843 desde su cátedra en el Collège de France, Mickiewicz trata del problema del drama eslavo, el cual a su modo de ver se mostraba, en *Nie-boska komedia* (*La comedia no-divina*; 1835), obra del romántico polaco Zygmunt Krasiński (1812-1859), ya superior a todos los congéneres europeos, a pesar de que no hubiera alcanzado hasta allí la plenitud. La obra de Krasiński, asevera Mickiewicz, “aún no da idea de lo que habrá de ser un día el drama eslavo; no cabe esperar que tal drama pueda ser realizado en un futuro próximo” (1998, 125). Słowacki, que siquiera se menciona en la lección, no habrá reaccionado con indiferencia a tal asertiva, lo que le da a su renovado interés por Calderón un matiz más:

²⁰ Kleiner investiga con lentitud el asunto en toda la Primera Parte del vol. IV de su obra. De la figura de Andrzej Towiański y de sus ecléticas concepciones religiosas trata, en particular, el cap. II. Ver KLEINER (1999, 37-81).

²¹ Véase KLEINER (149).

en alguna medida, el autor español representa un aliado en la tácita disputa alrededor de la creación del gran drama eslavo y nacional.)

En “Calderón y la crítica”, como recordamos, se investiga con lentitud el proceso del renacimiento del prestigio de las obras calderonianas después de la caída de las preceptivas neoclásicas. El punto de partida, al principio del siglo XIX, es el territorio de habla alemana, “la cuna del romanticismo” (DURÁN y ECHEVARRÍA, 1976, 28):

Calderón fue redescubierto por algunos críticos románticos alemanes en parte porque algunos aspectos de su obra hacen resonar ciertas fibras íntimas de la cultura alemana, y en parte porque dichos críticos deseaban oponer al “universalismo neoclásico” de origen francés (Aristóteles más Boileau más Voltaire) un universalismo más auténtico, [...] menos sujeto a reglas minuciosas y pedantes, que abarcara las últimas producciones románticas, irreductibles a dichas reglas, dentro de un horizonte muy amplio (29).

Echevarría y Durán pasan criteriosamente en revisión, en secuencia, la “reacción romántica en pro” del autor de *La hija del aire*, desmenuzan las opiniones de los hermanos Schlegel y las siguen mientras se difunden “por toda Europa como las ondas que crea una piedra lanzada en el centro de un lago” (49). Los dos investigadores tienen conciencia de que la “apoteosis” calderoniana en el romanticismo “se produjo en un momento histórico favorable a la diversidad: la idea de una *Weltliteratur*, de una literatura universal en que cada individuo de genio podía aportar su visión particular del arte y del hombre, empezaba a abrirse paso; momento indispensable para mantener la vitalidad cultural de Calderón” (29-30, énfasis mío). Tanto más necesario, tanto más bienvenido, en función de ello, el cuidado de inventariar y comentar los casos alemán, francés, inglés, italiano... E incluso el ruso! Sin embargo, no se hace cualquier referencia a Słowacki y su *Książę niezłomny*, o a la fortuna ulterior del teatro de Calderón entre los polacos, en los dominios de la creación o de la erudición literaria, por un lado, o en la dimensión de los escenarios.

Subrayada la completa ausencia de Polonia en el mapa delineado en “Calderón y la crítica”, se impone de inmediato una reserva para prevenir equívocos. Hoy, al borde del cuarenta aniversario desde la publicación del libro de Durán y Echevarría, sería de todo despropósito la iniciativa de enumerar eventuales omisiones o lapsos en que hayan incurrido los autores. Los méritos de su trabajo, principalmente, deben ser encarecidos, y si aquí nos inclinamos sobre la valiosa contribución ofrecida por ambos a los estudios calderonianos, no lo hacemos con el intuito de contradecirla: se trata, más bien, de tomarla como guía, de buscar en su rastro huellas pasibles de exploración. En ese sentido, merece la pena retener por ahora algunas indicaciones. Primero, la anchura del horizonte investigado: en “Calderón y la crítica”, sin perderse de vista particularidades nacionales, prevalece claramente un recorte transnacional. Segundo, la adaptabilidad del foco analítico: sin que falte indispensable desvelo en el examen de la crítica calderoniana *sensu stricto*, Echevarría y Durán tampoco relegan al silencio fenómenos como la traducción, la escenificación e incluso el diálogo intertextual de otros escritores con Calderón. Desnecesario quizá observar que en tales aspectos los autores fueron especialmente felices. Más allá de los resultados a que llegaron ellos mismos, el desarrollo posterior de las investigaciones alrededor de las obras calderonianas lo demuestra sin cualquier sombra de duda. Y además tenemos ahí, salvo engaño, lecciones de que sacar provecho en futuro.

En cuanto al *Książę niezłomny* slowackiano, asimismo, es necesario aludir, aunque muy sucintamente, a los desdoblamientos que le atañen en los estudios de la literatura y del teatro polacos, porque también en ese caso surgen aspectos de estratégico interés para

nosotros. Como se podría prever, los especialistas en la obra de Słowacki no omitieron su versión calderoniana, ni permitieron que pasaran desapercibidos los puntos de contacto entre el autor polaco y el español. Juliusz Kleiner, cuya monumental monografía sobre todo el recorrido creativo slowackiano nos ha socorrido repetidas veces hasta aquí, da una excelente muestra de lo que se ha obrado en ese filón.

En las investigaciones consagradas a Grotowski, por su vez, no obstante incidir la tónica en las prerrogativas artísticas del escenificador, la materia-prima textual fornecida por el Calderón polaco de Słowacki merece diligente, lúcida ponderación. Sirvan de ejemplo, entre otros, Serge Ouaknine y Zbigniew Osiński. Este, en reflexiones dadas a la estampa en 1966 (poco después, por lo tanto, del estreno de *Książę niezłomny* en el Teatro Laboratorio), se ocupa del designio de “confrontación teatral”, del tenor de polémica y de contrapunto del montaje grotowskiano con relación a la letra de la pieza, comprendiendo tal aspecto en términos de una polifonía bajtiniana.²² Ya Ouaknine, que en su reconstrucción de la “partitura escénica” del espectáculo discute pormenorizadamente las discrepancias entre el *Książę niezłomny* de Grotowski y el de Calderón/Słowacki, de todo modo enfatiza que el director y sus colaboradores “reelaboraron y transformaron la estructura literaria de la magnífica traducción” slowackiana, extrayendo de ella “los cánticos cadenciosos, repletos de espiritualidad, que el aliento romántico de la lengua polaca comunicó al original español” (OUAKNINE, 2011, 22).

Mencionemos al final, *last but not least*, los hechos de la hispanística de Polonia. Han sido publicados regularmente en los últimos años trabajos dedicados al sondeo metódico y exhaustivo de toda la miríada de cuestiones correlatas a nuestro asunto.²³ Están en el orden del día en esas maniobras de investigación los diversos ámbitos de la recepción polaca de Calderón y, por supuesto, la grata problemática traductológica del *Książę niezłomny* de Juliusz Słowacki. En ese último campo, en especial, los avances son dignos de aplauso. Gracias a Beata Baczyńska, hispanista de la Universidad de Wrocław, disponemos en este momento de un amplio repertorio de conocimientos especializados y tópicos de reflexión crítica sobre la versión slowackiana de *El príncipe constante*. Autora de numerosos artículos académicos consagrados al tema, escudriñándolo en sus múltiples facetas e implicaciones, Baczyńska publicó en 2002 *Książę niezłomny. Hiszpański pierwowzór i polski przekład*, libro que constituye una imponente *summa* de las investigaciones por ella desarrolladas alrededor del dueto Calderón/Słowacki.²⁴ Hagamos votos de que la obra gane versión española (y asimismo en otras lenguas), para que esté al alcance del mayor contingente posible de lectores y estudiosos, y consignemos aún la publicación, en 2009, de cuidada edición bilingüe, anotada e introducida por Baczyńska, en que se exhiben lado a lado los textos calderoniano y slowackiano del drama del mártir de la fe (CALDERÓN DE LA BARCA; SŁOWACKI, 2009), “una portentosa amalgama de príncipe, de caballero, de santo y de héroe a la romana”, según Menéndez y Pelayo (1946, 179), el cautivo Infante Don Fernando de Portugal.

No cabe en esta ocasión ingresar de modo más circunstanciado por entre los

²² Se hace aquí referencia al estudio de Osiński titulado “*Książę niezłomny* Jerzego Grotowskiego”. Ver DEGLER y ZIÓŁKOWSKI (2006, 392).

²³ A título de (brevíssima) ilustración, apúntense unos pocos: ŚMIEJA (2002), MROCKOWSKA-BRAND (2000), WĘGRZYNIAK (1999), BACZYŃSKA (2005). Una aclaración: Węgrzyniak es historiador y crítico de teatro, no hispanista de formación. No obstante, su artículo – tal como el libro de Baczyńska – tiene el interés de enfocar la obra calderoniana de un punto de vista polaco.

²⁴ Veáse BACZYŃSKA (2002).

heterogéneos hallados analíticos y las diversificadas frentes de debate que se descortinan en los extensos territorios cuyos límites hemos señalado. El panorama que se esbozó va a servirnos solamente para relieve de un punto del cual, a título de remate de estas consideraciones, intentaremos derivar algunas hipótesis y propuestas. Casi instintivamente, como se sabe, el sentido común propende a restringir el espectro de sentidos de una traducción a no más que el binomio resultante del nexo con el respectivo original. Al apresurado automatismo de esta ecuación suelen suceder los cedizos cuestionamientos sobre las infidelidades del traicionero traductor, cuestionamientos estribados, la mayoría de las veces, en premisas teóricas esconzadas, que confieren al texto traducido el inapelable estigma ontológico de *ser menos* que el texto fuente.

Bueno, conforme esperamos haber demostrado, el caso polonés en discusión proporciona un rotundo desmentido de cada componente de esa especie de raciocinio. Ante el *Książę niezłomny* de Juliusz Słowacki, se hace impracticable el vezo de relegar las obras traducidas, *ex definitione*, a un plan ontológicamente inferior al de los originales. Problema aparte, bien entendido, y de los más espinosos, resulta de la exigencia de una evaluación fundamentada de los resultados de empresas traductorias específicas. Tal demanda, sin embargo, ya nos lleva más allá del aburrido itinerario de las alegaciones de infidelidad en el acto de la *translatio*, instando a meditar, en cambio, sobre el valor artístico intrínseco al texto que se tradujo y a la escala de su irradiación sincrónica y diacrónica en el espacio literario en que adentra. Otro dato de monta que se recoge de la fortuna crítica del Calderón slowackiano se refiere al abanico de especialidades que en ella comparecen. Hispanistas, estudiosos del teatro grotowskiano, conocedores de la literatura romántica polaca – distintos saberes confluyen y cooperan entre sí alrededor del asunto, lo que evidencia de manera cristalina las ventajas que el examen de una obra traducida puede obtener con el empleo de lentes analíticas *aptas a una mirada sistemática*. Mejor dicho – y para que se traiga expresamente a cuenta el referencial disciplinar hasta aquí subrepticio –, la traducción demanda un punto de vista que dé buena cuenta de su complejo anclaje, así como de la inopinada coreografía de sus movimientos, en el polisistema de la cultura a que pertenece.²⁵

Acuñado por el teórico israelí de la traducción Itamar Even-Zohar a fines de la década de 1970, el concepto de polisistema denota el conglomerado dinámico de sistemas y subsistemas, de enorme diferenciación interna, y jerarquías contradictorias y cambiantes, en que consiste la totalidad de determinada formación cultural. En esa perspectiva, la investigación crítica de un texto traducido lo ubica en el dilatado campo de fuerzas a las cuales reacciona y, reversamente, en las cuales pasa a interferir. Tomando como ejemplo el Calderón de Słowacki, haría falta examinarlo, por lo tanto, teniendo en cuenta el sistema configurado por el movimiento romántico europeo, el sistema definido por el romanticismo polaco, el subsistema constituido por la producción dramática slowackiana, entre los varios otros niveles, planteamientos y articulaciones pertinentes (lo que no excluye, desde luego, la inspección detenida del labor del lenguaje propio a la traducción, ni los expedientes del cotejo con el original y del levantamiento del entorno cultural que a él corresponda).

²⁵ Sobre la noción de polisistema, ver EVEN-ZOHAR (1990, 1997). Confiérase, en especial, la introducción y toda la primera parte, “*Polysystem theory*” (la cual comprende el texto seminal, publicado por primera vez en 1978, “*The position of translated literature within the literary polysystem*”). Véase, asimismo, sobre una perspectiva del fenómeno de la traducción que no lo reduzca a una simple relación binaria, LAMBERT (2011).

Las latitudes franqueadas al investigador por la moldura teórica de los polisistemas tal vez despierten el recuerdo de la tarea que se propuso Henry Sullivan en su *Calderón in the German Lands and the Low Countries* (1983). En ese libro primoroso, ítem fundamental en la bibliografía del área, se ha llevado a cabo el intuito de explorar una línea de investigación alternativa a la “investigación neopositivista” de la obra calderoniana, de un lado, destinada a la depuración ecdótica de los textos y la barredura de sus vínculos con el Seiscientos español, y, de otro, a los abordajes modernos de la estética de los dramas del autor, tributarios del *New Criticism*, del estructuralismo o de la semiótica, por ejemplo (SULLIVAN, 1983, xiii). Sin poner en tela de juicio la validez de las dos vertientes que identifica, Sullivan se declara partidario de una tercera, “sorprendentemente proficia”, cuyo blanco circunscribe la acogida crítica de las obras de Calderón desde el siglo XVII hasta ahora, su influencia y “su *performance* real en el escenario.” Ese método – “relativamente nuevo” en aquel entonces – se debe a la *Rezeptionsästhetik* de la Escuela de Constanza, y, “aplicado a Calderón, deshace el mito de que sus piezas no interesan a los públicos del teatro moderno. Además, proporciona resultados críticos de la más insospechada variedad” (xiii). Una vez que Alemania y la Europa de lengua alemana facultan “el más profuso *corpus* de evidencia” sobre la cuestión, basado en ello, argumenta Sullivan, será posible establecer “juicios sustanciales en cuanto a la capacidad de sobrevivencia, el valor y la importancia de sus dramas” (xiii).

Estaba cierto el autor: su libro, publicado en 1983, y traducido al español en 1998, ahí está para probarlo. En la actualidad, sin embargo, es conveniente reconocer la emergencia de un cuarto eje de investigación, caudatario, a su vez, de los estímulos y del instrumental teórico-metodológico provenientes de los Estudios de la Traducción. Como la orientación adoptada en el trabajo de Sullivan, también las investigaciones atinentes al tránsito de las obras calderonianas en versiones extranjeras parecen aptas a ofrecer contribución crítica sustantiva, de insospechada variedad. Y además: *de los estudios del Calderón traducido depende, en efecto – en instancia primordial –, un esclarecimiento satisfactorio de los destinos del autor español en el mundo, a lo largo de la historia y en nuestro propio tiempo.*

En ese sentido, insistimos en subrayar como ejemplo la rica y desafiadora materia a la disposición de los interesados en un caso como *Książę niezłomny*, de Juliusz Słowacki, principalmente en una óptica polisistémica. En suelo brasileño, para apuntar a otro caso desafiador, recordemos la pieza calderoniana *Los misterios de la misa*, auto sacramental alegórico publicado en el año de 1963, en traducción de João Cabral de Melo Neto (CALDERÓN DE LA BARCA, 1963), él mismo, como sabemos, creador de obras poéticas que dialogan con las convenciones del género: *Morte e vida severina*, su “auto de Natal pernambucano”, de 1956, y el posterior *Auto do frade*, de 1984 (MELO NETO, 1994). Sabemos, además, que otros poetas del modernismo brasileño tradujeron literatura dramática (Manuel Bandeira ha traducido Shakespeare y Brecht al portugués; Carlos Drummond de Andrade – Maurice Maeterlinck y Federico García Lorca), y antes que se delinee una visión de conjunto de la vida teatral en el Brasil de mediados del siglo XX, finalicemos: bastan esas coordenadas para sugerir el lugar privilegiado del Calderón cabralino en el polisistema de la cultura brasileña moderna. De nuevo, adviértase, sorprendemos un encuentro creativo fascinante, en contexto y circunstancias de máximo interés. De historias así, para poner a nuestro servicio las palabras de Henry Sullivan, emerge un retrato calderoniano de proporciones y colorido bastante más grandes que los usuales, equiparable de pleno derecho al “de los pocos dramaturgos del mundo cuya obra sigue siempre viva y siempre nueva” (xiii).

En tiempo, será necesario por fin introducir una pequeña enmienda. Estas reflexiones fueron intituladas con términos que se tomaran de préstamo al texto de *El príncipe constante*. La escena de la cual fueron extraídos aparece en la Segunda Jornada del drama. Don Henrique retorna a Fez de luto a causa del fallecimiento del Rey Don Duarte, el cual determinó en testamento que se entregara Ceuta a los moros en paga de la libertad de Don Fernando. Don Henrique habla al Rey de Fez como embajador del heredero de Duarte en el trono portugués, Don Alfonso, “porque sólo este lucero/ suplirá del Sol la ausencia” (CALDERÓN DE LA BARCA, 2002, v. 329-330). El discurso del personaje pareció prestarse bien al reto de ceñir metafóricamente la relación establecida entre el original de Calderón de la Barca y la traducción de Juliusz Słowacki. Sol y lucero, luz y luz, brillos propios, aunque concertados mediante el gesto de la *translatio*. Pensando mejor, sin embargo, y pidiendo la necesaria venia a Don Pedro, cambiemos el día por la noche, y los soles y luceros de aquél, por el centellear de las estrellas de esta. Erguida la vista al desnudo sol diurno, él la rechaza, y el fuego sólo de su luz repugna al ver. Si erguimos los ojos, en cambio, al estrellado manto de la noche, no arredrarán de allí, entretenidos con un infinito puntillado de luces, en fábricas de constelaciones. ¿Habrá quién rehúse ingenio y agudeza a tal proceder?

Obras citadas

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*; 2^a ed. rev.; trad. Georg e Suzi Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BACZYŃSKA, Beata. *Książę Niezłomny. Hiszpański pierwowzór i polski przekład*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002.
- _____. *Dramaturg w wielkim teatrze historii. Pedro Calderón de la Barca*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2005.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La dévotion à la croix: pièce en trois journées*; texte français d'Albert Camus. Paris: Gallimard, 1953.
- _____. *Os mistérios da missa*; trad. João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- _____. *El príncipe constante y esclavo por su patria [on line]*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-principe-constante-y-esclavo-por-su-patria--0/html/fedce056-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html> Última consulta: 31-10-2012.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro; SŁOWACKI, Juliusz. *El príncipe constante/Książę Niezłomny*; wstęp i oprac. wydania dwujęzycznego Beata Baczyńska. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2009.
- CUADROS, Evangelina Rodríguez. *Calderón*. Madrid: Síntesis, 2002.
- DEGLER, Janusz i ZIÓŁKOWSKI, Grzegorz (red.). *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*. Wrocław: Instytut im. J. Grotowskiego, 2006.

- DURÁN, Manuel e ECHEVARRÍA, Roberto González. V. 1-2. *Calderón y la crítica: historia y antología*. Madrid: Gredos, 1976.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem studies [on line]*. *Poetics today*, 11/1 (1990, 1997). Disponible en <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>> Última consulta: 31-10-2012.
- KLEINER, Juliusz. *Juliusz Słowacki: dzieje twórczości*; t. IV – Poeta mistyk. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999.
- KOSIŃSKI, Dariusz. *Polski teatr przemiany*. Wrocław: Instytut im. J. Grotowskiego, 2007.
- LAMBERT, José. “Sobre a descrição de traduções”; trad. Marie-Hélène Catherine Torres e Lincoln Fernandes. *Literatura e tradução: textos selecionados de José Lambert*. Org. GUERINI, Andréia, TORRES, Marie-Hélène Catherine e COSTA, Walter Carlos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011, 197-212.
- MAYDEU, Javier Aparicio (ed.). *Estudios sobre Calderón*. V 1-2. Madrid: Istmo, 2000.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Calderón y su teatro*. Buenos Aires: Emecé, 1946.
- MICKIEWICZ, Adam. *Dzieła. Wydanie Rocznikowe 1798-1998*, t. X; oprac. Julian Maślanka, przeł. z francuskiego Leon Płoszewski. Warszawa: Czytelnik, 1998.
- MROCKOWSKA-BRAND, Katarzyna. “Słowacki i Calderón: *Książę niezłomny*. Od imitacji idealnego rycerza do imitacji Chrystusa (studium translatologiczne)”. *Juliusz Słowacki – poeta europejski*. Red. CIEŚLA-KORYTOWSKA, Maria, SZTURC, Włodzimierz i ZIOŁOWICZ, Agnieszka. Kraków: Universitas, 2000, 113-127.
- OUAKNINE, Serge. “Théâtre Laboratoire de Wrocław: *Le Prince Constant*, scénario et mise en scène de Jerzy Grotowski. Étude et reconstitution du déroulement du spectacle.” *Les voies de la création théâtrale*. Dir. JACQUOT, Jean; t. 1. Paris: Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1970, 19-129.
- _____. “*Książę niezłomny – czterdzieści lata później*”. En su libro: *Książę niezłomny. Studium i rekonstrukcja spektaklu Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*; przekład Juliusz Tyszka. Wrocław: Instytut im J. Grotowskiego, 2011, 7-24.
- Primer acto* (Madrid) 95 (1968).
- SAWRYMOWICZ, Eugeniusz (op.). *Korespondencja Juliusza Słowackiego*; t. I i II. Wrocław: Ossolineum, 1962-1963.
- SCHECHNER, Richard and WOLFORD, Lisa. London/New York: Routledge, 2001.
- SŁOWACKI, Juliusz. *Książę niezłomny (Z Calderona de la Barca)*. Tragedia we trzech częściach. Paryż: Maulde et Renou, 1844.
- SULLIVAN, Henry. *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

- _____. *El Calderón alemán. Recepción y influencia de un genio hispano (1654-1980)*; trad. Milena Grass. Frankfurt a. M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1998.
- ŚMIEJA, Florian. “Calderón w Polsce 1669-1999”. *Teatr Calderóna: tradycja i współczesność*. Red. ASZYK, Urszula. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002, 108-121.
- TEMKINE, Raymonde. *Grotowski*. Lausanne: La Cité, 1968.
- WĘGRZYNIAK, Rafał. “Calderóna kazanie wierszem”. *Dialog* (Warszawa), 4 (1999): 143-150.
- WITKOWSKA, Alina i PRZYBYLSKI, Ryszard. *Romantyzm*. Warszawa: PWN, 2002.

Miguel Zugasti

Universidad de Navarra (España)

Teatro y fiesta en honor del nuevo virrey: dos loas al Conde de la Monclova en Puebla de Los Ángeles (1686) y Lima (1689)

1. La loa.

La loa es una pieza dramática corta cuyo objetivo primigenio es servir de introducción, prólogo o presentación de los actores al inicio de una función teatral. El término loa, que deriva del latín LAUDARE, significa ‘alabanza’, de ahí que el primer diccionario de la Academia precise que se le dio tal nombre «porque su asunto es siempre en alabanza de aquél a quien se dedica» (*Autoridades*, 1734). Un rasgo característico suyo es loar al público para captar su ánimo y benevolencia: puede ser un elogio colectivo del auditorio, de la ciudad, de una personalidad concreta... Se trata, pues, de un género donde impera el carácter práctico, y a esta filosofía obedecen otros motivos recurrentes como son las peticiones de silencio y atención, el encarecimiento de los méritos actorales y la solicitud de perdón por los posibles fallos. Asimismo, la loa es un género muy dependiente, ya sea de la obra larga a la que precede, ya sea de las circunstancias concretas de representación: en corral, palacio, casa particular, calle o plaza; si es fiesta profana o religiosa (sacramento, hagiográfica...); si se trata del cumpleaños, natalicio, boda, recepción... de algún poderoso.

En el desarrollo de la antigua fiesta teatral, la loa constituye el primer elemento dramático de la serie, sirviendo de antesala a la comedia, que a su vez aparecía entrecortada o escoltada por otras piezas breves: entremés, baile, sainete, fin de fiesta... La música y el canto estaban presentes en todos estos interludios. Es lo que se aprecia, justamente, en el segundo texto que aquí editamos, escrito por el peruano Lorenzo de las Llamosas en diciembre de 1689: con ocasión de agasajar al recién llegado virrey Conde de la Monclova a Lima, elabora un complejo festejo dramático compuesto por loa, comedia-zarzuela en dos jornadas con el título de *También se vengan los dioses*, y sainete de *El astrólogo* que se intercala entre ambas jornadas. Dado que en ese mismo diciembre de 1689 había nacido un nuevo hijo del virrey, un ágil Llamosas dedica la loa a celebrar su natalicio, aunque es obvio que el principal receptor de todo el festivo aparato es el virrey: *Loa al nacimiento del señor Don Francisco Javier Portocarrero Laso de la Vega, hijo de los excelentísimos señores Condes de la Monclova*.

Pero no todas las loas se escribieron como antesala o umbral de una escenificación más larga, pues bien avanzado el siglo XVII empiezan a aflorar casos donde la loa se convierte en la parte central del espectáculo, sin más aditamentos dramáticos: canonizaciones como la de San Francisco de Borja¹, solemnes entradas de personas regias², así como recepciones de los virreyes en sus destinos americanos, se solían conmemorar con arcos del triunfo, procesiones o mascaradas donde la puesta en escena de una o varias loas suponía la culminación del fasto. A esta variedad pertenece el primer texto que aquí incluimos,

¹ Festivo aparato con que la provincia mexicana de la Compañía de Jesús celebró en esta Imperial Corte de la América Septentrional los inmarcesibles lauros y glorias inmortales de S. Francisco de Borja, México, Juan Ruiz, 1672.

² Festejo y loa en el plausible regocijo que tuvo esta corona con la deseada noticia del feliz arribo de la reina nuestra señora Doña Mariana de Neoburg al puerto del Ferrol, hízose al rey nuestro señor Don Carlos II, que Dios guarde, por los representantes de las dos compañías desta corte, en la real plaza de Palacio, Madrid, 1690.

localizado en una relación impresa de la llegada del virrey Monclova a la Puebla de los Ángeles en el año 1686.

2. Don Melchor Portocarrero Laso de la Vega.



Hijo del primer Conde de la Monclova y hermano del segundo, don Melchor Portocarrero fue en su infancia menino de la reina de España, pasando en su juventud a ingresar en la milicia. En 1653 forma parte de la Real Armada del Mar Océano y asiste al socorro de Burdeos; más tarde pasa a Flandes y es maestre de campo de caballería en el sitio de Arras (1654). A partir de 1656 está al servicio del nuevo gobernador de los Países Bajos, don Juan José de Austria; en plena Guerra de los Treinta Años, participa en las batallas de Valenciennes, Condé, San Guillén (Saint Guillame) y Dunas de Dunquerque. En esta última el ejército español sufre una severa derrota (junio de 1658) y don Melchor pierde su brazo derecho en una acción tildada de heroica, al salvar durante la confusión de la retirada la vida del Marqués de Caracena. De 1661 en adelante, de nuevo junto a Juan José de Austria, lo hallamos en la Guerra de Restauración portuguesa, aunque con suerte dispar: victoria en la batalla de Cabeza Davide (derrota a los franceses y les arrebata sus banderas y pendones, acción por la cual Felipe IV le dio las gracias) y derrota en Villaviciosa-Montes Claros, donde cayó prisionero (1665). Ascendió a lo más alto del escalafón militar, con puestos como teniente general de caballería, general de batalla y comisario general de infantería y caballería. El rey lo premió con sucesivos nombramientos en el Consejo Supremo de Guerra y Junta de Guerra de Indias; fue también Comendador de la Zarza en la Orden de Alcántara y tercer Conde de la Monclova, al renunciar su hermano Gaspar al título para hacerse sacerdote.

Casó con doña Antonia Jiménez de Urrea, que pertenecía al linaje de los Condes de Aranda y Berbedel; tuvieron varios hijos, de los cuales algunos nacieron en España y otros en América. En 1686 fue nombrado virrey de Nueva España, hacia donde zarpa con tres bajeles de Palos de Moguer, llegando a Veracruz en el otoño de ese mismo año. Por el *Diario de sucesos notables* de Antonio de Robles sabemos que el Conde de la Monclova

entró en Puebla el miércoles 16 de octubre de 1686³. En torno a esa fecha se le erigió el arco triunfal y se le echó la loa que tratamos en primer lugar: obsequio de la ciudad de Puebla de los Ángeles al recién llegado virrey. Prosigue el viaje hasta México y toma posesión de sus cargos como XXIX virrey de Nueva España el 16 de noviembre; la entrada pública en la Catedral tuvo lugar el 30 del mismo mes; el solemne acto de recepción en la Universidad se produjo el 21 de enero de 1687⁴. Tan sólo permaneció dos años como virrey de Nueva España, pues en agosto de 1688 llega la noticia de que es promovido al virreinato del Perú y que su sucesor en México será el Conde de Galve. Este nuevo virrey accedió al puesto el 20 de noviembre de 1688 y de inmediato se prepara el juicio de residencia de Monclova, que culmina el 6 de febrero de 1689 con la publicación de una sentencia libre de imputaciones, pues nadie se presentó a acusarle⁵. El 18 de abril sale Monclova con su familia de México y por fin el 11 de mayo embarca en Acapulco con destino al Perú⁶. El 15 de agosto de 1689 hace su entrada oficial en Lima, siendo el XXIII virrey del Perú. Bromley nos proporciona algún detalle interesante:

Ingresó por la calle abajo del Espíritu Santo, juró en el arco levantado en aquel lugar ante el Alguacil Mayor Capitán José Merino de Heredia e hizo su recorrido por las calles acostumbradas. El palio lo portaban los regidores y las borlas y cordones de las riendas del caballo los Alcaldes Maestre de Campo don Pedro Lazcano Centeno Valdez y don Pedro de Azaña Solís y Palacios⁷.

Carecemos de información sobre la estructura del arco triunfal limeño y si acaso se echó una loa al recién llegado virrey, aunque lo más probable es que así fuera. Para dar con la loa de Llamosas de la que luego nos ocuparemos hay que esperar hasta diciembre de ese mismo año de 1689. El Conde de la Monclova se mantuvo en el cargo algo más de 16 años, exactamente hasta el día de su muerte, acaecida el 22 de septiembre de 1705.



³ Robles, *Diario de sucesos notables*, vol. II, p. 128.

⁴ Robles, *Diario de sucesos notables*, vol. II, pp. 129, 130 y 134.

⁵ Robles, *Diario de sucesos notables*, vol. II, p. 175; Mendiburu, *Diccionario Histórico-biográfico del Perú*, vol. VI, p. 540.

⁶ Robles, *Diario de sucesos notables*, vol. II, pp. 180 y 182.

⁷ J. Bromley, «Recibimientos de virreyes en Lima», p. 93.

3. Teatro en palacio.

El teatro suponía una parte importante de los agasajos con que los cortesanos obsequiaban al virrey, y si ya hemos visto que en octubre de 1686 los angelopolitanos ofertaron una loa al Conde de la Monclova, es muy posible que al llegar a México se encontrara con un recibimiento de índole similar, aunque esta vez no se conserve texto alguno. Compárese, por ejemplo, con lo acontecido un cuarto de siglo atrás a la llegada del virrey Marqués de Villena, al cual se le brindaron loas y arcos triunfales en Tlaxcala, Puebla y México, además de diversas comedias con sus entremeses, danzas, mitotes y tocotines en Tlaxcala, Cholula y México⁸. Una nueva mirada al socorrido *Diario* de Robles nos facilitará alguna escueta noticia sobre la actividad dramática en la corte virreinal en esos tiempos: por ejemplo el 6 de enero de 1688 hubo comedia en palacio por los años del virrey, y otro tanto aconteció el 11 de enero de 1689, si bien en la primera fecha el virrey de México era el Conde de la Monclova y en la segunda ya lo era el Conde de Galve⁹. En ambos casos se conmemoraba el santo u onomástica de los dos dignatarios, que casualmente caía el seis de enero (Epifanía o Reyes Magos), pues el primero se llamaba Melchor Portocarrero y el segundo Gaspar de la Cerda¹⁰. Nada se dice sobre las obras allí representadas, aunque la mayor parte de la crítica da por sentado que el 11 de enero de 1689 se estrenó la comedia *Amor es más laberinto* (jornadas primera y tercera de Sor Juana Inés de la Cruz, y jornada segunda atribuida a Juan de Guevara), precedida de una loa a los años del virrey escrita también por Sor Juana Inés de la Cruz. Nosotros pensamos que tal dato ha de matizarse o cuestionarse un tanto, pues en el *Segundo volumen* (Sevilla, 1692) de las obras de Sor Juana, que es donde se editaron por primera vez loa y comedia, lo que en verdad se dice es que «parece» que tal loa «precedió a la comedia», sin que tengamos garantías absolutas, aunque a partir de la segunda edición y sucesivas desapareció el «parece» y el vínculo loa-comedia se dio por hecho¹¹. En realidad, si leemos unas líneas más abajo en el citado *Diario* de Robles, veremos que en la noche del 23 de enero de 1689 «echaron una loa en palacio al virrey Conde de Galve, y otra al Conde de la Monclova»¹². ¿Se han perdido ambos textos? ¿Pudo ocurrir acaso que esas dos loas acabaran fundidas en una sola donde se elogiase a la vez a ambos virreyes, aunque respetando la preeminencia del entrante sobre el saliente? Creo que esta segunda opción no es del todo inverosímil, pues encaja como un guante con el texto de la *Loa a los años del excelentísimo señor Conde de Galve* que antecede a la comedia *Amor es más laberinto*.

Llegados a este punto parece pertinente esbozar algún breve apunte sobre las loas escritas por la Décima Musa mexicana, Sor Juana Inés de la Cruz. En su corpus dramático cobran especial relevancia las loas genetíacas, cuyo fin es festejar el santo o cumpleaños de un personaje relevante: escribió cinco loas a los años de Carlos II, una a los de su primera mujer María Luisa de Orleáns, otra a los de la reina madre Mariana de Austria, otra a los del Marqués de la Laguna (virrey durante el período 1680-1686), otra al hijo de

⁸ Existe pormenorizada relación de todo ello a cargo de Cristóbal Gutiérrez de Medina, *Viaje de tierra y mar, feliz por mar y tierra, que hizo el excellentísimo señor Marqués de Villena*, 1640 (manejo edición moderna de 1947).

⁹ Robles, *Diario de sucesos notables*, vol. II, pp. 153 y 174.

¹⁰ Agradezco a mi colega y amiga Susana Hernández Araico la advertencia de este preciso detalle.

¹¹ Remito a S. Hernández Araico, «*Amor es más laberinto*: fiesta palaciega virreinal, ¿zarzuela parchada?», quien ya cuestiona tal conexión entre la loa al Conde de Galve y la comedia *Amor es más laberinto*.

¹² Robles, *Diario de sucesos notables*, vol. II, p. 174.

éste José de la Cerda por su primer cumpleaños, otras dos al Conde de Galve (virrey entre 1688-1696) y a su mujer, doña Elvira María de Toledo, y otra más a los años de fray Diego Velázquez de la Cadena¹³.

El paso del Conde de la Monclova por México se dio justo entre los mandatos del Marqués de la Laguna y el Conde de Galve. Ya se ha dicho que Sor Juana loó a estos dos últimos, aunque al parecer no le habría dedicado ningún texto concreto a Monclova, lo cual resulta bastante extraño. Mi hipótesis es que la *Loa a los años del excelentísimo señor Conde de Galve* que precede a *Amor es más laberinto* deriva de lo que se representó en el palacio virreinal el 23 de enero de 1689, fundiendo en un solo texto las alabanzas a ambos virreyes de que habla Antonio de Robles (*Diario de sucesos notables*, vol. II, p. 174)¹⁴. En efecto, aunque el peso mayor del elogio, tal y como se señala desde el título, recae en el virrey vigente que es el Conde de Galve (presentado como nuevo Jano), en la misma loa se cita al virrey saliente, Conde de la Monclova (aventaja a los Doce de la Fama, a César o Scipión). La Condesa de la Monclova, doña Antonia Jiménez de Urrea, es aludida bajo la denominación «aragonesa Venus» (nació en Épila, provincia de Zaragoza). Más abajo se menciona a los tres hijos que les acompañaron a Indias (Joaquín, Antonio y Josefá), de los cuales el primogénito fue Antonio (a la poste cuarto Conde de la Monclova). He aquí la cita:

INVIERNO	Y el nobilísimo, ilustre de Monclova invicto Conde, que las palmas de su estirpe son laureles de su nombre; que en el templo de la Fama, por afrenta de los Doce, sus Césares aventaja y excede sus Escipiones.
ESTÍO	Con la aragonesa Venus, prodigo hermoso del orbe, a cuya hermosura vienen cortas las ponderaciones, pues aún no son de sus claros soberanos arreboles las luces del firmamento osadas emulaciones.

¹³ En total se contabilizan, pues, doce loas a los años de diversas personalidades, a las que hay que agregar una a la Condesa de Paredes para una fiesta en Las Huertas (lugar de recreo próximo a la Ciudad de México) y la loa que acompaña a la comedia *Los empeños de una casa*. A estas catorce loas de asunto profano se suman las tres que preceden a sus autos sacramentales y la *Loa de la Concepción*, también de tema sagrado, aunque de nuevo ligada a otro cumpleaños: «Se representó en casa de un acaudalado vecino de la ciudad para celebrar el cumpleaños de su primogénito, José Guerrero» (Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, p. 442).

¹⁴ Es cierto que el 23 de enero está algo distante del día 6, fecha exacta del santo u onomástica de don Gaspar de la Cerda, pero es de suponer que habría surgido algún imponente que obligó a retrasar la fiesta hasta el 11 de enero, fecha que asigna Robles para una comedia. Las dos loas se declamaron el 23, y es claro que ni una fecha ni otra coinciden exactamente con el día de los Reyes Magos. Que sepamos, nada impediría a Sor Juana fundir en su loa al cumpleaños de Galve un breve elogio a Monclova declamado en palacio el 23 de enero de 1689. G. Schmidhuber de la Mora, «Sixth Critical Act: Love Is Indeed a Labyrinth», p. 133, ya se percató también de este posible baile de fechas, lo cual implicaría montajes separados para la comedia *Amor es más laberinto* y las respectivas loas a Galve y Monclova.

VERANO	Con los que de su nobleza soberanos sucesores de su regio tronco, son fecundas propagaciones Joaquín, Antonio y Josefa, que a sus invictos mayores imitando, cumplirán las altas obligaciones.
OTOÑO	¡Vivan, para que eternicen en largas generaciones, las altas glorias de tanto altivo ascendiente héroe!
<i>Todos con la Música</i>	
	Para que doblen, tanto como los triunfos, las sucesiones (vv. 531-561) ¹⁵ .

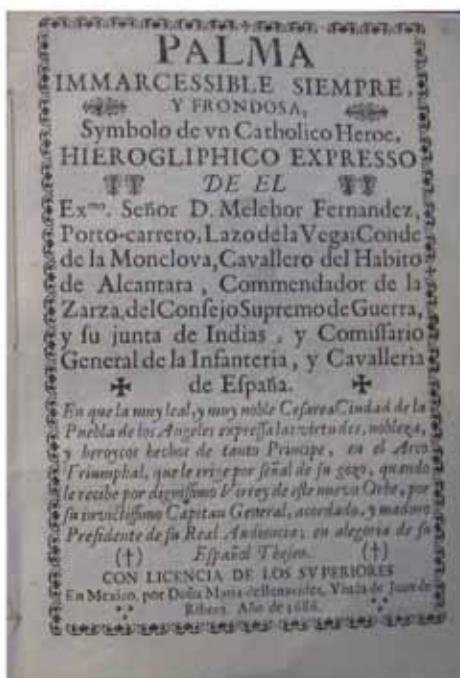
El teatro cortesano de Lorenzo de las Llamosas se encuadra bajo las mismas coordenadas entrevistas para Sor Juana. Ya hemos dicho que Monclova es virrey del Perú a partir del 15 de agosto de 1689; el 30 de octubre hace su solemne entrada en la Universidad de San Marcos, donde se celebra un certamen poético con presencia de lo más granado de la nobleza, el clero y la cultura limeñas, incluido el propio Llamosas¹⁶. A mediados de diciembre nace un nuevo hijo del virrey, Francisco Javier, quien será bautizado el día 17. Casi de inmediato se celebró en palacio el festejo titulado *También se vengan los dioses*, que se conserva íntegro en un manuscrito autógrafo firmado y rubricado por el autor: la única fecha que se consigna es el 20 de diciembre de 1689. Llamosas demuestra su rapidez de reflejos y dedica la loa al recién nacido, el global del festejo a los virreyes (don Melchor y doña Antonia), sin olvidarse tampoco de citar a su primogénito (don Antonio).

4. Arco triunfal y loa de Puebla.

La primera loa que vamos a examinar, representada en Puebla el 16 de octubre de 1686, se halla inserta en la relación anónima que se publicó de los fastos por la entrada de Monclova en la ciudad angelopolitana: *Palma immarcesible siempre y frondosa, símbolo de un católico héroe. Jeroglífico expreso de el excelentísimo señor Don Melchor Fernández Portocarrero Lazo de la Vega, Conde de la Monclova [...]. En que la muy leal y muy noble cesárea ciudad de la Puebla de los Ángeles expresa las virtudes, nobleza y heroicos hechos de tanto príncipe, en el arco triunfal que le erige por señal de su gozo, cuando le recibe por dignísimo virrey de este nuevo orbe [...]*, en México, por doña María de Benavides, viuda de Juan de Ribera, año de 1686. Es un impresio en tamaño cuarto, de cinco pliegos A-E4, con 20 páginas, donde la loa va justo al final. Manejo ejemplar de la University of Texas at Austin, Benson Collection: GZ 972.02 P197.

¹⁵ Sor Juana Inés de la Cruz, *Loa a los años del excelentísimo señor Conde de Galve*, en *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*, pp. 325-326.

¹⁶ M. Zugasti, «Lorenzo de las Llamosas, escritor de dos mundos y de dos siglos», p. 276.

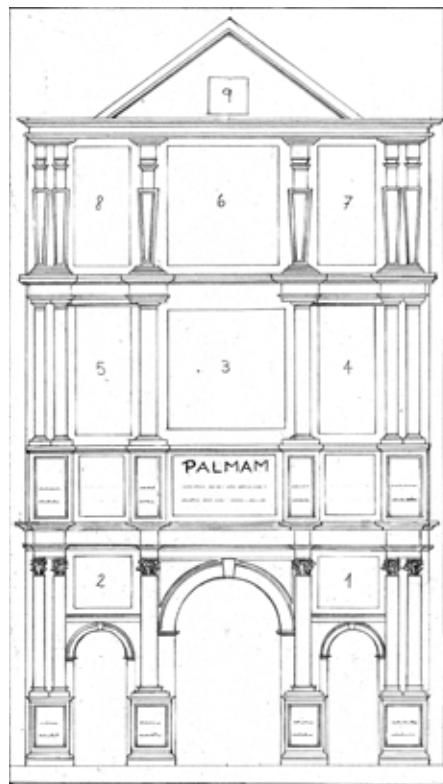


Sabemos que los regidores poblanos responsables de la recepción fueron los capitanes José Moncayo de Zúñiga y Silvestre González de Olmedo; el artista que decoró el arco triunfal fue el maestro José Rodrigues Carnero; el escudo del virrey que se graba en la tercera página del impresso es obra de Hipólito Sarmiento. Pero no sabemos quién fue el autor de la relación en prosa ni de los versos de la loa, pues no hay firma alguna, así que estamos abocados a considerar la obra como anónima. En una búsqueda realizada en las actas del cabildo de la ciudad de Puebla salen bastantes datos sobre el coste de la recepción del virrey Monclova (arco triunfal, máscaras, palio...), pero nada se dice sobre los gastos para imprimir la relación titulada *Palma immarcesible*, ni mucho menos sobre a quién pudo recaerle el encargo de escribirla. Éste y otros festejos afines de entradas de virreyes en Puebla de los Ángeles han sido estudiados por Miguel Ángel Cuenya Mateos y Nancy H. Fee, a quienes remito para más detalles¹⁷. Con todo, la loa no se había vuelto a editar desde 1686, por lo que estimo que su rescate está justificado.

Para entender a cabalidad esta loa hay que tener muy presente que se declamó ante el arco triunfal erigido en honor del virrey, junto al convento de las religiosas de la Santísima Trinidad. Según reza el impresso, el arco tuvo catorce varas de ancho (11,7 metros) por veintiséis de alto (21,7 metros), dividido en tres cuerpos o niveles. El primero de arte corintio, con tres puertas, una grande en el centro y dos más pequeñas a los costados, flanqueadas por seis columnas con sus basas y capiteles; encima de las dos puertas laterales se pintaron sendos tableros alusivos a la ocasión. Sobre la cornisa de este primer nivel se alza una sotabanca que sirve de asiento para el segundo cuerpo, construido en arte dórico, prolongando las seis columnas que venían desde abajo; los tres huecos resultantes fueron ocupados por sendos tableros pintados. El tercer cuerpo es de arte compuesto, con seis estípites que se alzan sobre las iniciales columnas y otros tres tableros pintados. Todo ello con un remate en forma triangular, donde hay un último tablero pintado (el noveno de la serie), coronado por el escudo de armas de Carlos II y, a los lados, los escudos del virrey

¹⁷ M. Á. Cuenya Mateos, *Fiestas y virreyes en la Puebla colonial*; N. H. Fee, «La entrada angelopolitana: ritual and myth in the viceregal entry in Puebla de los Ángeles».

Monclova y de la ciudad de Puebla. La loa es muy estática y se limita apenas a describir cada uno de los tableros o pinturas que componen el arco, lo cual no resulta tan sencillo como pudiera parecer, pues abundan las referencias a elementos heráldicos, emblemáticos y mitológicos que explico en las notas filológicas, en aras de una más correcta intelección del texto. Los recitantes fueron tres niños que encarnaban a Apolo, una Musa y la ciudad de Puebla. Como era usual en la época, la mitología clásica se pone al servicio del poder y el anónimo autor hace el elogio de Monclova buscando las analogías y correspondencias con el mito de Teseo. Consignado ya desde el título, la palma es el símbolo que más se reitera: en Teseo es señal de triunfo y lo mismo pasa con el virrey, pero aquí con el ingenioso añadido de que el linaje de don Melchor Portocarrero entraña por línea directa con los Condes de Palma del Río, lo cual se enfatiza mucho. No hay duda de que el autor de la relación y la loa fue una persona culta: el manual de mitología consultado es el de Natale Conti, hay pasajes en latín, otras autoridades aducidas son Plinio, Ovidio, Marcial, San Isidoro, San Gregorio Nacianceno, la Biblia, Alciato, etc.



5. Explicación de los elementos más destacados arco.

Sobre el arco de la puerta grande, en el espacio central de la sotabanca «se escribió mejor que de molde el compendio de las virtudes, títulos y blazones de su excelencia en la dedicatoria con que la cesárea ciudad le consagraba el arco, con tanta diversidad de colores como de letras, empesando con unas de oro que matizaban unas verdes palmas, en esta forma» (*Palma immarcessible*, fol. 2r). Todo el texto, en latín, ocupa el fol. 2v: «PALMAM, / SIVE VICTRICIS MANUS GESTAMEN, / sive honoratae frontis redimiculum, / CAPITI / Quam pulchro! quam optimo! quam mentis, ac / numinis Domicilio! / PRINCIPI EXCELLENTISSIMO / D. D. MELCHIORI PORTOCARRERO, / LAZO, DE LA VEGA, / Comiti de la Monclova, Equiti Alcantarensis / Ordinis, et in eo Commendatario de la Zarza, ex alta, et praeclara procerum de Palma progenie», etc., etc.



En el tablero del lado derecho [núm. 1] aparece a un lado el laberinto de Creta, con Teseo como figura central que da muerte al Minotauro con la ayuda de Ariadna. En el otro lado del cuadro parte una nave con las velas hinchadas, y en él «Teseo con una corona de laurel entretejida de palmas, repartiendo otras de la misma forma a sus compañeros» (fol. 3r). La pintura hace «reclamo a la muy ilustre casa de los Condes de Palma, de donde trae su origen nuestro excelentísimo príncipe, pues el primero de ella, el señor don Luis Portocarrero, fue rebisabuelo de su excelencia» (fol. 3r). Un soneto explicaba así el asunto:

Viento en popa la nave de Teseo
vuelve en señal del triunfo conseguido,
por el hilo de Ariadne dirigido,
que los senos llenó de su deseo.

Ocasión en que enseñas del trofeo,
de palma un ramo en hojas dividido,
sus cienes adornó, porque el olvido
no sepultase tan glorioso empleo.

¡Oh tú, casa de Palma siempre ilustre,
de blasones heroicos adornada
y por tu mismo nombre esclarecida!

Vive segura, que immortal el lustre
de tu timbre es, pues nunca deshojada
será palma que goza eterna vida (fol. 3r).

En el tablero de la izquierda [núm. 2], «por el origen que trae su excelencia del fénix de la poesía castellana, don Garcilazo de la Vega [...], dio lugar a el monte Parnaso, en cuya sima estaba el dios Apolo, esparcidas por él las nueve Musas; aquel y estas con corona de laurel y palma, a la falda el Pegaso rompiendo la fuente» (fol. 3v), en alusión a cuando el caballo Pegaso golpeó con sus cascos en el monte Helicón, provocando con ello el nacimiento de la fuente Hipocrene, alrededor de la

cual se reunían las nueve Musas para cantar y bailar. Otro soneto vuelve a explicar la pintura:

Tan una cosa son en duraciones
palma y fénix que el nombre los iguala;
frondosa aquella, immarcesible en gala,
varia la otra de pluma en sus arpones.

Y la una y la otra sacros son blasones
con aromas que en la otra la una exhala,
en la espaciosa del Parnaso sala,
donde logran tener veneraciones.

Exaltada¹⁸ se advierte la poesía,
vistosa palma en la florida Vega,
como el fénix, sin que haya quien le imite.

Y es que en árbol de tal genealogía
está aquel Garcilazo de la Vega,
en quien ser palma y fénix se compite (fols. 3v-4r).

Si ascendemos hasta la sotabanca, en los espacios laterales se pintaron dos paisajes decorativos. En el lado derecho se aprecian unos «labradores que traían de una región fría, como denotaban sus escarchas y yelos, una palma a otra región, que lo florido de sus vergeles decían lo fructuoso de su terruño; y es que son más fructuosas las palmas si se trasplantan, como escribió Plinio» (fol. 4r) en su *Historia Natural*; una tarja que cuelga de la cornisa, con unos versos sáficos en latín, amplía el citado motivo. En el paisaje del lado izquierdo de la sotabanca, los mismos labradores plantaban la palma «a orillas de las lagunas mexicanas» (fol. 4v), imagen que aparece glosada en una segunda tarja con otra serie de versos sáficos.

El impreso que nos ocupa centra ahora su atención en la pintura que adornaba las pequeñas puertas laterales. En la de la derecha «se pintó un castillo, grabadas en sus puertas unas palmas, sobrepuerta una espada; en la que le correspondía a el lado izquierdo un sumptuoso palacio, grabadas también las palmas en sus puertas, sobre ellas una vara en señal de justicia» (fol. 4v). En ambos casos acompaña las ilustraciones un distico tomado de un epigrama de Marcial (lib. VII, 28), seleccionado porque se refiere a la palma: «Sic fora mirentur, sic te Palatia laudent, / excolat et geminas plurima palma fores». Estos versos dan pie para componer sendos epigramas con el motivo repetido de la palma.

En las dos enjutas resultantes junto al semicírculo de la puerta central se pusieron dos nuevas imágenes que reincidían en la misma idea: «A un lado se pintó un tronco de palma con unas espadas por hojas, y otras espadas cuyas hojas eran de palma clavadas en el tronco con este mote: ENSIS ET PALMA [‘espada y palma’]. Y a el otro lado unas balanzas en fiel, en la una espadas y en la otra hojas de palma. Mote: AEQUALI PONDERE [‘pesan igual’]. La pintura fue para denotar que los timbres de nuestro príncipe en cuanto Palma, se le han acrecentado por su espada» (fol. 5r). Unas endechas glosaban el tema:

No está la suerte errada
de espada a palma unida,
que la palma hoja es buida
y hoja es también la espada.

Si tantas como aquel

¹⁸ *Exaltada*: con el sentido de ‘ensalzada, encumbrada’. El impreso lee «Exalsada».

tiene hojas este lado,
no puede estar ladeado
el peso, sino en fiel (fol. 5v).

Un arco de estas características no desaprovecha ningún espacio para emitir nuevos mensajes alusivos, y a ello se consagraron también las basas de las columnas. En las dos de la parte inferior derecha aparece César ofreciendo una palma a sus dioses penates ('protectores'), con el mote PIETATIS IMAGO ['imagen de la piedad'] y esta quintilla explicativa:

De los frutos que ha cogido
de la palma, la piedad
de Augusto solo en rendido
culto sabe a su deidad
volverlos agradecido (fol. 6r).

En las dos basas del lado izquierdo aparece «el templo de Apolo, volando sobre él una blanca paloma con un ramo de oliva en el pico; a el un lado del templo una fuente, cerca de ella una palma, a el otro lado otra fuente, y en ella una oliva [...]. Daba a entender la pintura la afabilidad y cariño de nuestro príncipe, como denotaba el mote NUNCIA PACIS ['nuncio de la paz'], por la que nos espera en su gobierno» (fol. 6r). La quintilla de remate dice así:

Oliva y palma te da
en sus dos fuentes Apolo,
que esta palma no tendrá
el rigor de Marte solo,
también olio brotará (fol. 6r).

Las basas del segundo cuerpo contienen nuevos jeroglíficos con sus versos que los descifran. Las dos del lado derecho pintan al emperador Vespasiano tras la destrucción y conquista de Judea, en clara alusión al empuje militar del Conde de la Monclova, puesto en realce en el siguiente cuarteto:

No ánimo mujeril es el que en fiero
ademán cerca de la palma llora;
brazos de una provincia en sí atesora,
porque ese solo vence un mundo entero (fol. 6v).

La alabanza de lo militar prosigue en las basas de la izquierda, con el dibujo de César en el templo, con una palma en la mano en señal de victoria, imagen que se resume en otro cuarteto:

Donde la dura loza nunca cría
ni un laurel, una palma da a tus glorias;
que solo tú conseguirás victorias
donde aun pensarlo en otro es osadía (fols. 6v-7r).

En la báse de la columna que queda a la derecha de la dedicatoria «estaba un sol que bañaba una palma de doce hojas» (fol. 7r), pintura que el anónimo autor fuerza mucho

para conectar con los tres hijos que el virrey llevó consigo a México: Antonio, Josefa y Joaquín, de doce, seis y cinco años respectivamente. Le acompaña la siguiente redondilla:

Trecientas sesenta y más
trae a el año utilidades,
pues de ella a más unidades,
¿cuántas esperar podrás? (fol. 7r).

El emblema 36 de Alciato, en combinación con una media luna, un ojo ensangrentado y una nube, figuran en la basa que queda a la izquierda de la dedicatoria, cuyo remate es esta cuarteta:

¿Os da en sus huesos enojo
la que simboliza el mes?
Pues sana más de una vez
a los como vos de ojo (fol. 7v).

El texto de la anónima relación desciende ahora a las dos basas centrales del primer cuerpo, donde «para entretenimiento festivo del vulgo adivino de las pinturas» (fol. 7v) aparecen otros dos motivos de un tenor semejante a los precedentes. A la derecha de la puerta «se pintaron en la palma de una mano cuyo brazo nacía de un tronco de palma, cinco racimos de dátiles por dedos» (fol. 7v), y al lado unos niños que anhelaban comer su fruto. Una redondilla imperfecta, con el último verso trunco que habrá de completar todo aquel que admire de cerca el arco triunfal, resume así la escena:

¿Ya a vos se os arranca el alma
por dátiles? Pues comed
de esa palma, mas sabed
que es de la mano la ... [palma] (fol. 8r).

La última basa del arco que falta, ubicada a la izquierda de la puerta principal, nos dibuja una palma a la que le nacen dedos en lugar de dátiles, enigma que se explica en la siguiente cuarteta, también incompleta:

Amigos, estados quedos,
que aunque dátiles miráis
dedos son; no los comáis,
porque os comeréis ... [los dedos] (fol. 8r).

Centrándonos ahora en los tableros del segundo cuerpo, en la pintura central [núm. 3] aparecen en sendos extremos Teseo con su ejército y Antíope (o Antíope), reina de las amazonas, con el suyo; en medio de ambos ejércitos se ubica un retrato del virrey Monclova. Dado que Teseo y la amazona Antíope se casaron, la analogía se prolonga ahora con bastante ingenio al virrey y su esposa, la cual «mudada una letra, se llamará Antonia, como nuestra excelentísima Condesa» (fol. 8r). En efecto, el nombre de la Condesa de la Monclova es Antonia de Urrea. Unos tercetos bastante oscuros completan el cuadro:

De esas valientes bellas amazonas
a la reina venció feliz Teseo,

y son dos en el víctor las coronas.
 Digno del dios rapaz fue tanto empleo,
 quien de su aljaba con arpón dorado
 y a esta y a aquél herir a un tiempo veo.
 Porque a el que su valor la palma ha dado,
 otra palma el dios niño ha concedido,
 que viven solo la una de otra a el lado.
 Pues si de Marte siempre aquel ha sido,
 a esta el valor de Palas hermosea,
 que el brío con el valor siempre se ha unido.
 ¡Oh, como anuncia amor, su prole sea,
 e immortal, cual de palma, sea su vida,
 que en sí empesar sin acabar se vea!
 Para que a eternos siglos repetida
 aprendan de este Marte la entereza,
 de aquella el brío y la beldad Belona,
 de Ida el garsón, de aquellos la belleza,
 y fénix hagan tórrida a esta zona (fols. 8v-9r).

La pintura de la derecha [núm. 4] se recrea ahora con Teseo frenando el avance de un jabalí que estaba a punto de atacar a Pirítoo y Adrasto, en nueva referencia mitológica tomada libremente de Natale Conti. La conexión con el Conde de la Monclova se establece a partir de la batalla de las Dunas de Dunquerque (14 de junio de 1658), donde Melchor Fernández Portocarrero salvó la vida del Marqués de Caracena, aunque tal hecho le costó la pérdida de su brazo derecho. Estas dos liras evocan el suceso:

Ese que la fiereza
 vence del jabalí sin fatigarle
 su indómita braveza,
 una palma es, a quien si doblegarle
 quiere brazo enemigo, ya postrado,
 arco le experimenta disparado.

Haga, pues, la fiera
 rostro por socorrer ajenas vidas,
 que aunque en el riesgo muera,
 eterno vivirá si en sus heridas
 logran aquellos más seguro el paso,
 aunque haya de perder su diestro brazo (fol. 9v).

El cuadro correspondiente al lado izquierdo [núm. 5] tiene por tema central a la diosa Diana, la cual abrasó una palma en el nacimiento del dios Apolo, según refiere Valeriano en sus *Jeroglíficos* (lib. 50, cap. 2). El motivo es suficiente para conectarlo con la figura de la virreina y su dimensión maternal, pues además de llevar consigo tres hijos pequeños a México, tuvo que dejar otro recién nacido en Cádiz, ante la inminencia de la dura travesía por el Atlántico. Dos liras acompañaban a la pintura:

Una palma en la mano
 apretáis, Diana, cuando Apolo nace,
 el que de la de Oceano
 onda salada patrio suelo hace.
 Que una palma da Diana a su Monclova
 junto del mar, adonde el sol se innova.

Y por mostrar que es ella
la que amazonas en beldad deidades
su valor todo sella,
el pecho corta, y como si piedades
maternas sercenara, les entraña
que envíen su prole a criar a madre estraña (fol. 10r).

Si ascendemos al tercer cuerpo del arco, en el tablero central [núm. 6] se hizo una pintura del templo capitolino de Júpiter donde aparecen tres cónsules romanos, y a su lado el virrey Monclova «dando leyes a los ciudadanos, que le asistían como capitán general y supremo cónsul [...]. Y en medio de el lienzo un carro triunfal adornado todo de pedrería, de quien colgaban los trofeos de la guerra, y a quien verdaderamente llevaban, según estaban a lo vivo, dos garbosas pías; en él un retrato de cuerpo entero de su excelencia con la túnica palmar» (fol. 10v). Complementa la imagen un cartel con este epigrama latino:

Linquis ut herculee Capitolia celsa triunphas,
mox palmata decus purpura vestis erit.
Et palmata tibi referit toga praesidi honorem
dulcis quum pacis tempora grata fluant.
En pace et bello simili plauderis amiclu,
qui dux et praeses dum fora, bella regis.
Sit procul ergo timor belli, sint proxima pacis
gaudia, si bello, pace que palma tibi est (fols. 10v-11r).

El cuadro de la derecha [núm. 7] denotaba «la inviolable justicia de su excelencia, que se simboliza en la palma, por lo incorrupto ['inmarcesible, inmarchitable'] y por lo inmóvil» (fol. 11r); la pintura consistió en una alegoría de la Justicia con un peso en la mano del que tiran dos fuerzas contrarias, con el mote CONTRARIA FATA REPENDENS. Una oportuna décima explicaba el dibujo:

Si tiran con fortaleza
de la palma a el lado opuesto
de su fuerza echando el resto,
se inclina con entereza.
Fiel de la justicia empreza
que no sabe doblegar
el brazo ni en el premiar
ni en castigar a el culpado;
solo se aparta de el lado
del que la quiere inclinar (fol. 11v).

En el tablero izquierdo del tercer cuerpo [núm. 8] aparece Teseo en los Campos Elíseos, coronado de palmas, en lo alto de un monte al que «procuraban subir valerosos soldados, sirviéndoles de bordón la desnuda espada; y sobre una palma la Virtud con corona y cepro imperial» (fol. 11v). El jeroglífico denotaba la distribución de los premios que, según los méritos de cada cual, sabrá hacer el Conde de la Monclova. Una décima ayuda a entender el mensaje:

Sube a el monte y gozarás
de la palma el dulce fruto,
y sus hojas en tributo

para corona hallarás;
 pues no te coronarás
 del premio a el obrar debido
 si tu incansable a[ca]ecido¹⁹
 no oyere el que ha de premiarlo,
 que si él llegó así a alcanzarlo,
 así está a premiarlo instruido (fol. 12r).

El remate del tercer y último cuerpo del arco era de forma triangular, con la amplitud necesaria para contener un tablero más [núm. 9] que evocaba la sucesión seguida en el condado de la Monclova: el primer conde fue el padre del virrey, Antonio Portocarrero; el segundo su hermano Gaspar, quien cedió el título a don Melchor para dedicarse a la Iglesia. Todos ellos descendientes de su «rebisabuelo» don Luis Portocarrero, primer Conde de Palma del Río (1507). El jeroglífico que sustenta la idea constaba de dos imágenes complementarias: primero un elefante «símbolo de el justo» (fol. 12v) con cuya trompa gusta de tomar los dátiles de las palmas, y en segundo lugar un sol, pues «la palma es jeroglífico del sol, no sólo porque en sus hojas arremeda sus rayos [...], sino también porque los sacerdotes de la diosa Isis se consagraban a su culto con unas coronas de palmas, cuya forma imitaba del sol la rueda» (fol. 12v). Se recuerda asimismo la simbología bíblica del sol como «sol de justicia». Dos octavas reales explicaban esta pintura:

Membrudo el elefante que a la palma
 el fruto goza por lograr a veces,
 pasado el mar, de sus tormentas calma,
 y hallando solo a sus afectos creces
 en pasto dulce con que sacia el alma,
 simboliza de aquel las robustezas
 que, consagrado de Isis en el ocio,
 se corona de palma a el sacerdocio.

Y como en dos cabezas la corona
 a peligro se ve de dividirse,
 así tampoco una a otra se eslabona
 y en dos cienes las dos llegan a unirse;
 mas no por eso a ti tu hermano endona
 la que antes, no mejor, llegó a señirse,
 si porque de ella tan capaz te ha hallado
 que en ti, mejor que en sí, le ha coronado (fol. 12v-13r).

La posición elevada de este último cuadro del arco se realza todavía más si observamos que lo sostenían en sus manos dos imágenes de la Fama, con sus clarines, y que estaba coronado por el escudo de armas del rey Carlos II. Además, a la derecha del lienzo se pintaron las armas del virrey Monclova y a la izquierda las de la ciudad de Puebla, cada una con su tarja correspondiente. En el espacio sobrante hasta los extremos laterales se pusieron dos gallardetes y banderas que tremolaban al aire. En la tarja dedicada al escudo de armas del virrey se escribió este soneto:

Señales ciertas son de tus victorias
 esos pendones que tremola el viento,

¹⁹ *acaecido*: en el sentido de ‘suceso, hecho destacado’. El impreso lee «asecido», errata.

y que hoy los engrandece nuevo aumento
porque mayores vivan tus memorias.

Dignas son de vivir las que notorias
hacen las gracias que rindió a tu aliento
el gran Filipo, por el vencimiento
del francés, que a el *Non plus* llegó tus glorias.

Y si allí las banderas que ganaste,
victoriosas en ti ya no eran suyas,
y a ti a tu rey en ellas inclinaste,
las destas armas no pregunes cuyas
son, y si de el de Palma las jusgaste,
mira que sabe el orbe que son tuyas (fol. 13r-v).



Asimismo, en la tarja correspondiente al escudo de Puebla se estampó otro soneto alusivo a la protección que la ciudad espera encontrar en el recién llegado virrey. Tanto el «castillo de guerra levantado» como los dos «espíritus de paz» o «inteligencias» citados en el soneto son referencias heráldicas al escudo angelopolitano, formado por un castillo de cinco torres que dos ángeles sostienen en alto:

Albricias, Puebla, que en tus armas veo
un castillo de guerra levantado,
de espíritus de paz asegurado,
que a el de Monclova rinde su deseo.

Mas no me admira, que si fue su empleo
haber siempre la paz desempeñado
en la guerra, de Marte acompañado,
de guerra y paz le muestres el trofeo.

¡Oh, cuán bien eternizas su memoria!
¡Oh, cuán bien acreditas tu obediencia,
tanto en castillo y ángeles notoria!

Pues publicas así que a su excelencia
en la paz y guerra dupla gloria,
una y otra le asiste inteligencia.



6. La otra cara de la fiesta cívica: gastos y deudas.

Raras son las ocasiones que la conservación de documentos nos permite contrastar el fasto y la espectacularidad exhibidos en calles y templos, con el coste real y esfuerzo económico que todo ello suponía para la población. En el caso que nos ocupa, una rebusca en las actas del cabildo de Puebla arroja luz sobre este proceso y nos da una idea aproximada de las cargas asumidas por la ciudad para agasajar al virrey entrante²⁰. En total he localizado veintidós documentos relacionados de un modo u otro con la recepción dispensada al Conde de la Monclova. Los quince primeros remiten a los preparativos, los cuales se iniciaron con un mes de antelación: nombramiento de dos comisarios para organizar la fiesta, peticiones de préstamos, referencias a gastos diversos: palio, vestido para echar la loa, vestidos para la máscara, cartas de convite, etc²¹. Los siete últimos documentos se refieren a retrasos del cabildo a la hora de cuadrar las cuentas y devolver los préstamos: un año después aún se deben 400 pesos a un comisario de la fiesta, el capitán Silvestre González de Olmedo; lo mismo ocurre cinco años después, en 1691, con otros dos individuos; en 1692 el citado capitán Silvestre González de Olmedo sigue reclamando 120 pesos y 4 tomines por los costes del arco triunfal; por último, sorprende ver cómo a la altura de 1700, cuando ya habían pasado catorce años desde la entrada en la ciudad del virrey, el cabildo aún adeuda 314 pesos al otro comisario de la fiesta, el capitán José Moncayo de Zúñiga²². He aquí la relación sucinta de los documentos:

²⁰ La herramienta de que ahora me sirvo es un CDRom titulado *Actas de Cabildo de los siglos XVI y XVII de la muy noble y muy leal ciudad de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Archivo Municipal, 1996.

²¹ No he localizado menciones a gastos de música, carro triunfal, instrumentos..., pero es de suponer que los hubo, tal y como ocurrió en años precedentes. Cito un par de ejemplos: vol. 23, doc. 22, asunto 2 (30 de mayo de 1650): Acuerdo que el licenciado José de la Fuente y Mendoza, mayordomo, otorgue 50 pesos a Antón Lechuga, vecino de la ciudad, para que se encargue de hacer un carro triunfal que lleve música, instrumentos y se represente una loa laudatoria, con mucho ornato y aderezo, para el recibimiento del excelentísimo virrey Conde de Alba de Liste; vol. 30, doc. 31, asunto 7 (18 de septiembre de 1680): Nombramiento al capitán y regidor Martín Fernández de Olmedo para la disposición del arco triunfal con letras, motes, poesía, pintura y demás cosas acostumbradas. El regidor deberá presentar una relación de gastos del aderezo del dicho arco.

²² Al parecer, tantos gastos y acumulación de deuda colocaron a la ciudad en una situación difícil, tal y como se desprende del siguiente documento: vol. 32, doc. 23, asunto 3 (23 de agosto de 1688): Comisión a los regidores Antonio Ignacio de Aguayo, Francisco de Torija Ortuño y al capitán Mateo de la Mella, mayordomo de propios, para que pidan prestado entre los vecinos, conventos o comunidades, la cantidad de 500 pesos con un cinco por ciento de interés y en un plazo de tres años, la cual dicha cantidad será empleada para cubrir los gastos del recibimiento, hospedaje y festejos del virrey Conde de Galve, quien viene en sustitución del Conde de la Monclova, y por tanto se acuerda que durante tres años no se otorgue ningún libramiento.

1. Vol. 31, doc. 86, asunto 3 (17 de septiembre de 1686): Acuerdo para que se escriba una carta al Marqués de la Laguna, virrey de la Nueva España, donde se le solicitará conceda licencia a la ciudad para realizar los gastos acostumbrados, con motivo de la llegada a esta ciudad del Conde de la Monclova, virrey de la Nueva España. También se escribirá otra carta al dicho Conde de la Monclova dándole la bienvenida.
2. Vol. 31, doc. 86, asunto 7 (17 de septiembre de 1686): Nombramiento por comisarios a los capitanes y regidores Silvestre González de Olmedo y José Moncayo y Zúñiga, para que se encarguen de la instalación del arco triunfal que se pondrá con motivo de la entrada a la ciudad del señor virrey, con la petición que suplan el monto hasta que la ciudad se encuentre desahogada económicamente para poderles pagar.
3. Vol. 31, doc. 86, asunto 17 (17 de septiembre de 1686): Solicitud de préstamo a los capitanes y regidores Francisco de Torija Ortuño, tesorero, Tomás de Arana y Gabriel Hidalgo, para que cada uno de ellos le preste a la ciudad 500 pesos, mismos que se gastarán en el recibimiento del Conde de la Monclova, virrey de la Nueva España.
4. Vol. 31, doc. 87, asunto 3 (23 de septiembre de 1686): Acuerdo para que los 500 pesos que estaban asignados a los regidores a quienes se les repartieron las cuadrillas, se bajen a 300 pesos, para así ahorrar la ciudad en los gastos que hará en las demostraciones de regocijos por la estancia del Conde de la Monclova, virrey de la Nueva España. Previamente se registró la propuesta del general Juan Isidro de Pardiñas, alcalde mayor, por la cual se recomienda a la ciudad que en las fiestas de bienvenida del virrey trate de ahorrar lo que sea posible.
5. Vol. 31, doc. 87, asunto 4 (23 de septiembre de 1686): Nombramiento al general Juan Isidro de Pardiñas Villas de Francos y Camaño, de la Orden de Santiago, alcalde mayor, y al capitán y regidor Miguel Ravoso de la Plaza, alguacil mayor, para que se encarguen de partir y despejar la plaza los días de las fiestas que se han de celebrar por la llegada del excelentísimo Conde de la Monclova, virrey de la Nueva España, para lo cual se dispuso que Mateo de la Mella, mayordomo de los propios, entregue 300 pesos a cada uno, en los cuales se incluyan los 500 pesos que prestó a la ciudad el capitán y regidor Francisco de Torija.
6. Vol. 31, doc. 87, asunto 5 (23 de septiembre de 1686): El tesorero Tomás de Arana prestó a la ciudad 500 pesos para los gastos de las fiestas que se harán con motivo de la llegada a la ciudad del Conde de la Monclova, virrey de la Nueva España.
7. Vol. 31, doc. 87, asunto 7 (23 de septiembre de 1686): Acuerdo para que Mateo de la Mella, mayordomo de los propios, reciba y tenga en su poder los 500 pesos que prestó a la ciudad el capitán José de Barrios, alférez mayor, para ayuda de los gastos que hará la ciudad con motivo de la llegada del Conde de la Monclova, virrey de la Nueva España.
8. Vol. 31, doc. 88, asunto 3 (27 de septiembre de 1686): Obedecimiento y traslado a un mandamiento emitido por el Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, virrey de la Nueva España, fechado en México el 21 de septiembre de 1686, refrendado por José de la Cerda Morán, por el cual concede licencia a la ciudad de los Ángeles para que de sus propios y rentas haga los gastos y festejos acostumbrados en el recibimiento del Conde de la Monclova, nombrado virrey de la Nueva España.
9. Vol. 31, doc. 89, asunto 3 (11 de octubre de 1686): Acuerdo para que se cite a cabildo a todos los capitulares para el sábado 12 de octubre, indicándose que el cabildante que falte pagará lo que falta para el monto de los 5000 pesos que se han de dar para el palio del Conde la Monclova, virrey de la Nueva España. Previamente se registró la propuesta del general y alcalde mayor Juan Isidro de Pardiña Villar de Francos y Camaño, quien informó que ha tenido noticia que el virrey llega a la ciudad de Tlaxcala de mañana sábado 13 a domingo 14 de octubre, por lo cual es preciso se ajusten los 5000 pesos que se dan del palio del virrey, como es costumbre.
10. Vol. 31, doc. 90, asunto 3 (12 de octubre de 1686): Acuerdo para que Mateo de la Mella,

mayordomo de los propios, pague al capitán y regidor Gabriel Hidalgo, la cantidad de 250 pesos, que ha suplido y prestado para los gastos de bienvenida al Conde la Monclova, virrey de la Nueva España, con la instrucción que un testimonio de este acuerdo le sirva de libramiento.

11. Vol. 31, doc. 90, asunto 4 (12 de octubre de 1686): Acuerdo para que Mateo de la Mella, mayordomo de los propios, entregue 250 pesos al capitán y regidor Melchor de Linares y Montoya, mismos que ha prestado a la ciudad para los gastos que se harán en la bienvenida del Conde la Monclova, virrey de la Nueva España.
12. Vol. 31, doc. 90, asunto 5 (12 de octubre de 1686): Acuerdo para que Mateo de la Mella, mayordomo de los propios, entregue 500 pesos al capitán y regidor Francisco de Torija Ortúño, mismos que ha prestado a la ciudad para los gastos que se harán a la bienvenida del Conde la Monclova, virrey de la Nueva España, con la instrucción que un testimonio de este acuerdo le sirva de libramiento.
13. Vol. 31, doc. 90, asunto 6 (12 de octubre de 1686): Acuerdo para que Mateo de la Mella, mayordomo de los propios, pague 50 pesos de oro común a Felipe de Santoyo, vecino de la ciudad, para el costo del vestido que hará para echar la loa al virrey, con la instrucción que un testimonio de este acuerdo le sirva de libramiento.
14. Vol. 31, doc. 90, asunto 9 (12 de octubre de 1686): Acuerdo para que Mateo de la Mella, mayordomo de los propios, pague a los capitanes y regidores Juan Bautista de Salaises y Miguel Vázquez Mellado, 50 pesos a cada uno para ayuda de costa, por el trabajo que tendrán y los vestidos a confeccionar para la máscara que se realizará al Conde la Monclova, virrey de la Nueva España, con la instrucción que un testimonio de este acuerdo les sirva de libramiento.
15. Vol. 31, doc. 90, asunto 10 (12 de octubre de 1686): Acuerdo para que Mateo de la Mella, mayordomo de los propios, entregue 35 pesos de oro común al escribano de cabildo, para el papel en donde se escribirán las cartas de convites a los vecinos que han de salir en la máscara que se hará en honor del Conde la Monclova, virrey de la Nueva España.
16. Vol. 31, doc. 120, asunto 3 (22 de noviembre de 1687): Se acuerda que Gertrudis de Cabrera, viuda de Juan Notario, pague 200 pesos de oro común al capitán y regidor Silvestre González de Olmedo, a cuenta de los 400 que se le deben del préstamo que hizo para la construcción del arco exhibido en la entrada del virrey, Conde la Monclova.
17. Vol. 32, doc. 11, asunto 6 (24 de abril de 1688): Acuerdo para que los gastos que se hagan en chocolates y dulces, se lleven a cabo en todos los lugares por donde pase el virrey Conde de la Monclova. Esto es en razón de la noticia dada por el alcalde mayor.
18. Vol. 32, doc. 105, asunto 3 (26 de marzo de 1691): Orden para que Miguel Cerón Zapata, mayordomo de propios, pague 400 pesos de oro común a Juan de Úbeda y Fonseca, capitán, regidor, juez de los reales novenos y contador de bienes menores, con motivo de los gastos que hizo en el recibimiento del virrey Conde de la Monclova y en la partida del virrey Marqués de la Laguna.
19. Vol. 32, doc. 113, asunto 6 (20 de junio de 1691): Comisión a los contadores actuales para que reconozcan las cuentas presentadas por Juan Cortés, procurador, en nombre de María de la Hedesa, viuda del capitán Mateo de la Mella, quien fue mayordomo de propios en esta ciudad. Se dice que presentaron unas memorias y relación jurada del gasto que tuvo el mencionado mayordomo en poner la “espensa” del excelentísimo Conde de la Monclova, así como una del Conde de Galve, virreyes de la Nueva España.
20. Vol. 32, doc. 114, asunto 5 (30 de junio de 1691): Aprobación de las cuentas presentadas por María de la Hedesa Verástegui, viuda del capitán Mateo de la Mella, quien fue mayordomo de propios, el cual había realizado gastos en el recibimiento de los virreyes Conde de la Monclova y Conde de Galve, importando uno 8070 pesos y 5 tomines, y el otro 6709 pesos y 5 tomines. Dieron su parecer los capitanes y regidores Alonso Díaz de

Herrera y Silvestre González de Olmedo, contadores actuales de las alcabalas del cabezón y viento, quienes tomando en cuenta el acuerdo de cabildo del 17 de septiembre de 1686 dijeron se le podían pasar en cuenta dichos gastos.

21. Vol. 33, doc. 9, asunto 5 (13 de marzo de 1692): Acuerdo para pagar 120 pesos y 4 tomines de oro común al capitán y regidor Silvestre González Olmedo a causa del costo del arco triunfal hecho para el recibimiento del virrey Conde de la Monclova, cuyo gasto fue pagado en parte por el difunto capitán Mateo de la Mella, mayordomo de propios. Dichos pesos serán pagados por Miguel Cerón Zapata, mayordomo de propios.
22. Vol. 34, doc. 127, asunto 6 (30 de abril de 1700): Acuerdo para que de los dos tercios que falta por cobrar el Cabildo en 1700 se dará lo necesario para la paga del capitán, regidor José Moncayo de Zúñiga, quien prestó 375 pesos para hacer el arco triunfal con que se recibió al virrey de la Nueva España, Conde Monclova, ya que solo se le han pagado 71 pesos y pide se le paguen los 314 pesos restantes.

7. Loa de Lorenzo de las Llamosas.

La segunda loa que aquí nos ocupa nos conduce a Lima y fue escrita por el peruano Lorenzo de las Llamosas, con este título específico: *Loa al nacimiento del señor Don Francisco Javier Portocarrero Laso de la Vega, hijo de los excelentísimos señores Condes de la Monclova*. El original se custodia en la Biblioteca Nacional de España: Ms. 14.842²³. Se trata de un manuscrito autógrafo en el que Llamosas integra todas las piezas de un amplio festejo dramático brindado al virrey y su familia a fines de diciembre de 1689, con este título: *También se vengan los dioses. Fiesta zarzuela con loa y sainete*.

Aunque carecemos de un testimonio que documente de forma inapelable la ejecución del festejo en Lima, Llamosas declara que fue industria suya «hacerlo aplaudir a tanto príncipe», lo cual podría interpretarse como prueba de que la representación se hizo en palacio ante los dos virreyes: el entrante (Conde de la Monclova) y el saliente (Duque de la Palata). Dicho palacio virreinal seguía padeciendo las secuelas de un severo terremoto que había tenido lugar dos años atrás, de modo que bien pudo llevarse el espectáculo a un patio interior donde se habría instalado un escenario portátil, como consta que se hizo otras veces, siguiendo el modelo madrileño del Salón Dorado del Alcázar²⁴. Este escenario estaba preparado para complejos despliegues espectaculares con presencia de bastidores, perspectivas, telones, cortinas, tramoyas, vuelos de actores, etc., recursos todos ellos de que hace prolífico uso Llamosas tanto en la loa como en la comedia-zarzuela que le sigue.

Las dos loas que a continuación se editan comparten el objetivo básico de haberse escrito en homenaje al virrey recién llegado a su respectiva ciudad, el Conde de la Monclova. Coincidieron también en el prolongado uso que hacen de elementos heráldicos, emblemáticos y mitológicos, con marcada presencia de la música instrumental y el canto. Pero se distinguen en que la de Llamosas hace las veces de prólogo o introducción a un depurado y amplio festejo áulico, de ahí que esté más elaborada desde el punto de vista espectacular, con exhibición de unos recursos tramoyísticos que le dan realce y magnificencia. La loa exhibida en Puebla, en plena calle, junto al arco triunfal erigido al efecto,

²³ Existe otra copia manuscrita de esta loa en el Institut del Teatre de Barcelona, la cual carece de relevancia textual pues se limita a seguir el modelo del autógrafo, sin resolver ningún pasaje problemático. La primera edición que se hizo de la loa de Llamosas la publiqué yo mismo en 1997: ver Zugasti, «Un texto virreinal inédito: loa para la zarzuela *También se vengan los dioses* de Lorenzo de las Llamosas». En el año 2000 la volvió a editar César A. Debarbieri en el volumen de la *Obra completa* de Llamosas, pp. 13-24.

²⁴ J. A. Rodríguez Garrido, «El teatro cortesano en la Lima colonial: recepción y prácticas escénicas».

ha de ser por fuerza más sencilla y estática, pues en el fondo toda ella es una demorada explicación de los elementos decorativos del arco. En este texto hay más écfasis que teatro, más poesía ecfrástica que dramaticidad, lo cual no evita en absoluto que sea una loa al uso propia de entradas regias y arcos triunfales. Los versos de la loa con su breve introducción en prosa se localizan en el anónimo impreso que venimos citando titulado *Palma immarcesible siempre y frondosa, símbolo de un católico héroe* (Méjico, María de Benavides, 1686), fols. 13v-17r.

Cabe remarcar, por último, la relevancia de que estamos ante un caso único en las letras coloniales de conservación de sendas loas dirigidas al mismo virrey y su entorno familiar, con la particularidad de que la primera de ellas tuvo lugar en el virreinato de Méjico y la segunda en el del Perú. Durante los siglos XVI y XVII fue más o menos frecuente que una misma personalidad ejerciera de virrey primero en Méjico y después en Perú, dándose la circunstancia de que el Conde de la Monclova fue la última autoridad que aunó ambos cargos. No conozco otros casos de virreyes precedentes de quienes conservemos loas en uno y otro hemisferio, lo cual, a mi entender, aquilata el valor de los dos textos que aquí se editan.

ANÓNIMO

LOA A LA ENTRADA DEL VIRREY CONDE DE LA MONCLOVA EN PUEBLA DE LOS ÁNGELES (1686)

Recitaron la explicación de el arco en la loa tres hermosos niños, más agraciados que las Gracias mismas, de que es prueba la atención y aplauso que se granjearon, así de su excelencia como de todo el innumerale concurso. En dos bofetones²⁵ a los lados del arco, uno que hacía a Apolo, como denotaba en su traje²⁶, el otro que representaba la Ciudad de la Puebla, con corona imperial y sus armas en el escudo²⁷. Del medio del arco bajó el otro, que retrataba una Musa en sus insignias. Y a el son de un templado clarín empesaron²⁸ como se sigue:

²⁵ Preliminar *bofetón*: «en los teatros es una tramoya que se forma siempre en un lado de la fachada para ir al medio, la cual se funda sobre un gorrón o quicio como de puerta, y tiene el mismo movimiento que una puerta; y si hay dos bofetones se mueven como dos medias puertas. En ellos van las figuras unas veces sentadas, otras en pie, conforme lo pide la representación. Su movimiento siempre es rápido, por lo cual parece se llamó bofetón» (*Diccionario de Autoridades*).

²⁶ Preliminar *en su traje*: tanto el *traje* de Apolo como las *insignias* de la Musa cuando salen a escena, han de incluir corona de laurel y palma, y quizás también algún instrumento musical en las manos.

²⁷ Preliminar *Ciudad de la Puebla, armas en el escudo*: en 1538 Carlos V otorgó a la Puebla de los Ángeles el siguiente escudo de armas: una ciudad de cinco torres de oro asentada sobre un campo verde, debajo del cual discurre un río. A ambos lados dos ángeles tienen asida la ciudad, y sobre sus cabezas aparecen en oro las iniciales K y V (Carlos V). La presencia de los ángeles, cristalizada en el propio nombre de la ciudad, remite a su legendario origen, según el cual dos ángeles mostraron al obispo de Tlaxcala, Julián Garcés, dónde debía erigirse la urbe.

²⁸ Preliminar *clarín*: instrumento de guerra, usado para ordenar el ataque de las tropas, por eso la loa empieza diciendo «Cese el bélico acento». Preliminar *empesaron*: ‘empezaron’.

APOLO	Cese el bético acento, no sea, señor, que el vagaro elemento ²⁹ , en las alas llevando de sí mismo así a el profundo abismo como a los altos cielos esas sonoras voces, dé recelos; que no un príncipe humano, sí un Marte, empuña el ceptro americano, y que no anuncia paces en su entrada, sino sangrienta lid. ¡Ea, pues!, mudada la bética armonía en la suave del verso melodía, vuestra voz solemnice la que gozado habéis suerte feliz.	5
MUSA	Entrad, gran señor, entrad, que en vuestra feliz entrada de las demás llevaréis en regocijos la palma.	10
PUEBLA	¿Qué impensada cadencia, a la vista, señor, de vuexcelencia, mancedumbre ³⁰ en los pechos solicita? ¿En qué rigores mi lealtad excita, por vengar la osadía del pretender a la presencia mía tomar el desempeño en la plausible entrada de su dueño? Engañosa cirena ³¹ , que con la suavidad que el pecho ordena disimulas tu intento, si pulsan otra vez ese instrumento que las almas suspende, a mi mano verás...	15
APOLO	¡Aguarda, atiende!	20
PUEBLA	No hay que atender tus voces lisonjeras. Llenen parche y clarín esas esferas y lleva de mi mano la merecida pena. Mas en vano mi pecho fiaba en los ardores tuyos, que le suspenden los acentos tuyos.	25
MUSA	Fina os sirve la ciudad, aunque la entrada os dilata, que ignorar sólo a este dios en sus gozos la retarda.	30
PUEBLA	¿Pues quién eres, mancebo esclarecido, que de mi pecho (en iras encendido) así apagas la fragua, más que a el rigor de el agua a el suave soplo en ecos repetido, y de armónicos plectros impelido?	35
		40
		45

²⁹ 2 *vagaro*: ‘vagaroso’; *vagaro elemento*: ‘el aire’.

³⁰ 21 *mancedumbre*: ‘mansedumbre’.

³¹ 27 *cirena*: ‘sirena’.

APOLO	Angélica ciudad ³² , yo soy Apolo ³³ ; soy aquel de quién solo así en el alta cumbre del Parnaso ³⁴ , como en la fuente que rompió el Pegaso y copa les brindó (mejor que Hebe al dios tonante ³⁵) a las hermanas nueve ³⁶ ... Digo que Apolo soy, a cuya influencia todo metro recibe su cadencia, y soy aquél por quien ahora gozas tener con qué aplaudir las generosas hasañas ³⁷ de este príncipe valiente, pues mi ardor es forzoso que te aliente para que en verso entones su hidalguía, virtudes y blasones.	50
MUSA	Mejor es que tú las digas, pues tienes parte en obrarlas, que en la voz propia de un dios no envilece la alabanza.	65
PUEBLA	Pues ya que de esas voces la destreza para tan ardua empreza ³⁸ a ti señala, yo, la que impedía que fueses tú por ser tan propia mía, te pido por quien soy que tu dulzura en breve nos descifre esa pintura.	70
APOLO	Ya tu precepto sigo y ya, señor, en honra vuestra digo: de aquese cuadro espacioso, en esas dos bellas palmas que amorosamente unidas a los cielos se levantan,	75

³² 49 *Angélica ciudad*: porque se trata de la Puebla de los Ángeles.

³³ 49 *Apolo*: dios de la música, la poesía y las artes; se le considera el jefe o director del coro de las Musas.

³⁴ 51 *Parnaso*: en el monte Parnaso se hallaba el famoso oráculo de Delfos, donde moraba Apolo, en compañía de las Musas.

³⁵ 53-54 *Hebe*: diosa de la juventud; *dios tonante*: Júpiter, quien tiene poder sobre el rayo y el trueno. Según la *Mitología* de Natale Conti (lib. II, cap. 5, p. 135), a la bella Hebe «se le confió el menester de suministrar las copas a Júpiter [...]. Pero como una vez, mientras las suministraba, se resbalara y mostrara sus partes pudendas a todos los presentes, fue relevada de ese menester y la sustituyó Ganimedes».

³⁶ 50-54 *las hermanas nueve*: las Musas. El pasaje apunta a cuando el caballo Pegaso golpeó con sus cascos en el monte Helicón, provocando con ello el nacimiento de la fuente Hipocrene; alrededor de esta fuente se reunían las nueve Musas para cantar y bailar. En la descripción del arco erigido para la entrada del virrey, se detalla que esta imagen de Apolo en el Parnaso se pintó en el lado izquierdo del primer cuerpo; ver *Palma immarcesible*, fol. 3v: «En el tablero que le correspondía a el lado izquierdo, por el origen que trae su excelencia del Fénix de la poesía castellana, don Garcilaso de la Vega, comendador mayor de Castilla, etc., con cuya hija doña Leonor Laso de la Vega casó segunda vez el primer Conde de Palma, su rebisabuelo, dio lugar a el monte Parnaso, en cuya cima estaba el dios Apolo, esparcidas por él las nueve musas, aquél y éstas con corona de laurel y palma, a la falda el Pegaso rompiendo la fuente».

³⁷ 59 *hasañas*: ‘hazañas’. Aparece de nuevo en el v. 116.

³⁸ 68 *empreza*: ‘empresa’. Seseo necesario, pues ha de rimar con *destreza* (pronúnciese ‘destresa’) del verso anterior.

ya el menos sabio conose³⁹
y aun el más que rudo alcanza
que en símbolos se asemeja
insoluble el ñudo que ata
con vuestra illustre progenie
la siempre illustre prosapia
de Condes de Berbedel,
y de los Condes de Aranda⁴⁰,
sin otros en la que el cielo
os dio dignísima rama
de tales troncos, que fuese
igual consorte a tal palma.
Díganlo aquellos retoños⁴¹
que en su pequeñez retratan
tan crecidas excelencias
que es chico este orbe a abrazarlas,
y aquel dios que tal heroína,
que amazona⁴² tan gallarda
os rinde, porque a el rendirla
de vuestra mano la palma
llevé, en señal que consigue
con ella victoria tanta
como tener por consorte
un Teseo⁴³, cuya casa,
siendo una palma su tronco⁴⁴,
tan frondosa se dilata
que a el de Medellín se une
y hasta el de Alcalá se espacia⁴⁵.
Bajad un poco los ojos,
ved ese bajel con alas

³⁹ 79 *conose*: ‘conoce’.

⁴⁰ 85-86 *Condes de Berbedel, Condes de Aranda*: don Melchor Portocarrero, Conde de la Monclova, había entrancado con estos linajes por vía matrimonial. En efecto, doña Antonia Jiménez de Urrea y Clavero fue hija del Señor de Berbedel (Antonio Jiménez de Urrea) y hermana del primer Conde de Berbedel (Antonio Jiménez de Urrea y Clavero; el título lo creó el rey Carlos II en 1678). Asimismo, el apellido Jiménez de Urrea está unido al condado de Aranda desde sus inicios en el siglo XVI. La madre de la virreina, Felipa Clavero y Sesé, también pertenecía a la casa de Aranda.

⁴¹ 91 *retoños*: los hijos de los virreyes, de alguno de los cuales se trata más abajo, en los vv. 343 y ss.

⁴² 96 *amazona*: alude a la virreina, doña Antonia Jiménez de Urrea. La analogía está muy bien trazada porque si, como se verá en seguida, el virrey Monclova es equiparado a Teseo (v. 102), su esposa fue la reina de las amazonas. Se insiste en la misma idea en el v. 341.

⁴³ 102 y ss. *Teseo, palma, bajel*: el autor sustenta el panegírico del virrey buscando las correspondencias con el mito de Teseo, el famoso héroe que mató al Minotauro. Ver *Palma immarcesible*, fol. 3r: «En el tablero de el lado derecho que acompañó las puertas se pintó a un lado el laberinto de Creta, y en él Teseo guiado de Ariadne, dándole la muerte a el Minotauro. Y en un bajel que él llenó de sus velas daba a entender que salía de aquella isla a el mismo Teseo con una corona de laurel entretejida de palmas, repartiendo otras de la misma forma a sus compañeros [...]. El motivo de la pintura fue que Teseo, cuando navegó a Delos, les prometió a sus compañeros la palma en señal del triunfo».

⁴⁴ 103 *siendo una palma su tronco*: alusión al condado de Palma del Río, del cual se hablará más abajo, vv. 131-132.

⁴⁵ 105-106 *Medellín, Alcalá*: en efecto, el linaje de los Portocarrero estaba bien arraigado en las casas de Medellín y Alcalá de los Gazules.

que más navega los vientos
 que le surca a el mar sus aguas,
 y en él veréis a el Teseo
 que os dije, aquél que en su infancia
 a la marcial disciplina
 de Hércules llevó la fama
 y a su lado hizo⁴⁶. Es ocioso
 el referir sus hasañas⁴⁷,
 como las que a el lado hicisteis
 del don Juan invicto de Austria⁴⁸,
 que la gloria goce el que es
 gloria de nuestras Españas,
 saliendo de ser minino⁴⁹
 a aquella que edades largas
 viva. Mas vuelvo a Teseo,
 que por el triunfo que alcanza
 del Minotauro, vil gloria
 de una venus indignada⁵⁰,
 el primero fue que usó
 corona de invictas palmas⁵¹,
 sabiendo que en ellas solo
 sus glorias se decifraban,
 émulo de aquel don Luis,
 primer Conde⁵². Labio, calla,
 que ni aun su nombre mereces

⁴⁶ 114 *Hércules*: los mitógrafos hacen a Teseo y Hércules amigos y compañeros en múltiples episodios: conquista del vellocino de oro, de las amazonas, aniquiladores de bandidos y monstruos, etc. Natale Conti insiste en ello: «La celebridad de su nombre [Teseo] brilló entre muchos escritores porque, a imitación de Hércules, ofreció muchos ejemplos de su valor destruyendo por todas partes a los hombres malvados y dando muerte a los tiranos más crueles y a los ladrones» (*Mitología*, VII, 9, p. 527).

⁴⁷ 116 *hasañas*: ‘hazañas’. También en el v. 59.

⁴⁸ 118 *Juan de Austria*: se trata de Juan José de Austria (1629-1679), hijo bastardo de Felipe IV y, posiblemente, de la actriz María Calderón. Don Melchor Portocarrero estuvo al lado de don Juan de Austria en diversas campañas por Flandes y Portugal. Ver *Palma immarcesible*, fol. 5: «Con el invictísimo don Juan de Austria fue capitán de las dos compañías de su guardia; y luego teniente general de la caballería, cuando entró en Portugal [...], por elección de nuestro católico rey Filipo IV el Grande, que Dios haya, fue general de batalla, gentilhombre de la cámara de don Juan de Austria, y comisario general de la infantería y caballería de España, del Real Consejo de Guerra y su Junta de Indias».

⁴⁹ 121 *minino*: ‘menino’. Ver *Palma immarcesible*, fol. 11r, donde se asevera que el virrey Monclova «de minino de la reina nuestra señora salió para seguir en sus empresas al señor don Juan de Austria».

⁵⁰ 125-126 *vil gloria de una venus indignada*: alude al ominoso origen del Minotauro, fruto de la unión entre un toro y Pasífae.

⁵¹ 128 *corona de invictas palmas*: la idea de que Teseo fue el primero en celebrar sus triunfos con una corona de palmas la enfatiza el autor de *Palma immarcesible* en el fol. 3v, acudiendo a este pasaje concreto de la *Mitología* de Conti: «Existía una costumbre antigua, iniciada ya en tiempos de Teseo al volver de Creta, cuando instituyó los juegos de Delos: la de que los vencedores se coronaran con una palma» (IV, 10, p. 271).

⁵² 131-132 *don Luis, primer Conde*: se trata de don Luis Fernández Portocarrero Bocanegra, primer Conde de Palma del Río, de cuya progenie desciende el virrey Monclova. El condado de Palma del Río fue creado por los Reyes Católicos en 1507, antes de los tiempos de Carlos V, a lo cual se refieren los vv. 295-300. Ver *Palma immarcesible*, fol. 3r: «La muy ilustre casa de los Condes de Palma, de donde trae su origen nuestro excelentísimo príncipe, pues el primero de ella, el señor don Luis Portocarrero, fue rebisabuelo de su excelencia».

referir, y a explicar pasa que a ese rubio hermoso dios, a esas bellas nueve hermanas, esas de palmas coronas en la fenicia consagran en símbolo de que son sin iguales, porque varias las voces y a palma dicen, y ya fenices ⁵³ las llaman. Digno asumpto de que aquel que en este tronco se enlaza su Vega diera a las musas, su dulce lira templara, que en un Garsilazo solo fénix y palma se aunaran ⁵⁴ ;	135
	140
	145
	150
	155
Y es que en la palma, señor, prerrogativas tan altas se ven, que allí la piedad de aquel augusto monarca denota cuando a su dios, porque le nació en la baza ⁵⁶ de su estatua, la dedica.	160
Allí, junto a aquellas aguas que el templo de Apolo riegan, con una oliva se hermana para denotar lo afable de un príncipe, que esa blanca paloma dice que es de paz su plausible entrada ⁵⁷ .	165
	170

⁵³ 142 *fenices*: plural de ‘fénix’.

⁵⁴ 145-148 *Vega, Garcilazo, fénix*: estos versos hacen una hábil conexión entre el poeta Garcilaso de la Vega y el virrey Melchor Fernández Portocarrero Laso de la Vega, que sería descendiente suyo. Ver nota a los vv. 50-54.

⁵⁵ 150-158 *hojas, espadas, balanza*: juego de dilogía ingeniosa con *hojas*, voz que remite tanto a las hojas de las espadas como a las de los libros. Garcilaso de la Vega simboliza la figura del soldado-poeta del Renacimiento, y con él entronca ahora el virrey Monclova.

⁵⁶ 164 *baza*: ‘basa’.

⁵⁷ 168-172 *oliva, paloma, paz*: remite al símbolo de la paloma de la paz que porta un ramo de olivo en el pico, presente en la historia de Noé y el diluvio universal (*Génesis*, 8, 11), y conocido también en la cultura greco-romana. Ver *Palma immarcesible*, fol. 6r, donde se remite al siguiente pasaje de las *Antigüedades* de Celio Rodiginio: «Correspondiale en las otras dos basas de el lado opuesto el templo de Apolo, volando sobre él una blanca paloma con un ramo de olivo en el pico; a el un lado del templo una fuente, cerca de

	Si allí significa el mes y si aquí el año, ¡qué tantas tendremos felicidades cuantos días aquestos gastan! Si las miráis en las puertas que egipcias manos las graban, por Capitán General os publican, y en la Sala, Audiencia y Chancillería por Presidente ⁵⁸ . Si a estrañas regiones veis que la llevan, es porque así trasplantada son más copiosos sus frutos. Si los cristales la bañan, es porque gusta de verse en sus fondos retratada, que solo por eso puede esa ciudad mexicana llevándoos...	175
		180
		185
		190
PUEBLA	No digas más, no pronuncien tus palabras, que me ha de dejar ⁵⁹ , pues sabes de mis caricias las ansias, de mi voluntad lo fino y de mi afecto las llamas, y será darme la muerte insinuar que, desdeñada, me deja. Prosigue solo en sus elogios, si bastas a proseguirlos.	195
		200
APOLÓ	Pues mira, no aquél que tiene a sus plantas un morrión y una mujer, a quien deshecha borrasca del vencimiento que gime, ya en arracifes ⁶⁰ la encalla, ya la destrosa ⁶¹ en bajíos y ya la engolfa en mar alta, porque a sus profundos senos	205

ella una palma, a el otro lado otra fuente, y en ella una oliva, porque como dice Rodiginio: *Apud montem erat Apollinis templum, post templum duo mirabili suavitate fontes copia aquarum, ac frigiditate insignes; alterum palmam vocant: reliquum oleam* [lib. V, cap. 6]. Daba a entender la pintura la afabilidad y cariño de nuestro príncipe, como denotaba el mote *Nuncio pacis* ['nuncio de la paz'], por la que nos espera en su gobierno».

⁵⁸ 179-182 *Capitán General, Presidente*: eran los cargos propios de todo virrey, a los cuales se les daba gran realce. Ver por ejemplo la portada de *Palma immarcesible*, donde se hace constar que reciben al Conde la Monclova «por dignísimo Virrey de este nuevo orbe, por su invictísimo Capitán General, acordado y maduro Presidente de su Real Audiencia».

⁵⁹ 193 *me ha de dejar*: porque el virrey está en Puebla de paso; proviene del puerto de Veracruz y Tlaxcala, y su destino final es la ciudad de México.

⁶⁰ 206 *arracifes*: 'arrecifes'; *arracife* era la forma habitual en la lengua del Siglo de Oro.

⁶¹ 207 *destrosa*: 'destroza'.

210

desde más arriba caiga;
 ni ese rayo que las nubes
 abortan en esa daga
 contra el que a sus brazos ciento
 cien víctores esperaba,
 que hay tal vez un brazo solo⁶²,
 porque como el otro no hayga⁶³
 ni veas ese invicto héroe
 con quien solamente fianza
 dura piedra le produce
 hojas que su triunfo aplaudan,
 en señal que donde él vence
 vencer ninguno otro alcanza;
 mira si aquél en un bruto
 que tanto las manos alza
 que, devanando las nubes,
 hasta el suelo las traslada
 porque su nieve mitigue
 los ardores de su rabia,
 y también porque le forme
 las herraduras de plata⁶⁴,
 y en él verás a tu amado
 virrey, que con una lanza,
 vencidos ya los centauros,
 los ímpetus avasalla
 de un jabalí sin temor,
 sus cuchillas afiladas,
 por hacer a Piritoo
 y a Adrasto⁶⁵ en suerte contraria,
 para poder defenderse
 con todo su cuerpo espaldas.
 Así como allá en las Dunas
 de Dunquerque en la batalla,

215

220

225

230

235

240

⁶² 215 *un brazo solo*: alude al virrey Monclova, quien perdió su brazo derecho en la batalla de las Dunas de Dunquerque (1658), uno de los últimos episodios de la guerra de los treinta años. Sustituyó el miembro perdido por una prótesis de plata, por lo que a partir de entonces se le conoció como *brazo de plata*.

⁶³ 216 *hayga*: ‘haya, tenga’.

⁶⁴ 230 *herraduras de plata*: nueva alusión al caballo Pegaso que, según se vio antes (vv. 50-54), con el golpe de sus herraduras hizo brotar la fuente Hipocrene. La asociación de la *plata* con el agua es tópica, pero aquí se juega también con el doble sentido del *brazo de plata* del virrey Monclova.

⁶⁵ 233-238 *centauros, jabalí, Piritoo, Adrasto*: siguen las analogías con Teseo y sus hazañas, siempre a partir de la *Mitología* de Natale Conti: «Pues [Teseo] navegó a la Cólquide con Jasón y acudió para abatir al jabalí de Calidón, y ayudó a Adrasto a recuperar los cadáveres de los muertos ante Tebas, y junto con Pirítoo venció totalmente a los Centauros» (VII, 9, p. 524). Ver *Palma immarcesible*, fol. 9r, donde se indica que esta imagen ocupó el lado derecho del segundo cuerpo del arco: «En el lado derecho se pintó Teseo a caballo, deteniendo con la lanza un jabalí y resguardando con su cuerpo a Pirítoo y a Adrasto; a un lado una palma, cuyas hojas doblegaba un centauro; al pie otros de ellos muertos con flechas». A continuación el autor explica haberse inspirado tanto en el citado pasaje de Conti (VII, 9) como en el emblema 36 de Alciato, dedicado a la palma o palmera.

mesclado⁶⁶ del enemigo,
 con las victoriosas armas
 a el Marqués de Caracena,
 que las armas gobernaba
 del austriaco don Juan,
 asististe con tan rara
 resolución que tu vida,
 por las suyas despreciada,
 te ocasionó (joh, cómo exedes⁶⁷
 a cuantos el orbe afama!),
 te ocasionó que perdieras
 un brazo⁶⁸. Victoria estraña,
 pues en la guerra después,
 mostrando que te sobraba,
 si como hasta allí venciste,
 mejor que hasta allí triunfabas.
 Pues qué mucho que esas pías⁶⁹,
 más fogosas que nevadas
 aves que sin pluma vuelan,
 no en el viento, sí en la grama,
 tu pompa triunfal publiquen
 cuando de la guerra pasas
 a dar leyes, que eso indica
 esa túnica de grana
 en que diestra mano teje
 de brillante oro unas palmas
 que tanto la vista roban,
 que a el ver tu carro se engaña⁷⁰,

245

250

255

260

265

270

⁶⁶ 243 *mesclado*: ‘mezclado’.

⁶⁷ 251 *exedes*: ‘excedes’.

⁶⁸ 241-254 *Dunas de Dunquerque, Marqués de Caracena, brazo*: los tercios españoles de Flandes, al servicio del gobernador don Juan de Austria, fueron derrotados por el ejército anglo-francés en la batalla de las Dunas de Dunquerque (14 de junio de 1658). La ciudad quedó en manos francesas; un año después dio fin la Guerra de los Treinta Años con la firma del Tratado de los Pirineos. Entre los hechos de armas de la batalla se destaca a don Melchor Fernández Portocarrero, quien perdió un brazo y ayudó a salvar la vida a don Luis de Benavides Carrillo, Marqués de Caracena. Ver *Palma immarcesible*, fol. 9r: «Destrozado nuestro ejército allá en las batallas de las Dunas de Dunquerque, porque el Marqués de Caracena, que gobernaba las armas del austriaco don Juan, pudiese retirarse más seguro, volvió con su tercio de caballería a hacer rostro a el enemigo victorioso, mesclado con sus armas, de que sólo pudieron librarle sus hercúleos bríos, más dignos de elogios que los Porcias y los Sipiones, aunque con tan fatal herida en el brazo derecho que le ocasionó perderlo».

⁶⁹ 259 *pías*: ‘jacas, yeguas’.

⁷⁰ 266-270 *túnica de grana, carro*: llegamos ya al tercer cuerpo del arco triunfal, donde el impreso de *Palma immarcesible*, fol. 10, detalla lo siguiente: «Denotando que nuestro excellentísimo príncipe, después de los repetidos triunfos que consiguió en la guerra, viene ya a gobernarnos en la paz como Presidente de la Real Sala, aludiendo a la túnica palmar y palmar toga de que usaban los cónsules [...]. Se pintó a un lado de el lienzo el templo capitolino de Júpiter, allí tres cónsules, como decía el mote: *Sanctumque senatum*. A el otro lado, dentro de los muros de una ciudad, su excelencia dando leyes a los ciudadanos, que le asistían como Capitán General y supremo cónsul [...]. Y en medio de el lienzo un carro triunfal adornado todo de pedrería, de quien colgaban los trofeos de la guerra, y a quien verdaderamente llevaban, según estaban a lo vivo, dos garbosas pías, en él un retrato de cuerpo entero de su excelencia con la túnica palmar (que los demás del cuadro vestían), y era de grana».

jugando⁷¹ que ve el de el sol.
 Pero erré en decir que erraba,
 que si el sol casa es de el cielo⁷²,
 del cielo es también tu casa.

Mas ese triunfo que gozas,
 ese lustre que te exalta,
 los que en aquel monte suben
 a ceñirse la guirnalda
 que allí en los Campos Elísios⁷³
 tienes, dicen que se gana
 a fuerzas de la fatiga
 del mérito, y que enseñada
 tu justicia en la experiencia,
 pondrá el mérito en balanza
 para que el premio le iguale,
 sin que pueda inclinarla
 ni intercesión ni violencia;
 antes sí, por rechazarlas,
 a el lado opuesto se incline,
 porque así de ellas se aparta.

Mira por último allí
 la antigüedad de tu casa,
 de aquella palma en las raíces,
 en el tronco y en las ramas,
 pues antes que Marte fuera,

antes, digo, que reinara
 aquel invencible siempre
 el quinto Carlos, ya estaba
 en don Luis Portocarrero⁷⁴
 tu ascendencia⁷⁵, y cuando infasta
 a el tercer Filipo echó
 Átropos de su guadaña⁷⁶
 los filos, ya en don Antonio
 Portocarrero gozaba
 primer Conde su Monclova⁷⁷.

¡Oh, el cielo le eternizara!
 A quien, verdadera imagen
 de su sangre que aún pulsaba
 en sus venas, sucedió

275
280
285
290
295
300
305

⁷¹ 271 *jugando*: ‘juzgando’.

⁷² 273 *casa de el cielo*: en astrología, *casa* es cada una de las doce partes en que se divide la esfera celeste, que se corresponden con los doce signos del zodíaco.

⁷³ 279 *Campos Elísios*: en la Antigüedad Clásica, morada de los hombres virtuosos y grandes guerreros, muy asociados después al cielo cristiano.

⁷⁴ 299 *Luis Portocarrero*: fue el primer Conde de Palma y lejano antepasado del virrey; ver nota a los vv. 131-132.

⁷⁵ 300 *asendencia*: ‘ascendencia’.

⁷⁶ 301-302 *tercer Filipo, Átropos, guadaña*: retórica alusión a la muerte de Felipe III, acaecida en 1621. Átropos era la Parca encargada de cortar el hilo de la vida de los hombres.

⁷⁷ 303-305 *Antonio Portocarrero, primer Conde*: Felipe III creó el Condado de la Monclova en 1617, siendo su primer titular Antonio Portocarrero de la Vega y Enríquez, padre de nuestro virrey.

	don Gaspar ⁷⁸ , aquel que aclaman sus hechos, hermano tuyo, que porque a Dios en las aras se dedica, la Monclova aún más que feliz alcanza que seas su Conde, como eres, Comendador de la Zarza ⁷⁹ y deste occidental orbe virrey dignísimo.	310 315
PUEBLA	Aguarda, que debo decirlo yo, pues soy la ciudad más grata que ha de ver, la que rendida desde ahora estoy a sus plantas, y la que le doy a el cielo por tanta dicha las gracias, y a él, aún más que de estas puertas, las llaves de nuestras almas. Mas antes, hermoso dios, según tu coro reclama...	320
ELLA Y MÚSICA	Faltan que tus voces digan que una palma junto a el agua nació, como nuevo sol que este nuevo orbe ilustrara.	325
APOLO	Es verdad, y no fue acaso, sino prevenida traza de mi industria, porque adviertas lo sin igual de esta planta, que sólo a ella fertiliza la sal que a las otras daña; y por eso a su Monclova, nueva Tetis, nueva Diana o nueva Amazona ⁸⁰ , dio antes de surcar las aguas de el mar salobre, en un niño ⁸¹ ,	330 335 340

⁷⁸ 310 *don Gaspar*: hijo de Antonio Portocarrero, fue el segundo Conde de la Monclova hasta que renunció al título para hacerse eclesiástico.

⁷⁹ 315-316 *Conde, Comendador de la Zarza*: en efecto, el virrey don Melchor fue tercer Conde de la Monclova, hijo del primero y hermano del segundo. Entre los muchos otros títulos menores que ostentaba, el más destacado era el de Comendador de la Zarza. En la descripción del arco triunfal que venimos citando, llegamos ya a los tableros del remate; ver *Palma immarcesible*, fol. 12: «El último tablero significaba el modo con que su excelencia sucedió en el Condado de la Monclova, y la antigüedad de su casa, que empezó en don Luis Portocarrero, su rebisabuelo, antes que nuestro inexpugnable césar Carlos quinto reinase; y antes que nuestro católico rey Filipo tercero falleciese, ya don Antonio Portocarrero era Conde de la Monclova [...]. Y porque su excelencia sucedió en el Condado a su dignísimo hermano don Gaspar Portocarrero, por haberse dedicado a la Iglesia».

⁸⁰ 340-341 *nueva Tetis, nueva Diana, nueva Amazona*: alusión a la virreina, doña Antonia Jiménez de Urrea y Clavero. De las tres nominaciones, sin duda la más feliz es la de *nueva Amazona*, pues si a lo largo de todo el texto el virrey se ha equiparado con Teseo, en justa correspondencia ahora su esposa es Amazona, ya que Teseo se casó con Antíope, la reina de las amazonas (N. Conti, *Mitología*, VII, 9, pp. 525-526). La diosa Tetis puede ser referencia a la fertilidad, mientras que Diana conecta con el tema porque en el nacimiento de Apolo se abrazó a una palma, según refiere Valeriano (*Palma immarcesible*, fol. 9v).

⁸¹ 343 y ss. *un niño*: el contenido de estos versos lo aclara muy bien el impreso de *Palma immarcesible*:

un nuevo sol que la baña, pues venciendo los cariños y de madre las entrañas, lo envió a criar sin que sus ojos vean a el que sus niñas llama, que es en todo sin segunda, como el fénix de la Arabia. Y ya tú, porque aún a mí, aún a mí el aliento falta para decir que esos rojos pendones que allí en sus armas ⁸² tremola el viento, no son los de los Condes de Palma, sino los que él a el francés quitó, cuando aprisionados sus fuerzas en el castillo a quien Portugal llamaba Cabeza Davide, fue un David que con su espada a las cabezas erguidas llevó a cercén sus bravatas; que de tus armas ya sabes que esas deidades aladas dos inteligencias ⁸³ son que en la paz y en las batallas estarán siempre a sus lados para su guardia alistadas. PUEBLA	345 350 355 360 365 370 375

los virreyes viajaron a México con sus tres hijos mayores (Antonio, Josefa y Joaquín), pero poco antes de embarcar les había nacido un cuarto hijo en Cádiz, que dejaron criando en España (*Palma immarcesible*, fols. 9v-10r).

⁸² 354 y ss. *pendones, armas*: mención expresa al escudo del virrey Monclova, partido en pal de arriba abajo, en dos cuarteles iguales: el primero (izquierda) tiene arriba una cruz de gules sobre jaquelado de quince piezas de oro y azur, perteneciente al apellido Portocarrero; debajo aparece la divisa Ave María, propia de los Laso de la Vega; el segundo cuartel (derecha) se divide en bandas de plata y gules. Llaman la atención los quince estandartes o banderas que circundan ambos cuarteles, incluidos en el escudo familiar desde los tiempos de Luis Portocarrero, I Conde de Palma, que según una vieja leyenda heráldica representaban los pendones arrebatados a los musulmanes en la batalla del Salado (1340): ver Mendiburu, *Diccionario Histórico-biográfico del Perú*, vol. VI, p. 539. El virrey Monclova, con suma habilidad, reintegra esos 15 pendones en su propio escudo, conectándolos con los que él mismo ganó en la toma de Cabeza Davide. Así lo explica el anónimo autor en *Palma immarcesible*, fol. 13r: «Como quiera que las quince banderas de las armas de su excelencia sean las que ganó su muy ilustre rebisabuelo don Luis Portocarrero, primer Conde de Palma, y que su excelencia cuando Teniente General de la caballería entró en Portugal a romper el castillo y villa de Cabeza Davide, donde aprisionó todos los franceses y de donde trajo las banderas y pendones que les había ganado, acción porque nuestro católico rey Filipo cuarto le dio las gracias». La toma de Cabeza Davide tuvo lugar en julio de 1664; Felipe IV dispuso que los estandartes y banderas arrebatados al ejército enemigo se exhibiesen en el convento de las religiosas franciscas de Badajoz.

⁸³ 366-367 *deidades aladas, dos inteligencias*: alude a los dos ángeles que flanquean el escudo de armas de Puebla, al cual apeló el anónimo autor en el fragmento en prosa que sirve de presentación a la loa.

lo afable en la caricia, lo franco en las influencias por premiar las virtudes y las ciencias, lo ejemplar en grandeza de que aprendan la plebe y la nobleza, y finalmente de su vida el modo a que ojalá se ajuste el orbe todo. Seáis, pues, tan bien venido a mis umbrales como deseaban mis afectos leales, y entrad más que en las calles, en las almas, que os llevaremos porque entréis en palmas.	380
Los 2 Y MÚSICA Entrad, gran señor, entrad, que en vuestra feliz entrada de las demás llevaréis en regocijos la palma.	390

FIN

LORENZO DE LAS LLAMOSAS

LOA AL NACIMIENTO DEL SEÑOR DON FRANCISCO JAVIER PORTOCARRERO LASO DE LA VEGA, HIJO DE LOS EXCELENTÍSIMOS SEÑORES CONDES DE LA MONCLOVA

Personas que hablan en ella

VENERACIÓN	EL DÍA NATALICIO
RAZÓN	APOLO
LIMA	MARTE
MÉXICO	JÚPITER
FORTUNA	[MINERVA] ⁸⁴
FAMA	

Estará el teatro corrido con una cortina⁸⁵ y pasará por arriba cantando la

⁸⁴ *Dramatis personae Minerva*: el manuscrito autógrafo de Llamosas escribe *Palas* y no *Minerva*, pero regularizo en todos los casos por *Minerva*, según se especifica en el v. 194 y en la atribución al locutor de los vv. 332b-344. Por su parte *Palas* se reitera en la acotación al v. 149, donde de nuevo lo sustituyo por *Minerva*. Desde antiguo los mitógrafos identifican plenamente a la diosa griega *Palas Atenea* con la romana *Minerva*, y en muchos casos se cita de forma indistinta a una u otra. Pérez de Moya, por ejemplo, en su *Filosofía secreta* trata sobre *Minerva* en el lib. III, cap. 8, donde de los catorce artículos que lo componen, en trece se la denomina *Minerva* y en uno *Pallas* (art. VI: «De la contienda de *Pallas* y *Aragnes*»), tratándose siempre de la misma diosa. Ver Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, p. 401.

⁸⁵ Acotación inicial *teatro corrido con una cortina*: lo que hoy llamamos telón de boca. Nótese que la loa fue concebida para ser representada en un teatro cortesano, posiblemente en el palacio del virrey en Lima, donde habría transcurrido todo el festejo de *También se vengan los dioses*: loa, comedia y sainete.

Veneración⁸⁶, después de la Música de el Coro de dentro

CORO	La luz más brillante, el astro más nuevo, aplaudan rendidos las esferas, los astros, los dioses, los cielos.	
	<i>Ahora sale la Veneración</i>	
VENERACIÓN (Canta)	Este día en cuyas horas duplicado el lucimiento con equivocados soles se confunden los reflejos ⁸⁷ , tan feliz hará la ofrenda que anticipados los premios hallará la adoración la gloria junto al intento.	5
	<i>Corre la cortina y canta al un lado de el teatro y va bajando</i>	
	Sea este teatro la esfera señalada al rendimiento para que no mortifique la dilación al afecto. Al nuevo sacro Cupido, que de la más pura Venus ⁸⁸ el mejor Marte consigue en casto, amoroso fuego ⁸⁹ , llegad a aplaudir corteses con reverentes festejos, dejando las cortedades en las manos de el respeto.	15
	<i>Ya en el teatro, repite el Coro dentro</i>	
CORO	La luz más brillante, el astro más nuevo, aplaudan rendidos las esferas, los astros, los dioses, los cielos.	25

⁸⁶ Acotación inicial *pasará por arriba cantando la Veneración*: inicio espectacular de la loa con el vuelo de un actor que precisaba de una tramoya del tipo de un sacabuche, o bien de un pescante o canal con posibilidad de movimiento horizontal. Poco más abajo (acotación al v. 12) se explicita cómo ese vuelo será descendente, hasta llegar al tablado.

⁸⁷ 5-8 Primera alusión al natalicio de Francisco Javier Portocarrero Laso de la Vega mediante la metáfora ennoblecadora niño-sol; de ahí que este día tenga «duplicado el lucimiento» y se «confunden los reflejos», pues hay dos soles. A lo largo de la loa se repiten a menudo términos de este mismo campo semántico: *lucero* (vv. 40, 84, 237 y 296), *astro* (vv. 2, 4, 26, 28, 41, 48, 50, 138, 140, 149, 371 y 375), y *sol* (vv. 82 y 351).

⁸⁸ 18 *Venus*: nótese la rima débil é-u dentro de un romance con rima é-o, que se repetirá en el v. 86.

⁸⁹ 17-20 *Cupido, Venus, Marte*: triple paralelo entre estos personajes mitológicos y los Condes de la Monclova más su joven vástago: el recién nacido es el «nuevo sacro Cupido», hijo según los mitólogos de los amores entre Venus y Marte, tema muy popularizado en la literatura clásica. La equiparación, con todo, precisaba de ciertas matizaciones, pues la diosa Venus es famosa por sus muchos amores (en el v. 86 se dice «incasta Venus»), de ahí que Llamosas señale que ahora se trata «de la más pura Venus» (la virreina, doña Antonia Jiménez de Urrea) y de un «casto, amoroso fuego». Repárese en que Sor Juana Inés de la Cruz también cita a los Condes de la Monclova en su loa para *Amor es más laberinto*, llamando «aragonesa Venus» a esta misma condesa. Por otro lado, la asociación de Marte, dios de la guerra, con el virrey Portocarrero (que se reitera en el v. 104), era de obligada presencia, dado su prestigio militar.



Aparece Lima sentada entre las dos columnas con el «Non plus ultra», y sus armas en la mano en un escudo⁹⁰

LIMA (*Canta*) Suspende la voz y deja
de la armonía el acento,
porque el mérito no deba
la diligencia a tus ecos. 30

Aparece por otro lado México sobre una águila⁹¹, y canta

MÉXICO (*Canta*) Deja en la dulce armonía
que pausen ya tus alientos,
pues en sus cláusulas dulces
el fervor van suspendiendo. 35

LIMA (*Canta, bajando*⁹²) La obligación y la dicha
me conducen atendiendo
que a la esfera de mi escudo
le sobra ya otro lucero⁹³. 40

MÉXICO (*Canta, bajando*) Yo a aplaudir vengo aquel astro

⁹⁰ 28 acot. Tras la tramoya inicial aparecen ahora las alegorías de Lima y México, con toda su riqueza emblemática y simbólica, apuntando a los dos virreinatos de que fue titular don Melchor Portocarrero: primero el de Nueva España (1686-1688) y luego el del Perú (1689-1705). La figura alegórica de Lima se adorna con los atributos propios de su escudo de armas, que le fue concedido por Carlos V el 7 de diciembre de 1537: el blasón, que se organiza sobre campo azur, consta de tres coronas reales de oro en triángulo (remitiendo a su denominación original Ciudad de los Reyes, que aparece en el acta fundacional firmada por Francisco Pizarro el 18 de enero de 1535, aludiendo al parecer a la festividad de los Reyes Magos), sobre ellas una estrella de oro –cuyas tres puntas inferiores tocan sendas coronas–, y por orla la leyenda *Hoc signum vere regum est* ('Este símbolo es verdaderamente de los reyes'), sostenida por dos águilas negras coronadas que se miran una a otra y abrazan el escudo; entre sus cabezas aparecen las iniciales K (de Karolus, el emperador) e I (Ioana, madre de Carlos V), y por último sobre ellas hay otra estrella de oro. Hacia 1650 el escudo sufrió varios cambios: las iniciales K e I pasaron al campo del blasón, las águilas invirtieron la orientación de su mirada semejándose al águila bicéfala imperial, y en la parte inferior se introdujo el fruto de una lima (*citrus limeta*). Con todo, el cambio más relevante es el añadido de las dos columnas del Plus Ultra que flanquean el escudo. En 1808 volvieron a realizarse leves retoques (ver Günther Doering y Lohmann Villena, *Lima*, pp. 51-59).

⁹¹ 32 acot. *México sobre una águila*: evocación del legendario origen de México, según el cual los primitivos aztecas fundarían la ciudad allí donde vieran un águila asentada sobre un nopal que devoraba una serpiente. La escena es el motivo central del escudo de México.

⁹² 37 acot. *bajando*: acotación que sugiere el uso de un canal o pescante lateral necesario para los vuelos descendentes. En el otro extremo del teatro habría otra máquina similar para uso de México (acot. al v. 41).

⁹³ 40 *sobra*: 'superá, excede, sobrepuja'; *otro lucero*: 'el recién nacido'. La imagen verbal se refuerza icónicamente con la exhibición en escena del escudo de Lima, donde, recuérdese, destaca la presencia de una estrella o lucero.

	que en mi elevado hemisferio se concibió para luz de el más bello firmamento ⁹⁴ .	
LAS DOS	Y así mi voz repita, y así repita el viento:	45
LAS 2 Y EL CORO	La luz más brillante, el astro más nuevo, aplaudan rendidos las esferas, los astros, los dioses, los cielos.	50
VENERACIÓN (Representa)	Pues, cortesanas las dos, con amantes rendimientos de la obligación hacéis humilde merecimiento, hoy quiero que concurráis de este día a los cortejos.	55
LIMA	Tente, ¿quién eres, que te haces de mi propio asunto dueño?	
VENERACIÓN MÉXICO	La Veneración. Aguarda, que ni tú ni esa que veo tienen en esta fortuna el derecho que yo tengo.	60
VENERACIÓN	Yo, humilde, rendida, amante, como no aspiro a más premio que ver festejado un día en que parece que hicieron para vernos venturosos paz la fortuna y el tiempo, la competencia cortés a vuestros méritos cedo. Pero de las dos quién sois quisiera saber primero, y así, pues llegasteis antes, la razón de vuestro intento decid acorde porque haga la competencia festejo.	65
LIMA	Todo lo dirá mi voz; escuchadme, que ya empiezo: (Canta) Yo soy la ninfa luciente del Rímac ⁹⁵ , honor supremo cuyas ondas hoy le sirven al más claro sol de espejo. Éste que en mí ha amanecido, sacro flamante lucero, porque a este día no pueda precidir ⁹⁶ incasta Venus,	70 75 80 85

⁹⁴ 41-44 Aunque Francisco Javier Portocarrero nació en Lima en diciembre de 1689, fue concebido en México («elevado hemisferio» o ‘hemisferio norte’ del v. 42), de donde partieron los Condes de la Monclova el 18 de abril, incorporándose a su nuevo virreinato en Lima el 15 de agosto de dicho año.

⁹⁵ 80 *Rímac*: nombre quechua del río que atraviesa la ciudad de Lima (su significado es ‘el que habla’, lo cual alude a su caudal), y que desemboca en la bahía del Callao. También el valle que lo atraviesa recibe el mismo nombre.

⁹⁶ 86 *precidir*: ‘presidir’.

	por darmel su oriente vino celando sus rayos bellos como que sólo naciese para hacerme firmamento, y si en las deidades siempre no hay acaso sin misterio, yo no aspiro a más fortuna que a gozar la que hoy poseo; conque en tal competencia mío es el premio, pues que yo no le pido, sino le aceto.	90
VENERACIÓN	Tú puedes decir ahora quién eres y tus intentos.	100
MÉXICO (<i>Canta</i>)	Yo en las mexicanas ondas tengo mi docel ⁹⁷ excelso, cuya pompa dio sitiales al Marte mejor guerrero. Mis amantes influencias a su luz oriente fueron, pues en los celestes rayos no hay jurisdicción de tiempo; de sus primeros influjos me hizo la fortuna dueño, pues sólo impiden las nubes a los ojos los reflejos. No a los dioses les imputes sofisticos argumentos, pues nunca con una ofenza ⁹⁸ fabrican un favor nuevo; conque en tanta fortuna ya nada espero ⁹⁹ , pues lo que tú deseas yo lo poseo.	105
VENERACIÓN	Las dos tan justas razones atentas habéis propuesto, que cuando más las reparo me atrevo a juzgarlas menos, y así unidas y conformes hoy a la Razón busquemos.	110
	<i>Sale la Razón</i>	
RAZÓN	Teneos, que a quien me busca con docilidad me ofrezco. Decidme a qué os oponéis, que componeros prometo.	115
VENERACIÓN	Lima y México las dos sobre a cuál más el cortejo...	120
RAZÓN	Teneos, que ya presumo habréis oído en el viento	125

⁹⁷ 102 *docel*: ‘dosel’.

⁹⁸ 115 *ofenza*: ‘ofensa’.

⁹⁹ 118 *ya nada espero*: el manuscrito escribe *ya nada (ya) espero*.

	esa cortés armonía que dulce va repitiendo...	135
ELLA Y LA Mús.	La luz más brillante, el astro más nuevo, aplaudan rendidos las esferas, los astros, los dioses, los cielos.	140
RAZÓN ¹⁰⁰	Y cuando no por mí dignos tengo tan altos obsequios, es bien que vosotras sólo aspiréis al rendimiento, y así venidos conmigo	145
	<i>Caminan hacia el punto</i> a ese jardín, donde espero que a celebración del día finos irán descendiendo...	
ELLA Y LA Mús.	Las esferas, los astros, los dioses, los cielos ¹⁰¹ . <i>Al empezar la Música se abrirá el punto, donde se verá un jardín, y en un trono de flores el Día Natalicio con rayos que cogerán a su tiempo los que lo hubieren de subir. Estarán a su lado la Fama y la Fortuna, y juntamente en lo que durare el verso cantado bajarán Marte, Apolo, Júpiter y Minerva</i> ¹⁰²	
FAMA Y FORT.	Ya los dioses obedecen de tus voces los imperios.	150
LOS 4 DIOSES	Y ya sólo de tus voces esperamos los preceptos.	
RAZÓN	No entendáis que yo os convoco a que pienze ¹⁰³ vuestro aliento más que ofrecer, porque cuando son los asuntos inmensos tropiesan ¹⁰⁴ las intenciones en los desvanecimientos. Para venerar festivos ese Natalicio regio que en ese jardín de luces	155
		160

¹⁰⁰ 141-148 Estos versos los declama la Razón en solitario, lo cual omite el manuscrito, quedando como si también los dijese la Música.

¹⁰¹ 148-149 Error de métrica: ambos versos ofrecen la rima asonante é-o, con lo que se rompe la alternancia propia del romance. A partir de ahora la rima recaerá en los versos impares y no en los pares, como es lo propio. Con todo, no parece que falte ningún fragmento intermedio, pues enlaza muy bien el sentido de estos dos versos, con la anteposición del gerundio al final del estribillo, tal y como se acaba de hacer en los vv. 136-140. Otro fallo del mismo tenor en vv. 261-262.

¹⁰² Acotación al v. 149 Esta larga acotación incide en varios detalles de escenografía: el «punto» hacia el que se dirigen Razón, Veneración, Lima y México parece ser el punto central o punto de perspectiva que, al abrirse (¿descorrerse la cortina?), descubre un escenario de jardín, por lo general adornado con algunas ramas y plantas, dejando la parte central para el trono de flores del Día Natalicio, flanqueado por Fama y Fortuna. De nuevo se utilizan los pescantes para el vuelo descendente de Marte, Apolo, Júpiter y Minerva, por lo que son precisas hasta cuatro máquinas similares (ver la acotación que sigue al v. 370, donde se especifica que «suben en sus cuatro vuelos»).

¹⁰³ 155 *pienze*: ‘piense’.

¹⁰⁴ 158 *tropiesan*: ‘tropiezan’.

	es hoy fragrante ¹⁰⁵ hemisferio, ni tú, Lima, ni tú puedes, ni aún de todo el universo pudieran ser las regiones siquiera decente centro. Y así vosotras, corteses, aguardaréis hasta luego. Vosotras, Fama y Fortuna, con humilde ofrecimiento vinculad desde el arrullo en acordados gorjeos una aplausos, otra dichas, para envidia de los tiempos.	165
LAS DOS	Respondan las obediencias a tan sagrados imperios.	170
	<i>Canta la Fortuna</i>	175

FORTUNA	A tus pies hoy mi cetro ¹⁰⁶ pongo rendida, porque sólo a tus plantas puede ser dicha.	180
<i>Pone un cetro en el trono y repite el Coro: «A tus pies, etc.»</i>		
CORO	A tus pies hoy mi cetro pongo rendida, porque sólo a tus plantas puede ser dicha.	185
<i>Pone el clarín y repite el Coro: «Mi clarín reverente, etc.»</i>		
FAMA (Canta)	Mi clarín ¹⁰⁷ reverente hoy te consagro, porque tanto te injurio cuanto te aplaudo.	
CORO	Mi clarín reverente hoy te consagro, porque tanto te injurio cuanto te aplaudo.	190
RAZÓN	Júpiter, Marte, Minerva y Apolo, pues por el cielo vienen a lograr ufanos el hacer ofrecimientos, dediquen en cuatro dotes	195

¹⁰⁵ 163 *fragrante*: «Dícese también fragante, pero no es tan propio» (*Autoridades*). Deriva del latín FRA-GRANS, -ANTIS. Aunque hoy la forma usual es *fragante*, el DRAE recoge todavía la voz «fragrante».

¹⁰⁶ 178 *cetro*: ‘vara de mando propia de reyes o emperadores’ que deposita la Fortuna en el trono del Día Natalicio a modo de pleitesía: *cetro* y *trono* son símbolos emblemáticos de poder. La Fortuna solía representarse con diversos atributos (destacan la cornucopia, el timón, la rueda...), todos ellos significando su poder e inconstancia: ver Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, II, 38, pp. 790-798; Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, III, 21, pp. 428-431; Ripa, *Iconología*, I, pp. 440-443.

¹⁰⁷ 186 *clarín*: elemento propio de la representación iconográfica de la Fama, que suele pintarse como una doncella volando con las alas extendidas y soplando a la vez un clarín o trompeta. Cervantes en *La casa de los celos* saca a colación los personajes alegóricos de Mala Fama y Buena Fama, que caracteriza así: «a la vuelta parece la Mala Fama, vestida como diré, con una tunicela negra, una trompeta negra en la mano, y alas negras y cabellera negra», y «parece la Buena Fama, vestida de blanco, con una corona en la cabeza, alas pintadas en varias colores y una trompeta» (Cervantes, *Teatro completo*, pp. 155 y 158).

	sus reverentes afectos.	
LOS CUATRO	Ya todos envanecidos gustosos te obedecemos.	200
JÚPITER (<i>Canta</i>)	A tus pies mi trisulco ¹⁰⁸ doy por ofrenda, siendo dueño en su imperio de la prudencia.	205
	<i>Pone el trisulco y repite el Coro: «A tus pies mi trisulco, etc.»</i> ¹⁰⁹	
CORO	A tus pies mi trisulco doy por ofrenda, siendo dueño en su imperio de la prudencia.	
APOLO (<i>Canta</i>)	De tapete a tus plantas ¹¹⁰ mis luces ¹¹¹ sirvan, pues el dote le ofrecen de la justicia.	210
	<i>Pondrá una luz y repite el Coro: «De tapete a tus plantas, etc.»</i>	
CORO	De tapete a tus plantas mis luces sirvan, pues el dote le ofrecen de la justicia.	215
MARTE (<i>Canta</i>)	Ese escudo a tu pecho ¹¹² obsequio sea, porque grave le adorne la fortaleza.	220
	<i>Pone un escudo y repite el Coro</i> ¹¹³ : «Ese escudo a tu pecho, etc.»	
CORO	Ese escudo a tu pecho obsequio sea,	

¹⁰⁸ 202 *trisulco*: el rayo trisulco o rayo de tres puntas que en todos los tratados de mitología porta Júpiter en sus manos. Véanse por ejemplo en las *Imagini degli Dei* de Cartari (1571), las ilustraciones de Júpiter primero y de Júpiter y Apolo después, con su rayo de tres puntas (en Jean Seznec, *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y en el Renacimiento*, grabados núms. 93 y 99). *Trisulco* es cultismo (adjetivo) que según *Autoridades* designa «lo que tiene tres púas o puntas», aunque aquí Llamosas recurre a la sustantivación del término. Ver Francisco de Quevedo, *La hora de todos y la fortuna con seso*, p. 67: «Con todos hablo y primero contigo, oh Jove, que acompañas las toses de las nubes con gargajo trisulco»; Sor Juana Inés de la Cruz, *Neptuno alegórico*, p. 190: «Ni aire agitado profana, / ni rayo ofende trisulco».

¹⁰⁹ 205 Acot. *A tus pies*: el manuscrito lee «a sus pies», que enmienda por la segunda persona del singular «tus pies»: nótese cómo el v. 202 reza «A tus pies mi trisulco», y también antes se ha dicho «tus pies» y «tus plantas» (vv. 178, 180, 182 y 184).

¹¹⁰ 210 *a tus plantas*: el manuscrito escribe, por error «a sus plantas». Enmienda necesaria, acorde con la lectura de los vv. 180 y 184, además de que en el v. 214 se repite «a tus plantas».

¹¹¹ 211 *luces*: lógico ofrecimiento de Apolo, divinidad solar por excelencia.

¹¹² 218 *escudo*: elemento bélico, propio de Marte, dios de la guerra; *a tu pecho*: el manuscrito escribe de nuevo «a su pecho», por lo que vuelve a ser necesaria la enmienda para mantener el tratamiento en la segunda persona del singular.

¹¹³ 221 acot. *Pone un escudo y repite el Coro: «Ese escudo a tu pecho, etc.»*: el manuscrito incurre en un grave fallo y lee así: «Pone un escuplo y repite el Coro: de esa oliva las Siencias, etc.». Además de la evidente errata «escuplo» por «escudo», se detecta aquí un error de copia –homoioteleuton– en el manuscrito, pues parece obvio que Llamosas al hacer el traslado a limpio ha saltado sin darse cuenta del canto de Marte al de Minerva: se confunde el ofrecimiento del escudo con el de la oliva, objeto asociado a la diosa Minerva que además es la única de los cuatro que se queda sin intervenir. En la reconstrucción que se ofrece sólo contamos con el primer verso, quedando los tres restantes –se le supone la misma extensión que las anteriores– en blanco.

	porque grave le adorne la fortaleza.	225
MINERVA (<i>Canta</i>)	De esa oliva las siencias ¹¹⁴	
<i>Pone una oliva y repite el Coro: «De esa oliva las ciencias, etc.»</i>		
CORO	De esa oliva las ciencias	
<i>.....</i>		
RAZÓN	Pues que ya habéis ofrecido, sabed ahora que os advierto conoscáis ¹¹⁵ que solamente habéis refrendado atentos en tan debidas acciones vuestros obsequios primeros, pues del divino ascendiente, noble virrey, conde excelsa de quien recibe el origen ese sagrado lucero, son atributos gloriosos los que habéis ido ofreciendo.	230
LOS CUATRO	Nadie lo duda.	235
RAZÓN	Pues ahora, Veneración, no a silencios redusgas ¹¹⁶ todo el aplauso de tu cobarde respeto.	240
VENERACIÓN	Sólo a que grave compongas esas dos ninfas espero, para introducirme amante entre los aplausos luego.	245
RAZÓN	Pues ya en vuestra oposición os tengo a las dos propuesto que ese sacro Natalicio se ha de aplaudir en el cielo, sólo resta declararlos cuál ha de llegar primero a ofrecer.	250
LAS DOS ¹¹⁷	Eso esperamos para ceder ambas luego.	255

¹¹⁴ 226 *oliva*: asociada a la diosa Minerva «porque ella fue la primera que dio la industria de hacer el aceite de las aceitunas» (Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, p. 402). *siencias*: ‘ciencias’.

¹¹⁵ 230 *conoscáis*: ‘conozcáis’.

¹¹⁶ 242 *redusgas*: ‘reduzgas’. La forma *redusgas* o *reduzgas* (hoy ‘reduzcas’) era común en el Siglo de Oro y pervivió en España e Hispanoamérica hasta bien entrado el siglo XX; surge por asimilación con otras formas verbales terminadas en -go, como *yazgo*, *plazgo*, etc. Ver Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica española*, p. 293.

¹¹⁷ 254 *Las Dos*: el manuscrito señala a «Los Dos» por locutores, pero cambio por el femenino (se refiere a las alegorías de Lima y México), igual que lo expresado en las atribuciones a los vv. 45-46, 47-50 y 176-177. Nótense además cómo el v. 245 habla de «esas dos ninfas», el v. 249 repite «las dos» y el v. 255 remata con «ambas».

RAZÓN	Pues, México, aunque en tu dicha no pocas razones veo, con todo, es hoy preferida en sus leales rendimientos la noble beldad de Lima; pues que precede atendiendo en gozar sus rayos bellos ¹¹⁸ , no hemos de hacerlos injustos dudando el merecimiento, porque así la competencia se pasará a sacrilegio, y así goza tú la dicha de ofrecer antes tu afecto.	260
MÉXICO	Ya cedo mi competencia.	
LIMA	Yo la elección te agradezco.	270
(Canta)	Tres coronas y un cetro ¹¹⁹ cortés te rindo, pues así entre las tuyas las multiplico.	
CORO	<i>Pone en el altar su escudo y repite el Coro: «Tres coronas y un cetro, etc.»</i> Tres coronas y un cetro cortés te rindo, pues así entre las tuyas las multiplico.	275
MÉXICO (Canta)	El corazón te ofrezco ¹²⁰ , aunque ya miro que he pretendido darte lo que no es mío.	280
VENERACIÓN	Pues ahora vamos.	
NATALICIO	Aguarda, que dar a Lima pretendo (para paga de este timbre ¹²¹) que me ha ofrecido su anhelo mi estrella ¹²² , con este escudo de el invicto dios guerrero, para que así mejorado desde hoy se admire su pecho.	285
LIMA	<i>Dale el escudo de Marte con una estrella que tendrá en la frente</i> Pues tanta dicha...	
VENERACIÓN	Suspende, y deja ese desempeño	290

¹¹⁸ 261-262 Error de métrica, pues hay dos versos seguidos que presentan la rima é-o del romance. Se repite un fallo ya apreciado en los vv. 148-149.

¹¹⁹ 271 *Tres coronas*: apunta a las tres coronas de oro que integran el escudo de Lima, según se ha detallado en la nota a la acotación que sigue al v. 28. El *cetro* remite al gobierno del virreinato del Perú.

¹²⁰ 279 *ofresco*: ‘ofrezco’.

¹²¹ 285 *timbre*: ‘insignia que se coloca encima del escudo de armas’ (DRAE).

¹²² 287 *estrella*: referencia emblemática a la estrella que forma parte del escudo de Lima. Nótese el hiperbólico simbolismo del pasaje, pues la incorporación de la estrella al escudo limeño se explica aquí como fruto de la feliz llegada del nuevo virrey, y del posterior natalicio de su hijo Francisco Javier Portocarrero: «esa dádiva ... / es cifra de nuestro conde / invicto y de aquel lucero / por quien hoy Enriquecidos / se miran los días nuestros» (vv. 294-298).

	a mi adoración, pues miro (cuando esa dádiva veo) que es cifra de nuestro Conde invicto y de aquel lucero por quien hoy enriquecidos se miran los días nuestros, con el uno de fortuna y con el otro de exfuerzos ¹²³ .	295
	<i>Canta Veneración</i>	300
	Si a tus armas llamaren osados riesgos, sabe que sólo vienen a ser trofeos.	
	<i>Repite el Coro lo mismo</i>	
CORO	Si a tus armas llamaren osados riesgos, sabe que sólo vienen a ser trofeos.	305
NATALICIO	A México en recompensa de sus agradecimientos los tendré para su dicha presentes en mi recuerdo.	310
MÉXICO (Canta)	Pues logro tal fortuna, a nadie temo, pues temerse no deben más de ¹²⁴ los cielos.	315
RAZÓN	Pues porque en las dilaciones no se entibien los deseos, <i>(A los Dioses) vosotros a las esferas</i> ¹²⁵ llevad reverentes luego ese sacro Natalicio.	320
	<i>Cogen los rayos de cintas</i> ¹²⁶	
FAMA Y FORT ¹²⁷	Pues que como por indignas se nos niega ese cortejo, permítenos que aquí humildes al contacto de el reflejo, con una comedia ¹²⁸ hagamos algún cortesano obsequio.	325
RAZÓN	Sea muy enhorabuena,	

¹²³ 300 *exfuerzos*: ‘esfuerzos’.

¹²⁴ 316 *más de*: ‘más que’.

¹²⁵ 319 *a las esferas*: ‘a las alturas, a los cielos’.

¹²⁶ 321 acot. *rayos de cintas*: especificación de que los rayos consistían en cintas (de color amarillo, lo más probable, y convenientemente agitadas para hacerse bien visibles) que portaban las actrices en sus manos. Más abajo, acotación al v. 370, se dice «cintas o rayos».

¹²⁷ 322 *Fama y Fortuna*: el manuscrito omite la mención de estos dos locutores, que acaba de llamar «Dioses» (acot. al v. 319). Estos *dioses* sólo pueden ser la Fama y la Fortuna; nótese el uso del femenino «indignas» del v. 322, y sobre todo que en los vv. 367-368 vemos cómo Fama y Fortuna no suben a las altas esferas con los demás, sino que se quedan abajo.

¹²⁸ 326 *con una comedia*: porque esta loa es antesala de la comedia que vendrá a continuación, titulada *También se vengan los dioses*.

	que todas os ayudaremos ¹²⁹ , pero primero pidamos el perdón de nuestros yerros ¹³⁰ a nuestros príncipes.	330
MINERVA	Eso sólo toca a mis aplausos, pues en mí desde que unieron las togas y los laureles, las siencias ¹³¹ y armas ¹³² los cielos, como de dos corazones han hecho sólo un aliento, y así reverente venia les pido a entrumbos diciendo:	335
	(Canta) A los dos Melidoros ¹³³ pido una venia, pues parece que a entrumbos una alma alienta.	340
	<i>Repite el Coro: «A los dos, etc.»</i>	
CORO	A los dos Melidoros pido una venia, pues parece que a entrumbos una alma alienta.	345
RAZÓN	Pues a la Veneración nadie puede en el empeño de aplaudir a los dos soles emular al rendimiento, y así reverente pida perdón a sus rayos bellos.	350
VENERACIÓN	Gloriosa de mi fortuna, con vanidad te obedezco.	355
	(Canta) Francelisa y Antandra ¹³⁴ eternas sean, siendo fénix entrumbas de la belleza ¹³⁵ .	360

¹²⁹ 329 *que todas os ayudaremos*: el manuscrito escribe «que todas te ayudaremos», pero es preciso variar la forma pronominal, ya que Razón parece dirigirse a Fama y Fortuna.

¹³⁰ 330-331 *pidamos el perdón de nuestros yerros*: la petición de perdón por las faltas que se puedan cometer en la representación es formulilla típica de las loas, dentro de su afán por captar la benevolencia del auditorio.

¹³¹ 336 *siencias*: ‘ciencias’.

¹³² 335-336 *togas-laureles, siencias-armas*: Minerva aparece como la perfecta armonización de las armas y las letras: *togas* y *siencias* remiten a la ocupación estudiosa (v. 226), mientras que *laureles* y *armas* a la militar, pues en la antigüedad se consideró a Minerva inventora de las armas y por tanto diosa de la guerra, sobre todo en el aspecto técnico y estratégico (la guerra como arte).

¹³³ 341 *dos Melidoros*: alusión a los condes de la Monclova, don Melchor y doña Antonia (los «príncipes» del v. 332), quizás llamados Melidoros a modo de eco del famoso Medoro (amante de Angélica) del *Orlando furioso* de Ariosto.

¹³⁴ 357 *Francelisa-Antandra*: bajo el ropaje pastoril de estos nombres tan sonoros (aparecen en los poemarios del Conde de Villamediana y Pedro de Quirós, en otros), Llamosas quizás aluda a dos damas que presenciaban la representación, hecho bastante difícil de precisar hoy con exactitud. Es posible que se trate otra vez de la condesa y de su hija Josefa.

¹³⁵ 360 *belleza*: ‘belleza’.

	<i>Repite el Coro lo mismo</i>	
CORO	Francelisa y Antandra eternas sean, siendo fénix entrambas de la belleza.	
VENERACIÓN	Conque ahora resta sólo que a las esferas atentos (quedando Fama y Fortuna para nuestros desempeños) vais ¹³⁶ a festejar el día con luz y galas diciendo:	365
	<i>Todos cantan, y suben en sus cuatro vuelos, como que llevan de las cintas o rayos al Natalicio a la esfera¹³⁷</i>	
TODOS	Al nuevo astro coloquen dioses y cielos, porque no les exceda su firmamento.	
	<i>Mientras se entran lo repetirá la Música dentro</i>	
MÚSICA	Al nuevo astro coloquen dioses y cielos, porque no les exceda su firmamento.	375

FIN DE LA LOA

Obras citadas

Actas de Cabildo de los siglos XVI y XVII de la muy noble y muy leal ciudad de la Puebla de los Ángeles, Puebla, Archivo Municipal, 1996, CDRom.

ANÓNIMO, *Palma immarcesible siempre y frondosa, símbolo de un católico héroe. Jeroglífico expreso de el excelentísimo señor Don Melchor Fernández Portocarrero Lazo de la Vega, Conde de la Monclova [...]. En que la muy leal y muy noble cesárea ciudad de la Puebla de los Ángeles expresa las virtudes, nobleza y heroicos hechos de tanto príncipe, en el arco triunfal que le erige por señal de su gozo, cuando le recibe por dignísimo virrey de este nuevo orbe [...]*, en México, por doña María de Benavides, viuda de Juan de Ribera, año de 1686.

BROMLEY, Juan, «Recibimientos de virreyes en Lima», *Revista histórica* (Lima), 20, 1953, pp. 5-108.

¹³⁶ 369 *vais*: ‘vayáis’. *Vais* es forma etimológica (derivada de VADATIS) muy frecuente en la lengua del Siglo de Oro.

¹³⁷ 370 acot. *suben en sus cuatro vuelos*: la loa se cierra con otro efecto espectacular, pues los cuatro dioses –ayudándose de las cintas o rayos– inician un vuelo ascendente en sus pescantes llevando consigo el trono del Día Natalicio hasta su *esfera* o cielo. En las acotaciones que siguen a los vv. 149 y 321 ya se prevenía este final tramoyístico, de ahí primero la advertencia de que los rayos o cintas los «cogerán a su tiempo los que lo hubieren de subir», para concluir después que «cogen los rayos de cintas».

- CERVANTES, Miguel de, *Teatro completo*, eds. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.
- CONTI, Natale, *Mitología*, trad. R. M. Iglesias Montiel y M. C. Álvarez Morán, Murcia, Universidad, 1988.
- CUENYA MATEOS, Miguel Ángel, *Fiestas y virreyes en la Puebla colonial*, Puebla de los Ángeles, Secretaría de Cultura (Lecturas Históricas de Puebla, 29), 1989.
- Diccionario de Autoridades*, ed. Facsímil, Madrid, Gredos, 1984, 3 vols.
- Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española-Espasa Calpe, 2001, 2 vols., 22^a edición.
- FEE, Nancy H., «La entrada angelopolitana: ritual and myth in the viceregal entry in Puebla de los Ángeles», *The Americas*, 52, 1996, pp. 283-320.
- GÜNTHER DOERING, Juan y Guillermo Lohmann Villena, *Lima*, Madrid, Mapfre, 1992.
- GUTIÉRREZ DE MEDINA, Cristóbal, *Viaje del virrey Marqués de Villena*, ed. M. Romero de Terreros, México, Imprenta Universitaria, 1947.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «Amor es más laberinto: fiesta palaciega virreinal, ¿zarzuela parchada?», en *Aproximaciones a Sor Juana*, ed. S. Lorenzano, México, Universidad del Claustro de Sor Juana-Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 133-149.
- LLAMOSAS, Lorenzo de las, *También se vengan los dioses. Fiesta zarzuela con loa y sainete hecha al nacimiento de el señor D. Francisco Javier Portocarrero Laso de la Vega, hijo de los excelentísimos señores Condes de la Monclova, virreyes de estos reinos*, Madrid, Biblioteca Nacional de España: Ms. 14.842. (Manuscrito autógrafo fechado en Lima, 1689).
- LLAMOSAS, Lorenzo de las, *Obra completa*, ed. C. A. Debarbieri, Lima, edición del autor, 2000. (Tirada de 30 ejemplares).
- MENDIBURU, Manuel de, *Diccionario Histórico-biográfico del Perú*, Lima, 1874-1885, 6 vols.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, 17^a edición.
- MERRIM, Stephanie, *The spectacular city, Mexico, and colonial Hispanic literary culture*, Austin, University of Texas Press, 2010.
- MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. A. Castro Díaz, Madrid, Cátedra, 1989-1990, 2 vols.
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 3^a edición.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Filosofía secreta*, ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.
- QUEVEDO, Francisco de, *La hora de todos y la fortuna con seso*, ed. L. López-Grigera, Madrid, Castalia, 1975.

RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 1996, 2 vols.

ROBLES, Antonio de, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, ed. A. Castro Leal, México, Porrúa, 1972, 3 vols.

RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio, «El teatro cortesano en la Lima colonial: recepción y prácticas escénicas», *Histórica*, 32, 2008, pp. 115-143.

SEZNEC, Jean, *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1985.

SCHMIDHUBER DELA MORA, Guillermo, «Sixth Critical Act: Love Is Indeed a Labyrinth», en *The Three Secular Plays of Sor Juana Inés de la Cruz. A Critical Study*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2000, pp. 129-151.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 2010.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Neptuno alegórico*, ed. V. Martín y E. Arenal, Madrid, Cátedra, 2009.

ZUGASTI, Miguel, «Un texto virreinal inédito: loa para la zarzuela *También se vengan los dioses* de Lorenzo de las Llamosas», en *Unum et diversum. Estudios en honor de Ángel-Raimundo Fernández González*, Pamplona, Eunsa, 1997, pp. 553-589.

ZUGASTI, Miguel, «Lorenzo de las Llamosas, escritor de dos mundos y de dos siglos», *Criticón*, 103-104, 2008, pp. 273-294.

ÍNDICE DE LAS IMÁGENES

1. Retrato del Conde de la Monclova, XXIX Virrey de la Nueva España.
2. Retrato del Conde de la Monclova, XXIII Virrey del Perú.
3. *Palma immarcesible*, portada (1686).
4. Estimativa del arco triunfal.
5. *Palma immarcesible*, fol. 2v.
6. Escudo de armas del Conde de la Monclova.
7. Escudo de armas de Puebla de los Ángeles.
8. Escudo de armas de Lima.

COMUNICACIONES

Liège Rinaldi de Assis Pacheco

Instituto Superior de Ciências Humanas e Sociais Anísio Teixeira (Brasil)

El concepto del honor en *El pintor de su deshonra*

En su *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega había dicho que “Los casos de la honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente”. Y de hecho los sucesos que implican la ofensa y la limpieza de la honra estuvieron presentes en muchas de las comedias auriseculares, desde las de capa y espada hasta los dramas de honor, con aspectos diversos y desempeñando diferentes funciones, según las características y los códigos de cada género¹.

Los dramas de honor conyugal calderonianos, aunque se limiten a tres comedias –*El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonra*–, tienen una gran importancia en el marco de sus obras trágicas. Y la historia de la recepción de estos dramas abarca una pluralidad de interpretaciones, muchas de ellas contrarias entre sí, que refleja la complejidad del asunto y la polémica suscitada no solo por las lecturas anacrónicas que hacen algunos críticos modernos, sino también desde la perspectiva de la época y a lo largo de los años.

Este trabajo tiene por objeto estudiar críticamente el concepto del honor en el Siglo de Oro: la dicotomía fama x virtud; las leyes y los principales antecedentes históricos, ideológicos y religiosos que regían el pensamiento de la época; y el valor estético dramático que conllevan los casos de ofensa y limpieza de la honra, centrándonos específicamente en el drama de honor conyugal *El pintor de su deshonra*, de Calderón de la Barca.

El protagonista de este drama, don Juan Roca, que había postergado la decisión de contraer matrimonio y dedicado los años de su juventud a entretenérse con los libros y la pintura, decidió casarse, por insistencia de sus parientes y en una boda concertada, con su prima, la joven y bella Serafina, que amaba a su secreto novio, don Álvaro, a quien se creía muerto en un naufragio. Sin embargo, Serafina acepta la boda y asume los deberes que su nuevo estado le supone y don Juan se enamora de ella y se convierte en un marido dedicado y cariñoso –como podemos observar en los versos 1487-1490, en que le dice a Serafina: “¿Quién pudiera de diamantes / no solo hacerte el vestido / mas para que le pisaras / irte impedrando el camino?”–, pero no logra comprender la esencia de su esposa y, como pintor aficionado, es incapaz de llevar la imagen de ella al lienzo.

Don Álvaro, al regresar del naufragio, intenta recuperar a toda costa el amor de la dama, que pone su matrimonio y la honra de su esposo por encima de sus propios deseos y, así, rehúsa las tentativas de acercamiento de su antiguo amante, quien, empero, aprovecha el infortunio de un incendio para raptarla. De este modo, el antiguo ser amado se convierte en tirano raptor de su honor y de su paz, a quien Serafina seguirá rechazando.

Al enterarse del rapto de su esposa, don Juan jura venganza y, mientras la busca, toma su pasatiempo y afición a la pintura por disfraz y profesión, y así acepta los encargos del príncipe de Ursino, quien le pide para retratar a una bella dama, que por coincidencia es Serafina.

Don Juan reconoce a su esposa, a quien ve dormir tranquila y enseguida despertarse y abrazarse con don Álvaro. En realidad, Serafina –quien durante todo el drama había demostrado valor y prudencia, sin permitir que sus deseos se impusieran sobre su decoro–,

¹ Ver Arellano, 34, 64-68.

al despertarse de una pesadilla, tiene un breve momento de debilidad y busca consuelo en los brazos de su raptor, pero la escena que se dibuja ante los ojos de don Juan, aunque no corresponda a la realidad, confirmaría la traición de su esposa y su deshonra. Entonces, movido por los celos y por la obligación de vengar su honor, don Juan dispara contra Serafina y don Álvaro.

Al estudiar este drama, primeramente es importante analizar el concepto del honor² en el Siglo de Oro bajo las convenciones y el modo de pensar de la nobleza de su tiempo. Para el noble español del Siglo de Oro la honra poseía un valor ontológico y perderla era lo mismo que perder su vida social, su posición en el estamento nobiliario, su autoridad, su poder, su dignidad, y por ende representaba perder su propia vida. De ahí que en diversas obras se encuentre la expresión ‘soy quien soy’³; y, en *El pintor de su deshonra*, al verse deshonrado, don Juan afirme “no soy, mientras vengado / no esté” (versos 2663-2664). Para muchos, la honra del noble no dependía solamente de sus méritos y virtudes, sino sobre todo de la fama que tenía delante de los demás, es decir de la opinión ajena. Esta era una idea ya difundida desde hace siglos y, en la Edad Media, Alfonso X ‘el Sabio’ declaró en sus *Partidas*:

según dijeron los sabios que hicieron las leyes antiguas, dos yerros son como iguales: matar al hombre o infamarlo de mal. Porque el hombre después que es infamado, magüer no haya culpa, muerto es cuanto al bien y a la honra de este mundo, y además tal podría ser el infamamiento que mejor sería la muerte que la vida.

Por consiguiente, de acuerdo con esta idea, el que le quita el honor a un noble comete un delito que se asemeja al de un asesinato, y por ello defenderse de una deshonra equivale a defender su propia vida. De allí proviene la opinión de que quien defiende o venga su honor lo hace en legítima defensa y sin culpa. Por eso, en *El pintor de su deshonra*, los padres de Serafina y don Álvaro, delante de los cadáveres de sus hijos, aprueban la venganza de don Juan:

DON PEDRO	<p>¿De quién ha de huir? que a mí, aunque mi sangre derrame, más que ofendido, obligado me deja, y he de ampararle.</p>
DON LUIS	<p>Lo mismo digo yo, puesto que aunque a mi hijo me mate quien venga su honor no ofende.</p>

(versos 3142-3148)

Juan de Dueñas, en el *Espejo de consolación de tristes*, dice que tanto el hombre como la mujer deben guardar la fidelidad: “hay muchos que quieren que sus mujeres sean obligadas que no cometan adulterio y que ellos no sean obligados, como de hecho son muy más obligados” (Chauchadis, 104); y Domingo de Soto afirma:

² Américo Castro diferencia el valor que los términos ‘honor’ y ‘honra’ tendrían en el Siglo de Oro: “El idioma distinguía entre la noción ideal y objetiva del ‘honor’, y el funcionamiento de esa misma noción, vitalmente realizada en un proceso de vida. El honor es, pero la honra pertenece a alguien, actúa y se está moviendo en una vida. La lengua literaria distinguía entre el honor como concepto, y los ‘casos de la honra’” (57-58). Sin embargo, Chauchadis, 67-87, demuestra por medio de ejemplos de textos literarios de la época la concomitancia del uso de los dos vocablos como sinónimos en ambos contextos. Por esta razón, no contemplaré la distinción propuesta por Castro en el uso de los términos ‘honor’ y ‘honra’.

³ Ver SPITZER.

En el adulterio se mezclan el pecado de la fornicación e injusticia, donde el adulterio afrenta e infama al casado y la mujer quebranta la fe al marido, o el marido a la mujer. Y por tanto suele a las veces lastimar más que la misma muerte, y por ende ser causa de muchas muertes y de muchos partos de hijos o muertos o falsos y herederos de haciendas ajenas. A cuya causa no sola la obra se prohíbe en el sexto mandamiento, pero aun en el nono se torna a prohibir la concupiscencia y deseo interior de la voluntad de la mujer ajena, (185)⁴

Pero en muchas ocasiones se suaviza la infidelidad masculina y se confiere gran importancia a la femenina. Según Juan Torres, “los hombres pierden poco en estas travesuras, antes a las veces se alaban de ellas” (Chauchadis, 104); para Miranda Villafañe “la mujer no pierde su honor como lo pierde el marido por el adulterio della, solamente se le quita el marido a la mujer no dándole el debido honor” (Chauchadis, 104); en palabras de Juan Cerdá “y porque también el varón es cabeza de la mujer (como dice el Apóstol), hace mayor injuria la mujer al marido que el marido a la mujer, que es inferior y sujeta al marido” (Chauchadis, 104); y Fray Luis de Granada, en el *Compendio y explicación de la doctrina cristiana*, utiliza como idea que la mujer debe tener la de que “cuando quebranto esta fe a mi marido, pierdo la honra mayor que hay en este sacramento (que es ser figura de la unión de Cristo y la Iglesia) y represento una mentira y abominable blasfemia”, y añade: “esta consideración será de grande horror y espanto a los casados cristianos, y mayor guarda para la fidelidad que se deben, que el temor de la muerte y pérdida de la honra” (Chauchadis, 104).

En opinión de González de Cellorigo, en el *Memorial de la política necesaria...*, de 1600, en caso de deshonra conyugal el castigo riguroso era necesario y su ausencia era dañina, pues servía de mal ejemplo y podía suscitar el adulterio:

Distrae mucho ansi mismo de la procreación el no ser castigados los delitos y excesos de las mujeres que quebrantan las leyes del matrimonio, con el rigor que tan grande pecado merece, de que se sigue demasiada libertad en ellas y a los hombres aborrecer el matrimonio. (Chauchadis, 105)

La pena que se aplicaba a los adulterios según las leyes del siglo XVI la relata el jurisconsulto Antonio de la Peña en su *Tratado muy provechoso, útil y necesario de los jueces y orden de los juicios y penas criminales*:

Lo que hoy se guarda es que la mujer y el adulterio, después de traídos por las calles públicas acostumbradas, son llevados al lugar de la ejecución de la justicia diputado, y allí se entregan al marido con sus bienes para que dellos haga lo que quisiere, no teniendo hijos; porque si los hubiere, ellos heredan sus bienes, y esto aunque no sean hijos del mismo matrimonio. (Sánchez, 293)

Sánchez lo confirma con la mención de que “la ley vigente entonces, la Nueva Recopilación, ordena, en efecto, que sean entregados al marido los dos culpables para que haga de ellos lo que quiera” (293) y destaca que, según la ley, el marido estaba obligado a vengarse de los adulterios y, si tolerara y perdonara la afrenta, estaría sujeto a denuestos y

⁴ Aunque en este pasaje considere las muertes provocadas por el adulterio, en la página anterior Soto condena rotundamente cualquier daño al prójimo, de acuerdo con los mandamientos: “todos los otros seis son prohibiciones que nos enfrenan a no violar el derecho ajeno, ni hacer al prójimo injuria ni en obra, ni en palabra, ni por pensamiento” (184).

castigos. Para Antonio de la Peña esta tolerancia era un ‘pestífero delito’ que se castigaba del siguiente modo:

Lo que hoy en nuestro reino se platica es que sacan al marido y a la mujer caballeros en sendos asnos, él desnudo y ella vestida un poco detrás con una rastra de ajos en la mano; y diciendo el verdugo «quien tal hace que tal pague», ella le da y azota con la rastra de ajos; y así lo vemos cada día se ejecuta esta pena, con algún destierro que se les da. (Sánchez, 294)

Aunque Antonio de la Peña afirme que esta ley se aplicaba a diario, no sabemos hasta qué punto era, de hecho, frecuente su cumplimiento. Casos históricos de uxoricidio y punición de los dos adúlteros los hubo y algunos de ellos los recogen los avisos y crónicas de la época⁵. Sin embargo hoy día, cuando ya hay conciencia y posicionamiento social en contra de la violencia de género, sigue habiéndolos y seguimos encontrándolos en los telediarios y en las páginas de nuestros periódicos, incluso en sus versiones digitales. Y esto no significa que hoy y tampoco en los siglos XVI y XVII estos casos se vean como hechos diarios y plenamente aceptables por la sociedad. A más de esto, el figurar como sucesos que llaman la atención confirma que no se trataba de casos cotidianos.

Es ilustrativo, a pesar de pertenecer a una ficción literaria, el pasaje del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán,

En Madrid en el tiempo de mi niñez, que allí residí, sacaron a hacer justicia de dos adúlteros. Y como esto, aunque se practica mucho, se castiga poco, que nunca falten buenos y dineros con que se allane (Libro II, cap. IV)

En los *Diálogos de honor*, de Miranda Villafañe, igualmente se corrobora la poca frecuencia del cumplimiento de la pena de muerte como castigo a los adúlteros: “si las leyes de castigar a los adúlteros con muerte no fuese quitada con la poca costumbre, bien se pudiera recorrer a la justicia y castigar la mujer con muerte” (Chauchadis, 106). Y Pedro de Medina, en el *Libro de la verdad*, dice que “porque si a todos los adúlteros, como dice un doctor, hubiesen de apedrear, no habría piedras en las calles que bastasen” (Chauchadis, 106).

Tal vez más frecuentes que los castigos públicos debían de ser las venganzas secretas, una vez que al hacer pública la venganza se divulgaba a la vez la deshonra. Muy conocido es el caso del veinticuatro de Córdoba Fernán Alonso, quien mató no solo a los adúlteros, sino también a los cómplices para que no hubiera testigos de su afrenta.

Este argumento lo llevó Juan Rufo a su *Romance de los Comendadores*, extendiendo el rol de los testigos asesinados hasta los animales domésticos. Lope de Vega también lo utilizó en *Los comendadores de Córdoba*. Otro ejemplo literario de venganza secreta es el de la comedia calderoniana *A secreto agravio, secreta venganza*, en que el marido ofendido disimula el asesinato del galán con un ahogamiento y el de la esposa con un incendio. En *El pintor de su deshonra*, por su parte, como la deshonra había sido pública, la restitución del honor también debería serlo.

No podemos olvidarnos, con todo, de la doctrina cristiana a que estaba condicionado

⁵ Díez Borque, 102, menciona algunos casos recogidos por León Pinedo en los *Anales de Madrid* (1598-1621), por Pellicer en sus *Avisos históricos* y por A. Mas en *La Caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, además de un relato de un cura francés sobre un viaje que hizo a Valencia (1582-1629).

el pensamiento de la época, y hay que tener en cuenta la problemática en torno a la defensa de la honra. Abundantes son las reprimendas a la vanidad de la honra mundana y a la venganza sangrienta, en los sermones, manuales de confesión y otros textos de los casuistas⁶. En palabras de Jerónimo de Urrea, “la honra mora con la virtud, y el virtuoso es el honrado; a este honrado nadie le puede quitar la honra si no le quita la virtud donde ella mora” (Chauchadis, 69). Para Antonio de Torquemada “la más verdadera definición (de la honra) será presunción y soberbia y vanagloria del mundo” (Chauchadis, 65).

La crítica a la inversión de valores que provoca esta exageración de la búsqueda de la honra y de la nobleza a los ojos de los demás, por encima incluso de la virtud, verdadera fuente de la honra, se plasma muy bien en este pasaje de *La conversión de la Magdalena*, de Malón de Chaide: “no sé cómo lo diga, ni qué me diga de la perdición de nuestros tiempos, que ha llegado ya nuestro daño a hacer honra de los pecados, que es la verdadera afrenta, y hacer afrenta de lo que es honra” (Chauchadis, 67).

Diego de Estella, en el *Tratado de la vanidad del mundo*, de 1676, considera que

La honra es premio de la virtud y con virtudes se ha de alcanzar. Loco es el que se huelga porque un ciego lo alaba de gentilhombre y hermoso. Así no es honra la que no se hace a la virtud, y vano es el que se huelga con la honra que no alcanza por méritos ni virtudes.

Y además que “la honra del cristiano es Jesucristo crucificado, y nuestra gloria padecer por su santo nombre infamias, persecuciones y trabajo” (Chauchadis, 67).

Juan de Ávila, en su *Epistolario Espiritual*, aconseja:

Miremos a Cristo y Él nos enseñará en la cruz la mansedumbre, que aun con los males no maldice a quien le maldice; no se venga, aunque puede, de quien mal le hace; desprecia la honra, la riqueza, el regalo. (Chauchadis, 67)

En su *Catecismo cristiano*, de 1558, Bartolomé Carranza afirma respecto a las leyes que permitían la muerte de los adulteros: “estas leyes son obedecidas y guardadas no solamente por hombres bajos e infames en el pueblo, pero por los más honrados y más nobles del mundo. Honrados serán ellos, pero no cristianos” (Chauchadis, 66); y también que “vengarse el injuriado o quererse vengar por su autoridad propia de la injuria que ha recibido es siempre pecado” (Chauchadis, 68).

Lo que se aceptaba desde la perspectiva cristiana del Siglo de Oro como solución a los casos de deshonra conyugal era la ley del repudio establecida por Moisés y que había sido muy usada por los romanos. En Deuteronomio (24,1), se lee: “cuando alguno tomare mujer y se casare con ella, si no le agradare por haber hallado en ella alguna cosa indecente, le escribirá carta de divorcio, y se la entregará en su mano, y la despedirá de su casa”. San Mateo, aunque refuta esta ley, la admite en casos de adulterio.

Y así, una posible solución para los casos de agravio al honor conyugal, sin la necesidad de derramamiento de sangre, era que el marido ofendido repudiara a la esposa adúltera y la devolviera a la casa de sus padres o la enviara a un convento, donde viviría retirada hasta su muerte. En *El pintor de su deshonra*, Serafina llega a plantearse esta salida y pide a su raptor, don Álvaro, que la envíe a un convento:

⁶ Ver los ejemplos recogidos por Chauchadis, sobre todo en los capítulos “L’honneur et la vertu” (45-74) y “La morale de l’honneur” (75-109).

Esto solo puede ser
que tu amor, desesperado
de que en mí ha de haber consuelo,
se resuelva en rigor tanto
a perderme de una vez:
sea mi sepulcro el claustro
de un convento, en que ignorada
mi vida... (versos 2340-2347)

Sin embargo, en una obra de teatro y más específicamente en una tragedia cuyo tema se centra en el agravio del honor y la búsqueda de su restitución con todo el peso social, moral y psicológico que esto conlleva, esta solución tendría muy poca fuerza dramática y difícilmente alcanzaría el objetivo de mover e impresionar al público de los corrales de comedias. Objetivo que a buen seguro lograrían por su parte los desenlaces sangrientos.

Y la creación y representación de estos desenlaces es lo que, además de conmover los ánimos de los espectadores de los corrales áureos y de las representaciones palaciegas, provocará también el espanto, la fascinación y la inquietud de una serie de críticos desde su tiempo hasta nuestros días que proponen una variedad de posibles interpretaciones, y cuestionan las razones y sentidos de este tipo de final dramático.

No escasas veces surgen conjuntamente valoraciones del carácter de los dramaturgos y de modo destacado del de Calderón de la Barca, al que se considera un austero conservador del código de honor –código no raras veces llamado ‘calderoniano’– y defensor de su pureza por medio del frío asesinato de la esposa y del amante por la mano del marido ofendido, pero por otra parte y de modo completamente opuesto se le ve como un dramaturgo que, con base en su formación cristiana que algunos años después lo ordenaría sacerdote, delata, cuestiona y combate esas costumbres, y utiliza el valor exhortatorio de las trágicas consecuencias de los malos actos para enseñar y adoctrinar moralmente a los espectadores.

De hecho, en el habla del protagonista de *El pintor de su deshonra*, que sufre por encontrarse agraviado, podemos observar una crítica al concepto del honor, a la idea de que la fama importaba más que la virtud:

Porque ¿quién creerá de mí
que siendo (¡ay de mí!) quien soy
en aqueste estado estoy?
Mas ¿quién no lo creerá así?
Pues todos la escrupulosa
condición del honor ven.
¡Mal haya el primero, amén,
que hizo ley tan rigurosa!
Poco del honor sabía
el legislador tirano
que puso en ajena mano
mi opinión y no en la mía.
¿Que a otro mi honor se sujeté
y sea (¡injusta ley traidora!)
la afrenta de quien la llora
y no de quien la comete?
¿Mi fama ha de ser, honrosa,
cómplice al mal y no al bien?
¡Mal haya el primero, amén,

que hizo ley tan rigurosa!
 El honor que nace mío
 ¿esclavo de otro? Eso no.
 ¿Y que me condene yo
 por el ajeno albedrío?
 ¿Como bárbaro consiente
 el mundo este infame rito?
 ¿Donde no hay culpa hay delito?
 ¿Y siendo otro el delincuente
 de su malicia afrentosa
 que a mí el castigo me den?
 ¡Mal haya el primero, amén,
 que hizo ley tan rigurosa! (versos 2598-2629)

No obstante y pese a sus cuestionamientos y reflexiones críticas, movido por la pasión del amor, de los celos y de la honra, don Juan cumple con lo que le exige esta norma y venga su honor con la sangre de su inocente esposa –que muere como si fuera adúltera– y del presunto amante de ella. Y, después, dice:

DON JUAN Agora mas que me maten,
 que ya no estimo la vida. (versos 3105-3106)

Observamos que, aunque recupere su honor y restablezca su dignidad y su fama, don Juan pierde a su esposa y queda destrozado como si hubiera perdido su propia vida. Por lo tanto, en esa tragedia marcada y movida por el código de honor, al vengarse, él destruye y acaba destruido, siendo a la vez verdugo de sus ofensores y víctima de las convenciones de este código al que se somete por adecuarse a los imperativos de su condición social.

En vista de ello, más que investigar hasta qué punto estos dramas reflejarían los casos de uxoricidio de la época, o discutir si Calderón estaba o no de acuerdo con las venganzas sangrientas –por su formación cristiana y con base en las protestas presentes en este y en otros dramas de honor conyugal, encuentro obvio que no–, es necesario ver el tema de la honra como un resorte dramático que desemboca en la tragedia de los personajes que someten sus deseos y voluntades personales en beneficio del orden social, de lo que creen ser su deber frente a la opinión pública y en el intento de afirmar su dignidad y su posición social, a costa de su propia destrucción.

Obras citadas

ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponible en web: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/guzman-de-alfarache-segunda-parte--0/>. Última consulta: 26-10-2012.

ALFONSO X ‘EL SABIO’. *Partida Segunda*. Tomo 1. Madrid: Publicaciones españolas, 1961.

ARELLANO, Ignacio. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999.

Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Clementinam. Ed. Alberto Colunga y Laurentio Turrado. Madrid: BAC, Editorial Católica, 1965.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *A secreto agravio, secreta venganza.* Ed. Ángel Valbuena Briones. Clásicos Castellanos 141. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

_____. *El pintor de su deshonra.* En: RINALDI, Liège. *Edición crítica de la comedia “El pintor de su deshonra”, de Calderón de la Barca.* Pamplona: Universidad de Navarra, 2011. [Tesis doctoral inédita]

CHAUCHADIS, Claude. *Honneur, morale et société dans l’Espagne de Philippe II.* Paris: CNRS, 1984.

DÍEZ BORQUE, José María. *Sociología de la comedia española del siglo XVII.* Madrid: Cátedra, 1976.

SÁNCHEZ, Galo. “Datos jurídicos acerca de la venganza del honor”. *Revista de Filología Española* 4 (1917): 292-295.

SOTO, Domingo de. “Tratado del amor de Dios”. En: *Tratados espirituales.* Ed. Vicente Beltrán de Heredia. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1962. 77-186.

SPITZER, Leo. “Soy quien soy”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 1, Nº 2, (1947): 113-127.

RUFO, Juan. *Romance de los Comendadores.* En: *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso.* Ed. Alberto Blecua. Madrid: Espasa-Calpe, 1972. 352-378.

VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo.* En: SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y Alberto Porqueras Mayo. *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco.* 2a ed. aumentada. Madrid: Gredos, 1972. 154-165.

_____. *Los comendadores de Córdoba.* Ed. Manuel Abad y Rafael Bonilla. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba. Delegación de Cultura., 2003.

Tapsir Ba

Universidad Cheikh Anta Diop de Dakar (Senegal)

El islam en *Las quinas de Portugal* (1638) de Tirso de Molina

INTRODUCCIÓN

Más allá del hecho histórico-legionario (Batalla Ourique, 1139 y la de Santarén, 1147) que ha opuesto el rey musulmán Ismael al rey cristiano Alfonso de Portugal, más allá de la posición geoestratégica de la Península Ibérica disputada por dos mundos, dos civilizaciones, Tirso de Molina pinta en *Quinas de Portugal* un Islam inestable, tambaleante. Este a veces está satirizado, otras veces ensalzado.

A. LA SÁTIRA

El rey moro Ismael acaba de invadir Portugal. Mientras avanza al frente de su ejército, apercibe a Leonor de Coutiño, dama portuguesa, de la que se enamora inmediatamente. Huye la lusitana a refugiarse al castillo de su padre, Vasco de Coutiño. Eso no le desanima al rey moro. Está listo para todo con el fin de conquistar el amor de la dama. Aun negando su fe. Alá ya no es el Ser supremo, omnipoente, omnisciente, tal como lo enseña el Islam. No, de verdad. Leonor es su Alá, ahora. “[Vos sois] mi sol, mi cielo, mi Alá” (Molina, v.572).

Mahoma, el profeta musulmán ya no es tampoco el mensajero de Alá. Se encarna en Leonor. “Vos sois mi profeta” (Molina, v.571). La Meca, lugar sagrado, por excelencia, para los musulmanes, ya está profanado. Pierde su lustre consuetudinario: la simboliza Leonor. “Vos sois...mi Meca” (Molina, v.571)

Huelga decir que la dama está asombrada de oír tanta blasfemia en la boca del rey moro Ismael, quien no retrocede. Mientras Leonor le pide que recapacite su declaración, Ismael se deshace en suspiros. La amonestación echa leña al fuego del amor que le abrasa y consume. El ya no teme a Alá y su único Alcorán es Leonor: “¿Qué moros si a Alá no temo? / Vos sola sois mi Alcorán. (Molina, v.579-580). Todos estos piropos blasfematorios no ablandan la actitud de Leonor. Sigue irredimible. “Tiene de leona” (Molina, v.1222)

En la batalla de Santarén que de noche ganan los moros, Leonor está presa. Para rescatarla, Egas Muñiz, su galán, se disfraza de nigromante y, en compañía del pastor Brito, se hace recibir por el rey Ismael. Escuchémoslo pregonar su ciencia mágica:

Señor, yo que por mis ciencias
De tu amorosa fatiga
Supe el incendio, que obliga
A apacibles impaciencias,
Vine a servirte de modo
Que ya es tuya Leonor bella; (Molina, vv.1424-1429)

El rey está seducido y, aun, arrebatado. No se contiene de goce. Como en el episodio precedente en que había visto y perseguido a Leonor, Ismael está dispuesto a cualquier extremo para obtener sus favores. La ayuda que le promete el falso nigromante le lleva otra vez a blasfemar.

Alá y Mahoma, anteriormente encarnados en la dama portuguesa, viven otra transmigración. Egas Muñiz, de ahora adelante, es, al mismo tiempo, el Dios y el profeta de los musulmanes. “Tú serías mi Mahoma, / Mi Alá, si me consintiese / Que una mano la besase” (Molina, vv.1443-1445). Otra vez, el amor sale vencedor de la fe musulmana. La trastorna, la ridiculiza, la satiriza. Pero no es su único contendiente.

En la escena del sitio de Santarén, Brito se disfraza de moro y llega a acercarse a un alfaquí, doctor de la fe musulmana, y amenaza con matarle. El pavor convierte al alfaquí en un blasfemador. Renuncia su fe en Alá y se declara cristiano, para salvarse la vida. “Cristiano soy, no me mates” (Molina, v.2171)

El Islam aparece estragado. No es un Islam firme, estable, todopoderoso. Alá, Mahoma, el Alcorán, la Meca, todos estos símbolos islámicos ya no son más que juguetes en las manos del rey y del alfaquí, respectivamente, comendador de los fieles y doctor de la fe. El mensaje de Tirso de Molina está clarísimo. Si ambos, zócalos del Islam, no resisten a las presiones-amor, amenaza - afirmando su propia fe, serán incapaces de salvaguardar la religión de Mahoma entre los súbditos, entre los cuales unos la transgredirán.

B. LA INOBSERVANCIA.

El Islam, como religión revelada, tiene sus reglas, sus preceptos y también sus prohibiciones. Sobre todo en materia de gastronomía. El musulmán no es sólo quien proclama y respeta los cinco pilares (la profesión de fe, las cinco oraciones, el azaque, el ayuno, la peregrinación a la Meca). El musulmán ha de ser también quien observa las prohibiciones. No debe beber vino. No debe comer carne de cerdo. ¡Terminantemente!

En *las Quinas de Portugal*, los musulmanes, o por los menos, una parte de ellos, la parte visible, un moro y el alfaquí, no son modelos de la observancia. Ambos entablan una conversación con Brito, disfrazado de moro, y casi se dejan convencer por éste, quien desarrolla toda una teoría, falsa, contra las prohibiciones. Según él, hay que diferenciar, hablando de prohibiciones, el jamón del tocino. Son dos cosas diferentes desde el punto de vista de la cantidad. “El jamón es un pedazo / Y el tocino es todo entero” (Molina, vv.2119-2120). Por ser diferentes, los dos manjares no reciben el mismo tratamiento por parte de Mahoma. Según Brito que se está burlando otra vez del Islam, “limita / nueso profeta arriero/todo manjar embarazo” (v.2116-2118). Mahoma, ya se ve nítidamente, aparece aquí como un profeta permisivo, cómplice de la inobservancia. El punto de vista que le presta, socarronamente, Brito, es estupefaciente:

Mahoma nunca nos priva
De lo que es fácil de hacer,
Mas de lo imposible sí,
Que es su ley muy apacible (Molina, vv.2131-2134)

Ante la reacción floja de los musulmanes frente a tales disparates, Brito, con el mismo lenguaje sayagués, desarrolla la misma concepción a propósito del vino. Para él, Mahoma, más permisivo que nunca, no ha fijado claramente el color del vino, objeto de prohibición. ¿Tinto? ¿Blanco? El musulmán no sabe a qué color atenerse. “¿Por qué Mahoma en su estanco./ No dijo tinto ni blanco? (Molina,vv.2146-2147).

Frente a la vaguedad de la prohibición, Brito se permite, con razón, mezclar los dos vinos y está a salvo.

Sí, mas para remediallo
 Y comprir su mandamiento [de Mahoma]
 Siempre que a beber me asiento
 Hago voto de mezclarlo
 Con que no le ofendo en nada
 Ni hay en qué culparme pueda,
 Que si el branco y tinto veda
 No veda la calabriada [1] (Molina, vv.2149-2156)

De tanta socarronería, el Islam no sale en buen estado. Tanto más cuanto que los dos interlocutores de Brito no observan a raja tabla las recomendaciones islámicas. Cuando Brito acaba de llevarles lejos del campamento árabe, los desnuda y encuentra debajo de sus vestidos, jamón y vino, prohibidos por el Islam. La escena en la que

1. Significa mezcla de vino tinto y de vino blanco.

Tirso de Molina relata tal episodio es de subido colorido y, por lo tanto, merece que la reproduzcamos.

Hasta quedar en pelota.
 ¿Qué hay en este burujón?
 ¡Un pedazo es de jamón!
 Oigan, ¿estotro? ¡Una bota! (Molina, vv.2181-2184)

La inobservancia raya en la ridiculización. Así que, se puede deducir de tales ataques que la ley musulmana no resiste ni a los placeres del amor ni a los placeres de la gula. ¿Se comporta el Islam de la misma manera, ante los asuntos de más relevancia? Tales como la guerra santa, la muerte. ¡No, por supuesto! El Islam será reivindicado por los creyentes musulmanes, quienes lo intentarán difundir.

C. EL PROSELITISMO

En la batalla de Ourique (1139), los dos ejércitos enemigos están frente a frente. Más de doscientos cincuenta mil (250.000) moros luchan contra trece mil (13.000) cristianos. La desigualdad numérica es grande, muy grande, para poder dar la victoria al ejército cristiano. Sin la intervención de un milagro, la victoria será del campo moro. Pero hay un milagro. De noche, Jesús Cristo se le aparece al rey Alfonso de Portugal. Le anima a guerrear y le asegura victoria:

Alfonso Enríquez, no temas,
 Pelea, yo estoy contigo;
 Si a los infieles asaltas,
 Vencerás en nombre mío (Molina, vv.1882-1885)

Después de esta exhortación milagrosa, el rey Alfonso ya no teme nada. Sólo le faltan las banderas, las quinas de Portugal, que Dios en persona le entrega

Buscaran te tus vasallos

 Su rey han de coronarte
 De Portugal, mis auxilios
 Son impulsos de esta acción,

No procures resistirlos.
 Las armas que a Lusitania
 Otorga mi amor propicio;
 En cinco escudos celestes
 Han de ser mis llagas cinco;
 Yo te las [quinas] doy de mi mano. (Molina, vv.1937-1957)

La aparición y el auxilio de Cristo cambian completamente el cariz del encuentro bélico. Las cosas andan de capa caída para los soldados moros. No luchan contra seres de carne y hueso. En la batalla aun entran los ángeles. Estará destrozado el ejército musulmán. Pero en lo más grave de la contienda, el Islam resurge, renace. Se vuelve más fuerte. Los soldados del rey moro no se dejan impresionar. Luchan con ánimo y siguen teniendo fe en su monarca, Ismael. No dejan de invocar a Alá. ¡Alá favor!" (Molina, v.2223). Y a su profeta: "¡Ay Mahoma!" (Molina, v.2214). El rey Ismael no se lo deja contar. Más enamorado que nunca de Leonor, le pide al rey Alfonso que se la dé como esposa y que él mismo se convierta en la religión de Mahoma.

Dame Leonor por dueño.

.....
 Niega la ley de baptismo
 Sigue la de mi Alcorán (Molina, vv.2245-2248)

Esta petición, o más bien, este arreglo que anhela el rey moro demuestran asaz, lo firme que es su fe, en definitiva. Nació musulmán y muere musulmán. Las peripecias del cortejo de Leonor, se puede pensar, son terrenales. Las postrimerías de la vida no lo son. Son celestiales o casi. Quien muere musulmán es considerado musulmán de cabo a rabo.

CONCLUSIÓN

Las Quinas de Portugal presentan del Islam varias caras. Frente a los placeres del amor, el Islam está negado, aniquilado. Igual que ante los placeres de la gula. Aunque termina por ser restablecido, el Islam aparece como una religión de circunstancias bajo la pluma del Fraile de la Merced.

Obras Citadas

MOLINA,Tirso de: *Las Quinas de Portugal*. Edición crítica, estudio y notas de Celsa Carmen García Valdés. Pamplona I.E.T., 2003.

Artículos

ROIG, Adrien: "Las Quinas de Portugal de Tirso de Molina, comedia de blasones", in *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México) 32 (1983): 424-447.

_____. "Le Miracle d'Ourique dans deux comedias espagnoles: *La lealtad en el Agravio*, de Lope de Vega et *Las Quinas de Portugal*, de Tirso de Molina" in *Revista Española de Teología* (Madrid) 44 (1984): 217-240.

Eduardo Fernando Baunilha y Ester Abreu Vieira de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil)

La posición del rey en las comedias de Lope de Vega *La Estrella de Sevilla, El Villano en su Rincón* y *Fuente Ovejuna*

La obra dramática, llevada a la escena, refleja la realidad y la reforma cuando pone en la representación normas de conductas y juicios de valor, pues refuerza la manera de pensar de la colectividad o la mueve a modificarse.

Sin lugar a duda, el teatro, aunque tenga fines de divertimiento exquisito y planteamientos éticos, es una fuente de conocimientos eficaces. Así la comedia del Siglo de Oro, que surgió dentro de una sociedad precisa: el pueblo español de los Siglos XVI y XVII, puede ser una fuente de conocimiento de esa sociedad, aunque contenga elementos verosímiles, como toda arte.

Y sobre la técnica dramática de esa época, (Barquero, 99) tiene la siguiente opinión:

El dramaturgo se encarnaba en el público, y sería difícil buscar una originalidad excesiva por parte de los autores, cuyos temperamentos diferentes se homogeneizaban en una 'manera' inconscientemente revelada, pero siempre adecuada a la interpretación de otra realidad objetiva y superior, de índole colectiva: las ideas y los sentimientos del público español de la época.

Para señalar ese teatro, elegimos obras del dramaturgo Félix Lope de Vega y Carpio (Madrid, 1562 - id., 1635) que reflejan sistemas sociales de la época del autor. Ya que, ciñéndose a convenciones de su época, sin importar otra cosa que el triunfo de la verdad revelada, Lope de Vega se hace un publicista del dogma de la ortodoxia católica y de la monarquía, acentúa la vida social y política de los que vivían en un mundo de ciudades hinchadas de gentes de la noche a la mañana, descendientes de una época en la que se destacan honores, autos de fe, cacerías y solemnidades religiosas. Un tiempo en que se inició un éxodo rural, a partir del quiebre de la agricultura, rota en parte por la expulsión de los moriscos en tiempos de Felipe III, los únicos que de alguna manera incorporaban a sus huertas levantinas las modernas técnicas de cultivos. Esa crisis económica campesina que ocurrió en los años de 1629 y siguientes produjo un desastre en el campo y se pretendió ocultar en la corte con una visión bucólica. (Díez Borque,101;103)

Lope no elimina el concepto de el rey poseer el "Derecho Divino", sino que le destaca la administración del poder de la justicia, lo que considera como deber fundamental del monarca y lo que le da el derecho a reinar. Ese poder de ser monarca "por la gracia de Dios" existía en la península desde el Siglo XI. Así, para uno ser rey, debía ser hijo de rey y de matrimonio canónico legítimo, los hijos bastardos no tenían derecho a suceder en el trono. No obstante, a mediados del Siglo XIV, hubo una quiebra de estas normas y se instauró las procedentes de líneas bastardas.

En España, el poder estuvo muy presente en todos los ámbitos, sea en la primera revolución de los comuneros (1520) hasta en loas, en intrigas palaciegas y en las guerras internas y externas.

Conceptuar el poder es un poco difícil, debido a ser una práctica social y a la multiplicidad de conceptos, que varían según el momento histórico y que, al fin y a cabo, dan

a un resultado dualista del Bien contra el Mal y del que tortura y del que es torturado, o sea, un sector contra otro.

Para el filósofo Thomas Hobbes, el poder de un hombre está en sus medios presentes para obtener algún aparente bien en el futuro. Según él, el poder debía ser confiado a un soberano que ejecutase su voluntad sobre sus súbditos con total libertad.

El poder ve y no se deja ver, surge como efecto de dominios de saber y construye individuos útiles con el auxilio de una disciplina, que es el modo de ejercerlo o una de sus modalidades.

En esa misma perspectiva, Hobbes expresa el pensamiento de un cuerpo político en el que se construye una ideología en la que las voluntades sean “una sola” y exista un depositario de la personalidad común “O depositário desta personalidade é chamado de soberano, e dele se diz que possui **poder soberano**. Todos os restantes são súditos. (33, énfasis nuestro).

Por lo dicho, se puede comprobar que la violencia del poder, síntoma del mal social, que aparece en narrativas contemporáneas, en el teatro, es un arte. Ella es una catarse, pues los deseos inexpresables se realzan. Y Lope de Vega hace la denuncia moral de la violencia de los poderosos contra los débiles, poniendo despiertos el sueño y la imaginación, puntos de donde el mito ⁽¹⁾ converge y aceleran arquetipos del hombre en imágenes apocalípticas o demoníacas.

Platón define los rasgos del dictador en la *República*, como resultante de llevar los excesos a placeres falsos. Un ejemplo de la débil felicidad del poder es la espada presa por un hilo que el tirano Dionisio I, o El Antiguo, gobernante de Siracusa, hacia el 400 a. C., mandó colocar sobre la cabeza de Damocles, un cortesano suyo, durante un banquete en que éste lo representaba, ya que, envidioso, ponderaba sin cesar la suerte, la fortuna y la propia vida del rey. Según cuenta Cicerón en las ``Tusculanas'', el cortesano se sentó en el trono, pero vio con espanto que sobre su cabeza pendía una afilada espada que estaba sostenida sólo por un delgado cabello (una crin de caballo, según algunos relatos). Esto lo hizo comprender lo efímero que era la prosperidad, autoridad y grandeza del gobernante. Este hecho dio origen a la famosa frase de “la espada de Damocles”, para referirse a un peligro que está siempre latente y que amenaza.

Tanto definir el poder como conocerlo, para Michel Foucault (183), es difícil. Su concepción a este respecto revolucionó, en el siglo XX, cuando estableció “mecanismos de poder”, y abandonó la idea de un poder centralizado. Los componentes interactúan en varias direcciones, sea en el individuo, sea en la familia, o en la sociedad general y no tienen un lugar específico de localización. Su existencia es tan sólo una relación de poder que se realiza en una red. Los individuos o ejercen el poder o sufren su acción. Así, las palabras de Foucault reúnen la idea de que no hay como existir relaciones sociales sin las de poder.

Durante el período medieval, el poder político era concebido como presente divino. Los teólogos elaboraron sus teorías políticas fundados en las escrituras sagradas y en el derecho romano, mientras el pensamiento político del período del Renacimiento se apoya en el de los clásicos griegos y latinos. No obstante, Nicolau Maquiavelo, propone con un método histórico comparativo, en *El Príncipe*, una teoría política totalmente

¹ El mito es una manera de comunicación humana, o sea, un producto del lenguaje que solo adquiere sentido dentro de un sistema y, aunque pase de un sistema a otro el cambio es superficial, pues la esencia permanece y puede ser trasladado para cualquier género o época. Así, por ejemplo, la残酷 de la figura del tirano Nero, de Roma antigua, puede ser trasladada a cualquier época o género.

inédita, fundamentada en la práctica y en la experiencia concreta. Dios, la razón o la naturaleza no forman parte de la política, pues son exteriores a ella y son actividades humanas. Lo que la mueve es la lucha por la conquista y por la manutención del poder, o sea ``los fines justifican los medios''. Su concepto se dirige a los príncipes, o sea a todos los gobernantes. Cita Maquiavelo que muchas personas llegan al poder por actos criminales y otros por la ayuda del pueblo o por la de la aristocracia, pero la fuerza está en el pueblo y no en los ricos y por eso los reyes deben buscar que los súbditos permanezcan fieles y no deben provocar escándalos. Aunque no empleen medios honrosos, es preciso que los monarcas sean temidos, sin embargo, sin exagerar mucho en la maldad, pues es necesario ser amado, y si respetan el patrimonio y a las mujeres, sus súbditos lucharán por ellos. Además deben ostentar riqueza, sin explorar al pueblo, deben dominar su brutalidad y ser más racional; hacer grandes empresas y posicionarse en una guerra; ser prudentes, elegir sus ministros con sabiduría y a todos los que los circundan para que les sean fieles y no hipócritas. Estos conceptos de poder van a ser un auxiliar en la creación de personajes monarcas o nobles en el teatro del Siglo de Oro.

Como el poder está vinculado al deseo de dominio, se establecen reglas para la producción de lo verosímil para las prohibiciones de límites y todo se hace inherente a los cánones, reglas que se conocen desde Sócrates. La ruptura de ciertos códigos lleva al desorden social y psicológico de los individuos que los sufren. Para una observación de ello en personajes de las obras de Lope de Vega, en las que aquí se presenta esta situación, se agregarán los estudios de Freud sobre el inconsciente y sus relaciones con el mito y los sueños, asimismo los de Jung sobre los arquetipos, los de Northon Frye sobre la simbología de los mitos y los estudios que ofrecen la semiología.

El teatro español, plenamente nacional de los Siglos de Oro, el arte más popular de esa época, trajo muchos temas medievales y avanzó, repitiendo lo que había sido el teatro en Grecia y Roma, sofocado en la Alta Edad Media, de cuya época se encuentran, hasta el siglo XV, tan sólo, el “Auto de los Reyes Magos”, anónimo, fuente en el Evangelio, y obras de Lucas Fernández y Juan del Encina, que destacan la figura del pastor.

La puerta de entrada para el cambio que sufre el teatro, a partir del XV, fue *La Celestina*, que hizo el nexo entre los períodos de la comedia, el de los Siglos de Oro y el de la tradición medieval, por traer de ésta algunos tipos y por llevarlos al posterior teatro, como la figura de la alcahueta, retratada en *Trotacorrientes*, del Libro del “Buen Amor” (siglo XIV) y la del amante exaltado y sensual, con el retrato de Calixto, que se encuentra en todo el Siglo de Oro y, aún, el modo de los señores y los criados, para citar algunos puntos que tuvieron el arranque en *La Celestina*. En este camino vamos a encontrar a Lope de Vega como heredero del mundo medieval, que había sido enriquecido por Torres Naharro, Gil Vicente y Lope de Rueda, y lo molda, abarcando todo: lo trágico, lo religioso, lo tragicómico, lo profano, lo popular, lo extranjero, lo nacional, lo real, lo fantástico, lo histórico y lo novelesco. Se incluye aún lo social y de éste el tema de la monarquía.

En *La Estrella de Sevilla*”, Lope crea una trama en la que demuestra una utilización injusta del poder por parte del poderoso; hace una crítica velada al poder real y acusa a malos consejeros por provocar el desorden entre los súbditos, con la historia del rey de Castilla, Sancho IV, El Bravo, enamorado de una dama sevillana, muy hermosa, Estrella Tavera, que vivía con su hermano, Bastos Tavera, y estaba prometida en matrimonio a Sancho Ortiz de las Roelas.

El rey provocó el conflicto, cuando, siguiendo los malos consejos de su ministro Arias, destrozó la armonía que había entre la pareja amorosa y el cuñado, y logró, por

medio de sobornos a la criada Matilde, entrar encapuzado en la casa de los hermanos en la oscuridad — una actitud más que falsa —. No obstante no realizó su deseo, pues, yendo hasta la habitación de Estrella, y a punto de resolver su intento, llegó el hermano de ésta, discutió con el rey, fingió no haberlo conocido, y lo impidió de realizar su intento libidinoso. Esto fue el principio del desequilibrio familiar. Ya que el rey, rabioso, juzgándose afrontado, nuevamente aconsejado por Arias, exigió, justo al novio de Estrella, por medio de un juramento, que matase a uno que le había injuriado en la persona real. No sabiendo quién era el ofensor, y para defender a ese crimen dicho de lesa majestad, Sancho prometió matarlo, aunque fuese a su propio hermano. Y en la calle, tan sólo, Sancho lee el papel que el rey le había dado donde había puesto el nombre del afrontador. Se sorprende y le duele que sea el hermano de su amada. De ahí surge el conflicto de Ortiz: cumplir con la palabra dada al monarca y perder su amor o no hacerlo. En esta lucha entre el sentimiento y el deber se encuentra con Bastos, se pelean y Ortiz lo mata. Interviene la justicia. Lo prenden. No revela el porqué ha matado a Bastos. Lo condenan a la muerte. Siguen las varias inquietudes de Ortiz y de Estrella y varios incidentes que llevan al rey a confesar que la muerte de Bustos fue por orden suya y con esa actitud limpia el nombre del acusado, que era muy amado en Sevilla.

Ortiz es puesto en libertad. Pero, aunque amando a Estrella no logra estar delante de la hermana de quien injustamente mató y ella, tampoco, se siente feliz en ver siempre al homicida de su hermano. Así se separan.

Con el hecho de el rey confesar su culpa y evitar la muerte de Ortiz, se evita la fatalidad a la manera griega y de gusto romántico, del siglo XIX, y pone en evidencia que lo que hubo es resultado de una voluntad desordenada y prepotente, o sea, un abuso de poder. Así la comedia se incorpora a la actitud de la censura popular. En ese punto de vista parece que Lope se basa en las ideas de Maquiavelo, de que los reyes deben buscar que los súbditos permanezcan fieles y no deben provocar escándalos. Pues si el orden fue roto, si el rey infringió, despóticamente el código de honor llevó todo al desorden, a la injusticia, al sufrimiento, a la muerte y a no haber realización de bodas, sacramento de preservación de la familia.

En ese pensar, Lebrun (35) explica que “o Soberano tem a tarefa de zelar pela ‘vida boa e cómoda’” de los súbitos y por su seguridad.

A la vez que, frente a la intocabilidad del monarca y a la crítica política que estaba sometida a estrictas limitaciones, la censura se manifiesta contra el mal gobierno y se pone a ministros como responsables de todos los males de la monarquía. Se observa que es relevante el papel de la comedia en el Siglo XVII como difusora y mantenedora de las ideas político-sociales y Lope hace una gran campaña difundiendo y fortaleciendo los intereses de la monarquía. Ejemplo de ello se puede ofrecer en *La Estrella de Sevilla* el silencio de Ortiz, pues, al no revelar que había sido el Rey quien le había ordenado matar a su cuñado, protegió la figura del soberano ante el pueblo de Sevilla.. Otro ejemplo de esa simpatía para con el monarca se encuentra en *El villano en su rincón*, en la lealtad y amor que Juan Labrador demuestra para con el rey.

En *El villano en su rincón*, cuya acción se pasa en Francia, el argumento está basado en la vida honrada, humilde y serena del rico aldeano Juan Labrador, que tiene dos hijos (Lisarda, joven muy hermosa, y Feliciano), muchos amigos y se cree el rey de su “rincón”, o sea de su casa. La trama de esta pieza mucho se acerca del funcionamiento del poder en el Siglo de Oro.

Ese Labrador se sentía completamente feliz y se llevaba bien con la Iglesia, honraba

a su rey, daba limosna a los pobres y asumía su condición de villano, o sea, la de un buen aldeano. Y así explicaba su concepto de villano:

[...] el nombre villano,
Del que en la villa vivía,
Se dijo, cual se diría
De la corte el *cortesano*.
El cortesano recibe
Por afrenta aqueste nombre
siendo villano aquel hombre
bueno que en la villa vive.
Yo, pues nos llaman *villanos*
El cortesano a nosotros,
También os llamo a vosotros
Por afrenta *cortesanos* (458)

Por sentirse bien en donde vive, no le hace falta ir a la corte a ver al rey, siquiera, cuando el monarca va a una cacería en la vecindad de su casa, lo quiere ver, pues le basta ser un fiel vasallo. Incluso en la iglesia preparó ya su lápida con el epitafio: “Yace aquí Juan Labrador, que nunca sirvió a señor, ni vio la Corte, ni al Rey, ni temió ni dio temor; ni tuvo necesidad, ni estuvo herido ni preso, ni en muchos años de edad vio en su casa mal suceso, envidia ni enfermedad”. En este personaje se encarnan virtudes morales de un ‘‘verdadero godo o cristiano viejo’’. Como persona querida, honrada, fiel a su condición y *status* sirve de ejemplo para el pueblo fútil, urbano, que tenía deseos de ascensión social y de incontaminación de limpieza de sangre.

Con sencilla filosofía, Juan Labrador rechaza la invitación del hijo de salir a ver al rey:

Que pesadumbre me das
La boca, ignorante, cierra.
¿Qué es ver al Rey? ¿Estás loco?
¿De qué le importa al villano
Ver al señor soberano,
que todo lo tiene en poco?
Los últimos pasos toco
De mi vida, y no le vi
Desde el día en que nací;
Pues ¿tengo de verle ya,
Cuando acabándose está?
Mas quiero morirme ansí.
Yo he sido rey, Feliciano
En mi pequeño rincón;
Reyes los que viven son
Del trabajo de su mano
Rey es quien con pecho sano
Descansa sin ver al Rey
obedeciendo su ley
como al que es Dios en la tierra,
Pues que el poder que encierra
Sé que es su mismo virrey.” (462)

Durante la cacería, el Rey de Francia va con su corte a la iglesita y lee el epitafio

y se informa sobre la identidad de Juan Labrador. Siente una especie de envidia por su equilibrio y se enoja por el poco interés que este villano pone en su persona (“Confieso que me ha picado/ ¡Que con tal descanso viva/ En su rincón un villano,/ Que a su señor soberano/ Ver para siempre se priva!”). Por eso se dispuso a conocerlo y se disfrazó para entrar en la casa de Juan Labrador, como si fuese el Alcalde. Le habla y oye de su propia boca la confirmación de su lealtad al rey y su desdén en verlo: “Nadie ha guardado su ley,/ Ni es de alguno obedecida/ Como del que estáis mirando;/ pero en mi vida le vi.” Pero le deja claro que es un fiel vasallo del rey y que estaría dispuesto a prestarle su hacienda y a sus hijos si el rey le necesitara. Éste se encanta con la recepción y duerme en la casa de Juan Labrador, pero antes fue atrevido con Lisarda, queriendo hacerle la corte, pues se había encantado con su belleza.

En la habitación se encuentra con Othon, el enamorado de Lisarda, que había entrado para hablar con ella. Toma conocimiento del amor de Othon por la joven y sujetá, por eso, su inclinación por ella. Aquí surge el tema del auto dominio del poderoso – vencer su propia inclinación – consejo que se observa en Maquiavelo, en la educación del príncipe.

Bien, tras regresar a su corte, el rey, para probar la fidelidad de Juan Labrador y su amor por el soberano como éste había dicho durante la cena en su casa, le envía una carta ordenándole que le prestase una alta cantidad de dinero. Juan lo hace. Luego, con más dudas, le pide que le dé a sus dos hijos. Lo que Juan lo hace igualmente. Por último, le envía una carta llamándole. Al ver al rey, Juan descubre que el monarca es la persona que un día se había hospedado en su casa. Cree que le va a mandar ejecutar. No obstante, al revés, su monarca le alaba su orgullo de villano “en su rincón”, y le reprende, suavemente, por no haber querido conocerlo. Por fin, le regala tierras y casa a su hija con Othon, el cortesano del que se había enamorado, y la princesa, la hermana del rey, es la madrina de las bodas de Feliciano. Así, el añorado orden social se adquiere con las bodas de aldeanos – situación idílica, sana al margen de la corte - la de Othon y Lisandra y la de su hermano, Feliciano y Constanza. Eso ocurre en esa obra y en otras tanto de Lope cuanto de sus contemporáneos. La unión de parejas nobles y parejas secundaria es una forma de espejar la realidad. En cuanto a la situación que se presenta en esa obra de el rey dominar sus instintos y no abusar de su poder como hombre no rebaja los atributos del rey, sino se ensalzan los poderes del amor y se afirma el poder real. En cuanto a Juan Labrador ser orgulloso de su casta, es esencialmente monárquico, pues, aunque no quiera ver al rey, le es fiel.

Según (Borque, 81), presentar a los reyes sufriendo de amor como los demás, lo humaniza. Así crea una identificación con todos a su alrededor. Y en cuanto a lo del rey dominar su pasión por respecto a un vasallo, eso ensalza la fidelidad que une éste a aquél y, además, es una forma de compensación que debió tener gran acogida entre el público del XVII, lo que prueba la frecuencia de éstos en los teatros. Además sirve para crear escenas muy efectistas y de inmediata captación. Explica este ensayista (129) que:

La monarquía es la condición *sine qua non* de la existencia social. La apoyatura en la cual descansa la sociedad, por esto como apunta Ribbons —, la posición del Rey es indiscutida e indiscutible en la comedia. Lope no fue nunca un disidente en materia política, ni una naturaleza problemática y me interesa como punto de partida aceptar la calificación de Amado Alonso que comparto: ‘Lope ha sido el más grande poeta de la conformidad’. Evidentemente, no poseía una doctrina política madurada y la base de su sistema consistía en aceptar y defender que el Reye es rey, sin que para esto necesitara haber leído a los

tratadistas políticos. Por ello, su comedia es una acumulación de lugares comunes sobre la mítica realeza expresados a través de una variada casuística [...]

A veces las comedias presentan algunas personas que no representan bien su papel lo que va a ocasionar el desorden. No obstante, hay otros que lo incorporan para volver a traer el orden roto por los poderosos. Ejemplo de ello se encuentra en *Fuente Ovejuna*, cuyo enredo se basa en un suceso histórico ocurrido en la Edad Media, en un pueblo de Córdoba, sometido a la Orden de Calatrava. Incluso en esa obra el monarca, como representante de Dios, sanciona el orden roto. Hay el triunfo de héroes colectivos, del sentimiento comunitario y de base social.

El Comendador del pueblo, Fernán Gómez Guzmán, no respeta leyes, traiciona los principios feudales y abusa de su poder, comportándose como un tirano para con el pueblo y como traidor para con los Reyes Católicos, cuando decide atacar Ciudad Real y, tras una dura batalla, tomar dicho pueblo. Los Reyes Católicos se enteran de que la Ciudad Real ha sido conquistada por las tropas del Maestre de Calatrava y de Fernán Gómez y deciden enviar sus tropas a Ciudad Real para derrotar a los de Calatrava y retomar la ciudad.

A Gómez Guzmán le gustaba aprovecharse de las mujeres del pueblo. Cierta vez hizo la propuesta a Laurencia, la hija del alcalde de Fuente Ovejuna, de ser su amante, pero ella lo retachó. Cuando la encuentra sola en el campo, la lleva a fuerza a su palacio. Pero Frondoso, que la ama, la rescata, apuntándole su ballesta. El Comendador, furioso, por el rechazo de Laurencia, tras este suceso, quiere detener a Frondoso por haberlo amenazado con la ballesta. Además su rabia aumenta cuando recibe la noticia de que los Reyes Católicos han retomado a la Ciudad Real.

En la casa del alcalde, Frondoso pide la mano a Laurencia y ella lo acepta. En medio de la celebración de la boda, llega el Comendador y detiene a los novios. No obstante, el pueblo, ya harto de toda la tiranía que éste les imponía con los robos, atropellos y crueidades, decide unirse y tomar la justicia por su mano. Una noche llegan al palacio, invaden la casa del Comendador y lo matan. Fueron llevados a juicio. En el interrogatorio, cuando el juez les preguntó quién mató al Comendador, todo el pueblo respondió: "Fuente Ovejuna, señor". El pueblo pide el perdón real y los Reyes Católicos absuelven a todos, porque sería imposible determinar la identidad de los culpables concretos. Incorporan la villa a la corona, incluso para no perder el amor de sus vasallos, pues como concibe Maquiavelo, "la fuerza está en el pueblo y no en los nobles".

Esa acción nos hace acordar las palabras del investigador (Raymond Williams, 106):

Não devemos identificar a revolução com violência ou com uma súbita tomada de poder. Mesmo em lugares em que tais acontecimentos ocorrem, a transformação esencial é, na verdade, uma longa revolução. Mas a prova categórica, por meio da qual a revolução pode ser reconhecida, é a mudança na forma de atividade de uma sociedade, na sua mais profunda estrutura de relações e sentimentos.

En conclusión, además del planteamiento social de *Fuente Ovejuna*, hay, como en las dos anteriores analizadas piezas, el tema del honor, y, por consiguiente el tema de la mujer enfrentada que envuelve a los suyos, lo que representa el poder familiar. El sentimiento de honor ennoblecen al hombre y es propio de la nobleza, pero Lope lo extiende a todos los villanos. Los conceptos de honor-honra se mantienen y defienden el estatismo. En cuanto a la oposición amor frente a poder real, como aparece en *La Estrella de Sevilla* y *El Villano*

en su Rincón y más conflictiva en la primera, mantenía el auditorio en tensa ansiedad, a la vez que jugaba la connotación político-social de dos poderes: el del Rey y el del amor, pues el Rey está enamorado de una mujer que quiere al otro y no le quiere, aunque sean los amantes vasallos de él. En esta situación conflictiva, Lope crea escenas de enfrentamiento y llega a la solución perfecta, dejando a salvo los dos poderes y con el Rey, venciendo a sí mismo, Lope lo exalta y defiende el poder absoluto del monarca.

Aunque buscando divertir, Lope de Vega reflejará el sentir del pueblo, sin abandonar los valores de la sociedad de su época: religión y monarquía, patria y honor. Recurre a las leyendas y a los romances para poner en destaque las figuras de señores de nobleza: el rey y el noble, como forma de plantear un juicio sobre el comportamiento de los monarcas, o sea, se va en contra determinadas actuaciones reales, que no parecen propias de un rey, demostrando que si éste posee derechos "divinos" tiene obligaciones inherentes al cargo. Aquí por lo dicho queda un interrogante: ¿Es ese poder un Derecho Divino o un abuso de poder?

Obras citadas

ARISTÓTELES. *A política*. Tradução de Nestor Silveira Chaves. 5. ed. São Paulo: Atenas, 1957. Livro VI, VII, VIII.

DÍEZ BORQUE, José María. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1976.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 17 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

_____. *Vigiar e punir*. 26 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

GARCÍA BARQUERO, Juan Antonio. *Aproximaciones al teatro clásico español*. Evilla: Universidad de Sevilla, 1973.

LEBRUN, Gérard. O Que é o Poder. Tradução de Renato Ribeiro e Sílvia Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. Escritos políticos. Tradução de Lívio Xavier. 1. ed, São Paulo: Abril Cultural. 1973.

MALMESBURY, Thomas Hobbes de. *Leviatā ou Matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva, 2. ed. São Paulo: Abril Cultural. 1979.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira. ``O Escritor, a sua Arte Libertadora e o Eterno retorno do Poder``. *Signum*. (Vitória) v. 1, n.4 (2003): p. 83-88.

_____. ``O poder e a supervisão da ordem no Pós-moderno.'' *Revista da Academia Espírito-santense de Letras*. (Vitória) v. 01 (2001), p. 26-30.

_____. ``A figura mítica do déspota no romance hispano-americano.'' IX Congreso Brasileño de Profesores de Español - 28 de agosto-31 de set. 2001, 2002, Fortaleza - Ceará. *Actas Del IX Congreso Brasileño de Profesores de español*- 28 de agosto-31 de set.

2001. Brasília: Ministério de Ed. Cultura y Deportes Del Reino de Espana/ Consejería de Educación de Brasil, 2002. p. 263-268.

_____. ``La Fiesta del Chivo: reprodução dos mecanismos do poder de um regime autoritário.'' *IV Encontro de ANPVH- ES – Vitória representações e narrativas de 14 a 19 de dezembro*, Vitória: UFES, 2002.

PLATÃO. ``Colóquio com Glauco.'' *A República*. Tradução de Albertino Pinheiro. 6. ed. São Paulo: Atena, 1956. Livro nono, (Biblioteca Clássica)

UBIETO, Antonio et ali. *Introducción a la Historia de España*. Barcelona: Editorial Tede, 1967, p. 250-251.

VEGA, Lope. *Obra completa*. Madrid: [S\ Ed], 1952, Vol. 2

WILLIAMS. Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Karina de Rezende Tavares Fleury

Posgrado PPGL Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil)

Dime lo que vistes y te diré quién eres: la importancia de la ropa en *Don Gil de las Calzas Verdes*, de Tirso de Molina

Las ochenta, aproximadamente, de las cuatrocientas obras dramáticas escritas por Tirso de Molina (1584/1648), seudónimo del Padre español Gabriel Téllez, han llegado hasta nuestro conocimiento. Tirso, como Lope de Vega, a quien admiraba, escribió *Comedias de Capa y Espada*.

En sus obras, apropió del recurso de la mujer disfrazada de hombre para crear confusión y una falsa apariencia tan a gusto de un público que pedía emoción y diversión, aunque la acción fuese inverosímil. Kenji Inamoto, en su article “La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes”, escribe que

en centenares de comedias del Siglo de Oro, aparece la mujer vestida de hombre como uno de los personajes principales y característicos del teatro clásico español.¹ Como queda enumerado y calculado en el estudio realizado, hace más de medio siglo, por Jaime Homero Arjona, de 460 comedias de Lope de Vega, 113 revelan el uso del disfraz varonil, es decir, casi la cuarta parte de su obra. Tirso de Molina, también, lo usó en 21 de sus comedias. (Inamoto, 137)

Othón Arróniz, en *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, “La mujer vestida de hombre”, nos enseña que Lope recogió de la cultura teatral italiana la figura de la mujer vestida de hombre (309). No obstante, la mujer deshonrada pasa, en la cultura teatral española, a la mujer heroína, que busca la organización social.

Lope de Vega parece ter optado por describir mujeres bellas, tiernas, pacientes y fieles, con excelentes dones, mientras Tirso las ve más vivas y astutas, pero no tuvo éste el intento moralizador, tampoco salió en defensa de la liberación femenina delante de las convenciones de la época. Empleó sin exageración la sátira aprovechándose de todo lo que escuchaba de las mujeres en el confesonario.

En su obra dramática, Tirso se destaca por la singular galería de figuras femeninas, nos acuerda Celsa Carmen García Valdés, en su texto “Comedias de moros y cristianos en el teatro de Tirso de Molina”:

Es frecuente en el teatro de Tirso de Molina la mujer que se disfraza de hombre por distintos motivos: veinticuatro títulos de Tirso recoge Bravo Villasante –entre ellos *El cobarde más valiente*– a los que hay que añadir *Las quinas de Portugal* y *La joya de las montañas* que no se encuentran en la relación de Bravo Villasante²⁴. Mujeres vestidas de hombre y luchadoras, por seguir a su enamorado y demostrarle su amor son Leonor, en *La joya de las montañas*, que junto con su criada Laura, ambas vestidas de hombre y com espada, luchan valientemente, y Sancha, en *El cobarde más valiente*, que sigue, disfrazada de soldado, a Martín Peláez a la guerra, dando lugar a varias escenas de enredo y confusión. En *Las quinas de Portugal*, la joven Leonor pelea en el bando cristiano para vengar la muerte de su padre. (Valdís, 133)

En *Don Gil de las Calzas Verdes*, una comedia de intriga y villanesca, con tres actos, representada en 1615, el enredo amoroso empieza cuando Doña Juana, una doncella

hidalga y sin fortuna, de Valladolid, sintiéndose engañada por Don Martín, un caballero, también de Valladolid, decide vengarlo por haberla abandonado. Entonces, deja la casa de sus padres, acompañada de su fiel criado, Quintana, para ir a Madrid. En la didascalia de la escena I, del Acto I, podemos leer “Sale Doña Juana, de hombre, con calzas y vestido todo verde, y Quintana, criado”.

Así, vestida de hombre y dispuesta a vivir bajo la piel (o debajo de la ropa) de *Don Gil de las Calzas Verdes*, para lograr lo que quiere, o sea, su venganza (“La mujer/ venga agravios desta suerte” (Acto III, la escena IV), Doña Juana afirma a Quintana que abandonará la debilidad femenina y actuará con astucia:

Doña Inés	Saqué fuerzas de flaqueza. dejé el temor femenil, dióme alientos el agravio y de la industria adquirí la determinación cuerda; (Acto I, escena I)
-----------	---

Don Martín, por su vez, se hiço Don Gil de Albornoz para presentarse a Doña Inés, doncella de Madrid, enamorada de Don Juan. No obstante, Don Pedro, padre de Doña Inés, la quería casar con Don Gil, idea que no ha aceptado, según su réplica a continuación:

Doña Inés	¿Don Gil? ¿Marido de Villancico? ¡Gil! Jesús, no me le nombres! Ponle un cayado y pellico. (Acto I, escena V)
-----------	--

Doña Inés estaba segura de que no se casaría con el tal Gil, una persona sin importancia, dueño de un cayado y de un traje de aldeano (“de un pellico”). Ese varón, por cierto, no era el modelo de hombre que una doncella madrileña había de querer para marido. El padre la había advertido para que no reparase en el nombre cuando quien lo llevase fuese un noble y, además, rico.

La utilización del texto para presentar reglas de bien vestir y de buenos modales en la corte, o aún como pretexto para burlar de aquéllos o de aquéllas que hacían mal uso de la moda habitual ha sido un recurso del cual el trovador Fernão da Silveira se adueñó al explicar a Garcia de Melo de Serpa la forma correcta de llevar un jubón, como nos muestra Eneida Bomfim en su estudio *O traje e a aparência nos autos de Gil Vicente*. Por eso, aún, nos interesa observar que, en *Don Gil de la Calzas Verdes*, “a vestimenta permite observar os mecanismos da sociedade cortesã em ação; ela é um modo de exibir posição e conquistar prestígio. É também um elemento nas representações e nas realidades de um sistema que pode ser acelerado ou freado ... (Bomfim, 193)” por los interesados según le apetezca.

Es, aun, en el primer Acto, en la escena VI, que Doña Inés, su prima Doña Clara y Don Juan, van a encontrarse por la primera vez con Doña Juana disfrazada de Don Gil. Empieza entonces, en verdad, el plan de Doña Juana para impedir que Don Martín se casase con Doña Inés. Y, así, mientras bailan en el jardín del Duque, Doña Juana se presentará como Don Gil a los tres, encantando a las chicas (“!Qué airoso y gallardo talle!/ ¡Qué buena cara!”) y despierta la preocupación y el celo del pretendiente rechazado (“!Ay de mí!.../ ¡Qué presto empiezo a envidialle!”).

Si ponemos atención al ambiente, veremos que la protagonista articula su intención amorosa con Don Gil en un jardín en donde las parras están llenas de racimos. En

las cantigas de amigo medievales, el hecho de la mujer esperar el amado, bajo la copa de un árbol simbolizaba su predisposición para el amor, posibilitaba la realización del idilio. Esa imagen de la naturaleza, simbólicamente, fértil (en el jardín hay flores, frutos, fuente de agua pura) prenuncia el porvenir.

Pero la alegría de Doña Inés poco dura, pues apenas dijo al padre que está enamorada por el pretendiente arreglado por él, percibe que hay dos distintos Don Giles. Doña Inés entonces dijo al padre que prefiere el donaire y la apariencia del otro Don Gil, un ángel de belleza.

Doña Inés ¿Don Gil tan lleno de barbas?
 Es el don Gil que yo adoro
 un gilito de esmeraldas.
 ...

Don Pedro ¿Qué señas tiene ése?...

Doña Inés Una cara como un oro,
 de almíbar unas palabras,
 y unas calzas todas verdes,
 que cielos son, y no calzas.
 ...

Don Pedro ¿Don Gil de cómo se llama?

Doña Inés Don Gil de las calzas verdes
 le llamo yo, y esto basta. (Acto I, Escena X)

Pero la vestimenta, “símbolo de identificação e de status social” (Santos, 38) puede también transformar aquél que la pone, sencillamente, en un maniquí, vacío de personalidad, como percibimos en las palabras de Don Martín, que ironiza el vestir de su rival, Don Gil, sin poner atención a la variedad de matices que traen el signo de un traje:

Don Martín Calzas verdes
 me pongo desde mañana,
 si esta color apetece. (Acto I, Escena X)

Lo que Don Martín no percibe es que no basta llevar las “calzas verdes”. Para ser el Don Gil de las Calzas Verdes sería preciso ser “en la voz, presencia y cara” (Acto III, Escena VII). La “vestimenta externa tem também uma função interna. Se as roupas têm um significado, este é, antes de mais nada pessoal” (Harvey, 2001, apud Santos, 2006, p. 38). El juego con la apariencia, con las ropas, permite que Doña Juana crea, delante de la sociedad, la ilusión de ser y de parecer, de verdad y de máscara. Y vestirse de hombre para alcanzar su objetivo no fue una elección realizada al revés de los intereses de Doña Juana (“Saqué fuerzas de flaquesa/ dejé el temor femenil”). Además ese juego de Doña Juana de obrar con duplicidad para ocultar su identidad ante los personajes, pero a sabiendas del espectador, es un recurso para provocar la risa en los que asistían a la pieza.

La mujer tirsiana está imbuida de una misión, la de hacer justicia a sí misma, o sea, reparar su honra perdida. Ella inviste, por lo tanto, en su bien mayor, en su cuerpo: [o] “primeiro veículo de comunicação e expressão utilizado pelo ser humano para a produção,

reflexão e análise do conhecimento” (Cardin, 75). Usado como soporte para la emisión de mensajes, el cuerpo, a través de la ropa, es el principal elemento de producción de sentido.

Los artificios de la apariencia usados por la protagonista obtienen efecto: capturan las damas (Clara y Inés); confunden los galanes (Don Juan y, principalmente, Don Martín); se destacan la ambivalencia mujer-macho que Caramanchel percibía ser su amo-ama. Valle aquí destacar que Tirso de Molina al construir al personaje Doña Juana optó por substituir a la usual figura de la dama de compañía por otros dos personajes masculinos que la acompañan Quintana y Caramanchel. Eso pone en destaque la independencia de la protagonista que no precisa de damas para hacer sus contactos amorosos. Ella misma elabora y pone en práctica sus planos, gracias a su capacidad de disfrazar y de jugar de forma inteligente con las palabras, sembrando la discordia y la confusión hasta, en el final de la historia.

La secuencia de las acciones que ocurre en el tercero Acto, cuando aparecen cuatro falsos “Giles”, con sus alegres y vistosas capas verdes, cuando, en la verdad, ni mismo el primero (Don Martín) es verdadero, nos remite al texto *Sobre os espelhos e outros ensaios*, Umberto Eco. En el ensayo “O signo teatral”, nos enseña que el signo teatral “é um signo fictício … porque finge não ser um signo” (Eco, 39). La prueba de eso es que los elementos de una representación teatral son posibles: un cuerpo humano, animales, objetos de signos posibles. Así, ver a un hombre tambalearse en el tablado, sujetando una botella, sería tal vez lo suficiente para imaginarnos, como espectadores, a un “hombre borracho”. para continuarnos citando a Eco.

En ese sentido, entendemos que Tirso fue primoroso al elaborar un *mise-en-scène* en esta obra. En *Don Gil de las Calzas Verdes*, el juego de espejos ya se presenta desde el título. La protagonista es Doña Juana, pero ES su nombre falso que da título en la pieza. Ella logra utilizar a su provecho la imagen especular para mentir para todos que de ella se acercan, excepto para Quintana. Para alcanzar sus objetivos, adquiere ciertos comportamientos, gesticula y habla cosas con la intención de dar a entender a sus interlocutores sentimientos, ideas e historias ocurridas que no correspondían con la realidad. Ese recurso de la comedia de ofrecer dos posibilidades de visión del mundo representado la de los protagonistas actores y la del espectador, se puede decir que es un metateatro.

Doña Inés ¡Qué varonil!
mujer! Por más que repara
mi amor, dice que es don Gil,
en la voz, presencia y cara! (Ato III, escena VII)

Caramanchel ¡Jesús! ¿Qué es lo que estoy viendo?
 Don Gil con basquiña y toca!
 No os llevo más la mochilla.
 ¿De día Gil, de noche Gila?
 ¡Oste, puto! Punto en boca. (Ato III, escena IX)

En esa parte de la historia, en que las escenas y los diálogos se desenvuelven con mucha rapidez, las complicaciones inverosímiles de la narrativa se acentúan y potencializan la comicidad en el vocabulario empleado por Caramanchel que está cada vez más desconfiado de que alguna tramoya estaba aconteciendo bajo sus ojos.

Si el espectador setecientista se vio enredado por la trama tirsiana, y si una vez más pensamos en una perspectiva de *mise-en-abyme*, también los personajes que cruzaron el

camino de Doña Juana se envolvieron en una tea de seducción, en el enredo que ella creó, en las escenas que ella representó. Eso porque la teatralidad comprende todo lo que se presenta en el escenario: “o conjunto de signos e sensações que, a partir do texto escrito, se construiu para que o que se representa pareça ao espectador verdadeiro e entre no jogo da ilusão”. (Oliveira, 22)

Ese juego que Tirso realiza también con el color verde de las “calzas” de la protagonista. Daniel Roche afirma que, hasta al alrededor de 1700, las tonalidades oscuras, como el negro, el gris y el castaño, predominaban en los traje,

embora as roupas das mulheres fossem um pouco mais coloridas do que as dos homens de qualquer categoría social. Vermelhos e amarelos deslumbrantes, violeta e púrpura menos saturados, azuis e verdes mais frios, todas as tonalidades da arte dos tintureiros só estavam presentes em 15% do vestuário das mulheres nobres; elas eram mais freqüentemente escolhidas pelas outras categorias. (Roche, 136)

En varias partes del texto, el color verde de las “calzas” de Don Gil será citado de forma a llevarnos a diferentes interpretaciones. Muchos son los trozos en que el color verde aparece con el significado de esperanza. Después del invierno, la tierra “a cada primavera ... se reveste de um novo manto verde que traz de volta a esperança e ao mesmo tempo volta a ser nutriz” (Chevalier, 939). Es luego en el inicio del texto, vimos a Don Martín decir, en la esperanza de agradar a Doña Inés, que colocaría “las calzas” verdes.

Es sobre eso que habla Doña Inés a su padre en el fragmento en que intenta convencerlo de que su Don Gil, el de las “calzas” verdes, es el verdadero, el de la alegría, el de la juventud, y el de su padre, es el impostor y que, justamente por ser falso, “funda su esperanza en mármol seco” (Acto II, escena XIII).

Doña Clara, por su vez, que se dice galanteada por más de mil, también no consiguió escapar de los encantos de ese Don Juan de faldas y confiesa sus sentimientos:

Doña Clara	<p>¿No? Pues sabed que mi casa Es a la Red de San Luis. Mis galanes más de mil; mas quien en mi gusto alcanza el premio por más gentil, es verde cual mi esperanza, y es en el nombre don Gil. (Acto III, escena V)</p>
------------	---

El verde es una color “envolvente, tranquilizante, refrescante e tonificante – é celebrado nos monumentos religiosos erigidos no deserto por nossos ancestrais. Para os cristãos, a Esperança, virtude teologal, permanece verde”. (Chevalier, 939)

En el Acto III, escena II, Tirso da voz a Caramanchel que, comparando su amo con la color del diñero, nos trae una otra, y no mucho menos interesante, connotación del color verde en esta obra:

CARAMANCHEL	<p>Por más que le busco y llamo, nunca quiere mi verde amo que en sus calzas me dé un verde. Aquí le vi no ha dos credos; y aunque estaba en mi presencia, cual dinero de Valencia, se me perdió entre los dedos; ... (Ato III , escena III)</p>
-------------	---

La color de la esmeralda, piedra preciosa, el verde es símbolo, ambivalente (ambivalente como el amo de Caramanchel), de poder: “é uma pedra papal, é também a de Lúcifer antes de sua queda” (Chevalier, 942).

El verde que, hoy, en el senso común, se suele decir diñero por “verdinha” (referencia al dólar), y que como pertenece al “jogo simbólico das alternâncias” (938): ni siempre se puede retener el diñero a la mano.

Los estudios de la crítica literaria nos dan noticia de que el teatro de Tirso no superó el de Vega en respecto al trabajo que ha dado a la lengua. Sin embargo, parece ser consenso que Tirso aprendió a pintar, como pocos, la sociedad en que vivía observándola profundamente y representándola en sus comedias de intriga y villanescas como, *Don Gil de las calzas verdes*, objeto de este nuestro breve estudio.

En esta obra, el autor nos regala con Doña Juana: una personaje que tiene un cuerpo que se presenta andrógino, como observa Caramanchel, en algunas partes del texto, cuando habla a respecto de la cara, de la voz y de la vestimenta de Don Gil, su amo: en el Acto I, la escena VII: “... mi amo hermafrodita...”; en el Acto III, la escena IX: ¿De día Gil, de noche Gila?; en el Acto III, la escena XII: “(Muy grueso don Gil es esto./ El que sirvo habla atiplado ...)”.

El vestuario fue (y aun es) instrumento de manipulación y de opresión del cuerpo femenino y, con sus “calzas”, Doña Juana supo sacar provecho del poder de la vestimenta. Estratégicamente, y sin perder la femineidad, ella cubrió su cuerpo con el traje utilizado por las valientes y guerreras Amazonas, como en la Grecia Antigua, alrededor de 400 a. C. El pueblo occidental empezó a aceptar el uso de las calzas como pieza de ropero femenino, en el final del siglo XIX, por ocasión de la Segunda Guerra Mundial, cuando algunas mujeres trabajadoras de las industrias pasaron a usar las calzas de sus maridos. La calza verde de Doña Juana usaba cuando fingía ser Don Gil representaba una especie de espejo de ella, de los secretos y del conocimiento de las cosas y del destino que trazó para sí misma.

Obras citadas:

ARRÓNIZ, Othón. *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos, 1969, (p. 307-309).

BOMFIM, Eneida. *O traje e a aparência nos autos de Gil Vicente*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Editora José Olympio, 2005, p. 938-943.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 7- 44.

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen. “Comedias de moros y cristianos en el teatro de Tirso de Molina”. Disponible en Web: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/garcia-valdes-celsa-carmen-0/>. Última consulta: 19-09-2012.

GARDIN, Carlos. “O corpo mídia: modos e moda”. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de;

- CASTILHO, Kathia (Orgs.). *Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008, p. 75-83.
- IMANOTO, Kenji. “La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* (1994). Disponible en Web: <http://www.h-net.org/~cervant/csa/articf92/inamoto.htm>. Última consulta: 20-09-2012.
- MAGALDI, Sábato. (Org.); SOUZA, Afonso Felix de. (Trad.). *Don Gil das Calças Verdes*. Série Teatro Universal. 26v. São Paulo: Brasiliense.
- MOLINA, Tirso de. *Don Gil de las Calzas Verdes*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en:<<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-gil-de-las-calzas-verdes--0/html/>>. Última consulta: 20- 09- 2012.
- OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. *O teatro se subjuga ao poder?: ideias esquartejadas sempre renascem*. Vitória: Academia Espírito-santense de Letras, 2011.
- ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. Assef Kfouri (Trad.). São Paulo: Senac São Paulo, 2007.
- SANTOS, Georgia M. de Castro. *A roupa, a moda e a mulher na Europa Ocidental Medieval: reflexo da opressão sofrida pela mulher na Idade Média (século: XI- XV)*. 2006. 159f. Dissertação (Mestrado em Arte Contemporânea)- Programa de Pós-Graduação Arte Contemporânea, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

Arturo García Cruz

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (México)

**Entre la imitación y la invención: notas del espacio en la comedia burlesca
*El caballero de Olmedo***

Para los estudiosos de la comedia burlesca es común escuchar que una de las características principales de su estructura es la imitación. Esta imitación muchas veces proviene de una obra teatral seria que el espectador español de la época del siglo XVII, sin duda, identificaba. En el caso de la comedia burlesca *El caballero de Olmedo*, Francisco de Monteser utiliza pasajes de la homónima de Lope sin caer en la reproducción idéntica, pero sin dejar a un lado datos representativos del tema popular, característica imitativa común en la comedia burlesca según Serralta (1980).

Ya que mi intención es exponer los recursos espaciales e indicar su funcionalidad me parece que la mejor manera de hacerlo es a través de la confrontación entre el espacio de la comedia burlesca y su versión seria. El tipo de espacio que deseo exponer es el que Fernando Cantalapiedra llama espacio enunciativo. El espacio enunciativo es “desde el cual se establece la enunciación espectacular –el yo, aquí y ahora–; y a partir del cual se delimita el espacio circundante –el no aquí–” (Cantalapiedra, 1995). Debido a lo breve que pretende ser mi comunicación, ésta se centra en examinar tres “espacios enunciativos” con la finalidad de explicar cómo fomentan y ayudan los mecanismos verbales de la risa en la comedia de Monteser.

El caballero de Olmedo de Lope consta de diecinueve “espacios enunciativos” con sus correspondientes entradas y salidas. Así la jornada primera tiene seis espacios, la segunda seis y la tercera siete.

1. Calle sin especificar de Medina
2. Sala de la casa de don Pedro en Medina
3. Calle de la casa de don Pedro en Medina
4. Reja / Exterior de la casa de don Pedro en Medina
5. Calle. Exterior de la casa de don Pedro en Medina
6. Sala de la casa de don Pedro en Medina

7. Calle de la casa de don Pedro en Medina
8. Sala de la casa de don Pedro en Medina
9. Calle sin especificar de Medina
10. Sala de la casa de don Pedro en Medina
11. Sala de palacio en Valladolid
12. Habitación en la casa de don Alonso en Olmedo

13. Espacio adyacente a la plaza de Medina
15. Espacio adyacente a la plaza de Medina
16. Habitación sin especificar en Medina
17. Reja de la casa de don Pedro en Medina
18. Camino entre Medina y Olmedo
19. Habitación en la casa de don Pedro en Medina

El caballero de Olmedo de Monteser, en cambio, consta de ocho “espacios enunciativos” con sus correspondientes entradas y salidas. Así la primera jornada tiene cuatro, la segunda dos y la tercera dos.

1. Camino entre Olmedo y Medina
 2. Interior de la reja de la quinta de don Pedro
 3. Exterior de la reja de la quinta de don Pedro en Medina
 4. Sala de la quinta de don Pedro en Medina
-
5. Espacios sin especificar
 6. Sala de la quinta de don Pedro
-
7. Espacio adyacente a la plaza de Medina
 8. Habitación en alguna casa de Medina

Lo primero que se advierte ante el cotejo de ambas obras es la disminución provocada por la reformulación argumental. *El Caballero de Olmedo* burlesco suprime personajes relacionados con el enredo amoroso y la magia, el episodio del rey en Valladolid y la estancia de don Alonso en Olmedo, por lo que Monteser centra su comedia exclusivamente en Medina

La desaparición de Fabia suprime el pasaje celestinesco, por lo que don Alonso no conoce a doña Elvira en la feria sino que lo hace cuando se desplaza de Olmedo hacia Medina con el propósito de asistir a torear. El encuentro con doña Elvira ocurre por la llamada de auxilio que la dama realiza y que guía a don Alonso hasta donde se encuentra. En los espacios interiores y exteriores de esa casa ocurrirán la mayoría de las acciones de la primera jornada, partes de la segunda y tercera. A diferencia de la comedia seria en donde varias de las situaciones pasan en la casa del papá de doña Elvira, en la burlesca la propiedad de don Pedro pasa a convertirse en una quinta. La quinta, según el *Diccionario de Autoridades*, es una: “Casería o sitio de recreo en el campo, donde retiran sus dueños a divertirse algún tiempo del año.” Es significativa la reformulación de la casa urbana hacia el ambiente campestre de la quinta, pues, además, doña Elvira está ahí atrapada:

DOÑA ELVIRA: Mi padre, desto irritado,
me trujo a esta quinta, haciendo
que me encierre en esta sala
o me case con un negro. (Monteser vv. 131-134)

La modificación del espacio de placer por el espacio del aislamiento es producto del tópico del encierro, frecuente en algunas comedias calderonianas. Don Pedro ante la negativa de su hija por casarse con su primo la obliga a enclaustrarse en este lugar apartado del resto de Medina. El tópico del castigo se refuerza por la manera en como doña Elvira comienza el relato de su vida:

DOÑA ELVIRA: Nací en Medina de un parto,
que es costumbre de aquel reino.
Murió mi madre y quedé
sin ella y mis padres, viendo (Monteser vv. 117-120)

Este tipo de construcción recuerda el de comedias en donde un personaje, después de nacer en un parto en donde la madre muere, es encerrado debido a premoniciones, sueños o presagios que sufre el padre. Esta idea se refuerza con los versos de doña Elvira:

DOÑA ELVIRA	No soy mujer de esos tratos.
DON ALONSO	Pues, ¿sois mujer?

DOÑA ELVIRA	Lo profeso.
DON ALONSO	¿De estudio o de natural?
DOÑA ELVIRA	Un astrólogo muy diestro halló que era yo mujer.
DON ALONSO	¿En dónde?
DOÑA ELVIRA	En mi nacimiento. (Monteser, vv. 101-106)

Doña Elvira nace en Medina y, ante su negativa de matrimonio, su padre la encierra en la quinta. El motivo del encierro se refuerza con la llegada del personaje de don Alonso, que cumple el papel del extranjero que pretende quebrantar la orden impuesta y romper la prisión del personaje que pide ayuda.

Lejos de esta función tópica que cumple la quinta, los espacios que contiene son los propios de una casa de ambiente urbano, como cualquier casa de comedia de capa y espada de la época. Así, la reja, la sala y la habitación de la dama son utilizados por Monteser para parodiar escenas como: la entrevista del galán y la dama en la reja, los asuntos graves, acuerdos sociales y entrevistas de los caballeros con las damas en la sala de la casa, los alrededores de la sala para esconderse y la habitación de la dama como espacio “ vedado” para el galán. Este cambio entre casa urbana por quinta podría tan sólo parecer un juego de palabras, pues en el texto no hay más referencias a la configuración de un espacio campestre, pero creo que el juego podría aumentarse con el uso de decorados. En otro lugar al hablar sobre el espacio en la comedia burlesca *Dar lo todo y no dar nada*, había señalado como el uso de decorados, aunque fueran pobres, aumentaría la discordancia entre espacio creado por el diálogo y espacio configurado por recursos visuales. Evidentemente es imposible decir, por la carencia de documentos, que fueron utilizados decorados, pero la obra de Monteser está muy cercana a las fastuosas representaciones llenas de tramoyas y de apariencias, además de haber sido representada en palacio varias veces, por lo que ¿sería tan imposible que durante alguna fiesta teatral, primero se representara una comedia de Calderón y que posteriormente se montara la comedia de Monteser con los decorados calderonianos de fondo?

Otro lugar que me interesa presentar es un espacio que no es posible identificar debido a las referencias poco claras que se dan de él. Monteser configura esta ambigüedad espacial para introducir un juego en el que se unen el asunto verbal y su correspondencia espacial. Es conocido que el teatro español a partir de la época de Lope comenzó a construir relaciones entre espacios, situaciones y métrica, es decir, ante un problema de fijación espacial los espectadores resolverían el conflicto con tan sólo observar el tipo de acciones en la que se encontraban los personajes, sin necesidad de que un indicio explícito les indicara el lugar. Ahora, en esta comedia burlesca esa misma relación es la que endendará el asunto, pues las acciones de los personajes no concuerdan con su enunciación. Al comienzo de la jornada segunda, don Alonso se encuentra a la espera de una carta de doña Elvira. No existe una didascalia que señale en qué lugar se encuentra don Alonso, pero el pasaje es similar al del comienzo de la segunda jornada de la versión de Lope, cuando don Alonso espera la carta, por lo que podemos deducir que don Alonso, en la comedia burlesca, se encuentra en un espacio interior. Cuando don Rodrigo entra a escena lo hace de esta manera:

Sale don Rodrigo	
DON RODRIGO	Güelgome que en casa estéis.
DON ALONSO	¿Para qué me habéis buscado?

DON RODRIGO

Vengo a mataros, fiado
en la merced que me hacéis. (Monteser v. 619-622)

Este diálogo contiene una didascalia espacial que si se toma literal, situación frecuente en la comedia burlesca, corresponderá a una habitación, espacio interior, de la propiedad de don Alonso. Como don Rodrigo quiere reñir con don Alonso, no es tan discordante el suceso en una habitación cerrada. Más adelante y después de una serie de equívocos verbales, don Rodrigo pide a don Alonso que peleen:

DON RODRIGO	El lugar es singular. que elegí.
DON ALONSO	¡Gentil aliño!
DON RODRIGO	Pues ¿qué decís?
DON ALONSO	Que yo riño en el campo, y no en lugar.
DON RODRIGO	Yo lo he buscado con arte, y es parte muy sola, a fe.
TELLO	No vayas con él.
DON ALONSO	¿Por qué?
TELLO	Porque tiene allá a la parte. (Monteser vv. 651-658)

En el pasaje anterior don Rodrigo pide a don Alonso que se desplacen hacia un lugar que ha escogido para la pelea. Don Alonso niega esta movilización debido a que su honor le exige pelear en campo y no en lugar. El disparate en la construcción anterior radica en el doble significado de las palabras “campo” y “lugar”. Así “campo” es el espacio en donde se libran las batallas y también el espacio de notable extensión, y “lugar” es un sitio o paraje de menor extensión y también, como indica el *Diccionario de Autoridades*, “la población pequeña, que es menor que villa y más que aldea”. De ahí proviene que don Alonso prefiera pelear en el campo de batalla y no en una pequeña aldea. Lo interesante después de este juego verbal es el siguiente verso en donde don Alonso declara que la riña es posible pues ya que se encuentran en el campo.

DON ALONSO	Aquí podemos reñir.
DON RODRIGO	Si es que vos gustáis riñamos.
DON ALONSO	Pues ya que en el campo estamos, ea, bien os podeís ir. (Monteser vv. 659-662)

Si bien hasta ese momento el espectador sabía que los personajes se encontraban en un espacio interior, la declaración de don Alonso modifica el espacio hacia un espacio exterior. Monteser, consciente de que las acciones que prosiguen: pelea de los galanes, salida de don Pedro para ayudar a su sobrino y posterior huida de ellos, son probables en un campo abierto y no en una habitación cerrada, deja sin aclarar en qué espacio en realidad se efectúan y en cambio esta ambigüedad resultó muy útil para posibilitar el juego verbal.

El último espacio que me interesa presentar es el del camino. En este lugar, en la comedia de Lope, don Alonso encontraba la enigmática sombra, se entrevistaba con el labrador que cantaba la copla que vaticinaba su muerte y era asesinado por don Rodrigo. En la comedia burlesca el camino se utiliza como mero vínculo de transición entre la llegada de don Alonso a Medina y el encuentro en la quinta de doña Elvira. En la primera escena de la comedia, don Alonso y Tello viajan de noche hacia Medina con el propósito de

asistir a la corrida de toros. El espacio del camino, supuestamente oscuro, les servirá para jugar ridículamente a esconderse y encontrarse. Esa es la función principal del camino: provocar el juego de los personajes pues en cuanto a la utilización de este espacio para el fatídico desenlace de don Alonso, Monteser lo transforma en un espacio referido que de igual manera sirve para provocar risa con declaraciones como la de don Rodrigo:

DON RODRIGO	¿Así os estáis, Don Alonso, cuando yo y diez compañeros a mataros esperamos en el camino de Olmedo?
DON ALONSO	Perdonad, no lo sabía. (Monteser vv. 1547-1551)

A través de este breve análisis he tratado de demostrar que la funcionalidad del “espacio enunciativo” en la comedia burlesca de Monteser se aleja de la mera estrategia localizadora de una comedia seria tradicional. El examen comparativo con la comedia de Lope ayuda a observar cómo el dramaturgo de comedia burlesca reformula el caso de la quinta, inventa, el caso del espacio sin especificar y reutiliza, el caso del camino, los espacios teatrales.

Por otra parte, a mi parecer, el estudio de los “espacios enunciativos” ayudaría a matizar ciertas generalidades que son más que aceptadas para el género de la comedia burlesca, como el de la estructura. Se ha dicho que la comedia burlesca es una mera composición de escenas que parodian situaciones tópicas de la comedia nueva. *El caballero de Olmedo* burlesco echa mano de estos recursos y enmarca las situaciones tópicas en los espacios que posibilitan cada una de las acciones de los personajes. Ahora, si bien Monteser reproduce lugares existentes en *El caballero de Olmedo* de Lope, lo hace por la posibilidad de crear juegos en torno a la convención existente entre situaciones tópicas y sus correspondientes espacios tópicos, más que por un deseo de imitar fielmente los espacios de la comedia seria. La quinta es un buen ejemplo de la reformulación de espacios que Monteser realiza de acuerdo a una convención, que interesantemente es ajena a la comedia de capa y espada tradicional. El espacio que significa la quinta es más frecuente en el tipo de comedias palatinas o mitológicas que en la comedia de capa y espada, también llamada urbana.

No quisiera finalizar esta comunicación sin antes advertir que si bien existe comicidad en el espacio enunciativo hay, en otras comedias burlescas, una gran cantidad de juegos creados a partir del espacio referido o enuncivo. Pienso que un estudio en donde se analice en conjunto el “espacio enunciativo” y el “espacio enuncivo” arrojaría interesantes resultados que contribuirían a comprender la importancia estructural, ideológica e imitativa que tiene este elemento en la construcción de la comedia burlesca.

Obras citadas:

CANTALAPIEDRA, Fernando, *Semiotica teatral del Siglo de Oro*. Reichenberger, Kassel, 1995.

Diccionario de autoridades. Consultado en la página electrónica de la Real Academia Española: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>

MONTESER, Francisco de, “*El caballero de Olmedo*” en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. de Ignacio Arellano, Celsa García Valdés, Carlos Mata y María Carmen Pinillos, Espasa Calpe (Austral). Madrid, 1999.

SERRALTA, Frédéric, “La comedia burlesca: datos y orientaciones” en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro, Colloque du Grouped' Etudes Sur le Théâtre Espagnol: 3 colloque du groupa. Études sur le théâtre espagnol*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1980.

Édgar García Valencia
Universidad Veracruzana (México)

**Mundo, demonio y carne. La caracterización del indígena
en los coloquios de Fernán González de Eslava**

La representación imaginaria del indio en el teatro de la Nueva España estuvo poblada por las más diversas vicisitudes. Su presencia se ubica en varios planos, tanto si es espectador, actor o personaje. Fue durante la primera mitad del siglo XVI una figura central, ya que en el teatro de evangelización él era el principal receptor, lo que llevó a hacerse teatro en lengua mexicana, como sabemos gracias a las recopilaciones de Fernando Horcasitas. Me interesa aquí plantear la construcción del imaginario indígena en la obra de Fernán González de Eslava, escritor peninsular, quien fue el más importante autor del teatro criollo en La Nueva España durante el último tercio del siglo XVI (Rivera, 35). Expondré en este texto algunas características de representación del conquistado y del indígena enemigo. Centraré principalmente el problema en cómo se representa al “otro”, al indígena. En un segundo plano dejaré “lo indio”, que se manifiesta en cierto uso de mecanismos y curiosidades lingüísticas empleadas por el poeta y que han sido destacadas como la adaptación de un peninsular en su tierra definitiva (Arróniz y López Mena, 55).

La representación del indio en la obra de González de Eslava viene ya tamizada por una amplia literatura previa. A partir de la Conquista de México, circularon diversas y nutridas descripciones de la vida y las costumbres de los naturales. Algunos investigadores sugieren que esta literatura proveniente de la Conquista fue creada con una fuerte influencia de fuentes clásicas –las *Geórgicas* de Virgilio, los *Anales* de Tácito, *La guerra de los judíos*, de Flavio Josefo– que ponían en contexto los acontecimientos bajo una mirada comprensible para los destinatarios de las crónicas, relaciones y reescrituras de las tradiciones indígenas (véanse Zoraida Vásquez, Escalante, Rozat, y García Valencia y Hermann).

Además de la literatura, y en ocasiones incluida en ella, se encuentran una serie de iconografías que también dan cuenta de esos trayectos de ida y vuelta sobre las imágenes indias. Repertorios iconográficos, frontispicios de libros, pinturas murales o tratados cristianos daban cuenta de la aparición de lo indígena y la representación más palpable dentro del imaginario colectivo. Ya sea desde el *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) de Ortelio, la *Iconología* (1599) de Ripa, como lo ha señalado Miguel Zugasti (23), o la reescritura del “Cartari” por Lorenzo Pignoria (1615), quien añadió al repertorio de dioses paganos a los propios del panteón indiano.

La representación del indio porta así varias facetas, aunque se van perfilando ciertas particularidades. Si bien la presencia no es abundante en los 16 coloquios sagrados que se han conservados de González de Eslava, quisiera destacar un par de casos y detallar las circunstancias de las obras en donde los personajes, en su mayoría, son alegorías. Los demás, fuera de estos mencionados, son personajes tipo: un soldado, la tripulación de un barco o los Padres de la iglesia, los arcángeles, los simples. Incluso el coloquio XIV, “De la pestilencia que dio sobre los naturales de México, y de las diligencias y remedios que el Virrey Martín Enríquez hizo”, referida a las epidemias que hicieron mella en la población indígena por las que murieron cerca de dos millones de ellos, es una obra alegórica donde los indígenas están ausentes. Son parte del pretexto, del título, pero no de la trama.

En sentido estricto los indígenas son en sus obras, si bien les va, metemuertos, ayudantes, utilería, personajes ignorantes. En el coloquio XVI, por ejemplo, los únicos indígenas que aparecen son un par de ellos cargando a la Murmuración, pues en las alocuciones se los menciona como portadores de la silla de manos de la mencionada alegoría. (119v). La escena, que busca ser cómica, dice: “¡Tlaocmaya, tlaocmaya! Aguadrá, perros, que molidas tengo las entrañas” (119v), palabra en náhuatl que quieren decir: “esperen”, “deténganse”.

La mayor parte de los naturales que pueblan los coloquios son chichimecas: indígenas no reducidos, como los calificaba García Icazbalceta, fieros habitantes del norte y poniente de la Nueva España. En dos coloquios figura una representación de ellos, diestros con el arco y la flecha, y cuya imagen campearía al unísono durante el resto del siglo XVI junto con la de la alegoría del continente americano. En el coloquio I, tenemos un ejemplo literal con los personajes de Malicia y Descuido:

MALICIA	Calla, necio sin saber.
DESCUIDO	Calla tú, cara de mueca, y ponte, ponte vna rueca, pues que traes, siendo muger, arco como chichimeca. (5v)

Poco antes había parodiado esta imagen del chichimeca armado con la del dios del amor; pues podemos reducir el símil en que ambos no fallan:

Entrase y sale el Engaño, con dos caras, que es mayordomo del Obraje del mundo, y tras él la Malicia, con un arco y una flecha.

ENGAÑO	¿Arco lleuas y saeta? Pareces al dios Cupido.
MALICIA	Mi tiro es tan encendido, que lleua yerua secreta, de un malicioso sentido
[...]	
ENGAÑO	Malicia, el arco en la mano, que el tiro se te apareja. (5r)

No es de extrañar que los indígenas sean los más indicados en el empleo de yerbas y la preparación de bebedizos propios de la hechicería. En el coloquio XVI se lee:

OCASIÓN	[...] Yo no sé si era de mico, unos poquitos de pelos que me dieron contra zelos, y con ellos certifico que se doblaron mis duelos. Otras mil indias me dieron Yeruas, <i>patles</i> , ¹ beuedizos.
VOLUNTAD	¿No veys que esos son echizos, y essas quanto hicieron son remedios vaciadizos? [...]

¹ La cursiva es mía. “Patle” es una voz nahua que designa a las yerbas medicinales.

TEMPLANZA ¿No veys, claro testimonio,
 que en eso no acertáys vos?
 Jamás tendréys paz los dos,
 pues queréis que os dé el Demonio
 lo que tiene de dar Dios. (133v)

Pero quiero regresar a los atributos que utilizará de manera más explícita en el coloquio V, donde los indígenas también pertenecerán a las fuerzas del mal. El coloquio quizás fue escrito entre 1570-1571, que son los años centrales de la guerra chichimeca, posterior a las juntas teológicas (1569, 1570) que daban al virrey la justificación del conflicto (Carrillo). La mala reputación de los chichimotecas fue firmada, incluso, por la pluma de Baltasar Gracián, quien ya en la segunda parte de *El Criticón* los califica desafortunadamente: “los sátiros y faunos, batuecos y chichimecos, sabandijas todas que caben en la gran monarquía española” (Gracián, 335). Incluso en los muros del ex convento de San Miguel Arcángel, en Ixmiquilpan, estado de Hidalgo, México, existe un programa iconográfico conformado por una serie de indígenas que pelean entre sí, unos pueden identificarse como habitantes del Altiplano, con características en su atuendo de mexica, pero los otros, con escasa ropa y arcos y flechas, han sido identificados como esos aguerridos nativos, adornados entre una serie de grutescos y monstruos demoniacos en una típica escena de *psicomachia* (Debroise, 169; Cabrera Quintero).

El título explica las circunstancias de su escritura, ya que el coloquio apareció publicado como: “De los siete fvertes qve el virey don Martín Enríquez mandó hazer, con guarnición de soldados, en el camino que va de la ciudad de México a las minas de Zacatecas para euitar los daños que los Chichimecos hazían a los mercaderes y caminantes que por aquél camino passauan” (34r). En él se muestra al Ser Humano en peregrinaje por los siete fuertes sacramentales para encontrar la salvación. En la loa al virrey, el autor explica su argumento y nos dice:

El ser humano encerrado
allí do fue concebido,
fue mortalmente herido
del original pecado,
Chichimeco embrauecido. (34r)

Tal precisión sólo la podrían tener las flechas de tan dotados indígenas nómadas. El autor toma partido y escribe más adelante en voz de Estado de Gracia:

El Demonio, Carne y Mundo
son Chichimecos malditos,
que nos lleuan al profundo
con gravíssimos delitos.

Viendo los robos y muertes
de aquestos salteadores,
hizo el Señor de señores,
a su costa, siete fuertes
do se acojan pecadores. (35r)

Llegan los peregrinos al fuerte de la Confirmación en donde aparece una torre con la insignia de un obispo confirmando, y nos encontramos así con una muestra de lo

arraigada que estaba la representación de los nómadas norteños, pues basta leer en las acotaciones que: “Salen la Carne, el Mundo y el Demonio, con arcos y flechas, como Chichimecas” (36r). En este caso el vestir –o desvestir– a los demonios de tal manera servirá para identificarlos con el mal. Mundo y Demonio confían en que la Carne, que es mujer, será quién más fácil hará caer al Ser Humano.

DEMONIO	No quiero dudas ningunas, mayormente con mugeres, que vencen por importunas.
CARNE	En fin, si vencido vienes, yo sola hago la guerra.
MUNDO	Calla, Chichimeca perra, que por las gracias que tienes te adoran pecho por tierra. (36v-37r.)

Al llegar al valle del placer el Ser Humano es atacado por la Carne y flechado en un descuido al preguntar si por ahí había mujeres; un detalle que buscaba ser tan hilarante como aleccionador para el público, pero que desencadena el conflicto del coloquio. El Ser Humano dice:

VOLUNTAD	Mujeres no auéys mentado en esta festiuidad. Tiénelas la Vanidad en un quarto que ha labrado conforme a su calidad.
----------	---

Aquí salen el Mundo, Carne y Demonio, y flechan al Ser Humano, y salen haciendo grita.

DEMONIO	¡Muera! ¡Muera! ¡Muera! ¡Muera!
CARNE	¡Muera, pues está rendido!
MUNDO	En el suelo está tendido.
CARNE	Mi flecha fue la primera, Que el corazón le ha herido. (38r)

Estas representaciones del indígena chichimeco contrastan con la que hizo en imágenes un coetáneo, fray Diego Valadés, en su *Rhetorica Cristiana*, quien conciliatoriamente anotaría:

Los cerros son muy ricos en plata, de lo cual es una prueba el que toda aquella cantidad de plata que se lleva al rey por razón de sus rentas, así como la que extraen los mercaderes, se ha sacado de la región de los chichimecas. Y aún se obtendría mayor cantidad si a los nuestros se les permitiese habitar allí gozando de seguridad y se les diese licencia para extraer todo lo que se pudiese. (Valadés, 416)

El religioso dominico radicado en el virreinato concretó una visión de la retórica en la que el bien decir servía para la salvación de las almas. En su texto Diego Valadés fungió como dibujante mediante 27 grabados, ahí rearticuló los modelos iconográficos con una gestualidad indígena contraria a la que se creía en la época, indígenas chichimecos apacibles que conviven de manera fraterna con sus evangelizadores.

Para concluir, quiero replantear una pregunta que me guió desde el inicio de este texto respecto a la representación del indígena; y la reformulación vendría no tanto por qué lo hacía así, sino para quién lo representaban. No puedo sino citar las palabras de Margit Frenk, quien, al referirse a la actividad literaria de la Nueva España, afirmaba que González de Eslava escribía, sí, para la “pequeña ‘república de españoles’”, para las monjas, como principal clientela, pero la fiesta pública en la cual estaban enmarcadas sus obras, “sería muy viva la presencia de los indios que trabajaban en la ciudad y la de otro grupo social poco atendido por los historiadores: la gente menuda, los mestizos, negros y mulatos que pululaban en los ambientes urbanos y cuya conversión importaría grandemente al clero secular” (Frenk, 41-42). Para este grupo citadino, la amenaza chichimeca era algo real, aunque existieran indígenas entre sus habitantes. La extendida población y diversidad de grupos en todo el territorio y las enemistades entre ellos mismos hacía a los Chichimecas una amenaza seria: consideraban que no sólo eran gentiles, sino que eran enemigos y podía se les podía combatir en lo que se consideraba una guerra justa (Zoraida Vásquez, 193); y los vocablos indígenas que González de Eslava utiliza en sus coloquios son ese guiño jocoso para los naturales y que quizás significaban un reconocimiento en su lenguaje. Pero el interés en esta representación del pecado nos lleva a otros matices y pliegues donde los significados se empalman. La referencia del mundo flechador que ataca al peregrino, imagen utilizada por González de Eslava, será, al finalizar el siglo, la representación del nuevo territorio, un continente americano flechador, rústico y con ausencia de pudor, más parecido a un cupido, que nos quedó como legado.

Obras citadas

- ARRÓNIZ, Othón y Sergio López Mena. “Estudio introductorio”. Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*. México: UNAM, 1998, pp. 9-120.
- CABRERA QUINTERO, Conrado Gilberto. *La creación del imaginario del indio en la literatura del siglo XIX*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2005.
- CARRILLO, Alberto. *El debate sobre la guerra chichimeca, 1531-1585*, 2 tt., Zamora, El Colegio de Michoacán-El Colegio de San Luis, 2000.
- DEBROISE, Oliver. “Imaginario fronterizo/identidades en tránsito, el caso de los murales de San Miguel Itzquilpan”. *Arte, historia e identidad en América, visiones comparativas, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. t. 2, México: UNAM-IIE, 1994: 155-172.
- ESCALANTE, Pablo, (coord.). *El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*, Morelos: CIDHEM, 2008.
- FRENK, Margit. “Introducción”, en Fernán González de Eslava. *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*. México: El Colegio de México, 1989, 13-86.
- GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín, “Introducción”, en Fernán Gónzalez de Eslava. *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas*. México: Francisco Díaz de León, 1877: vii-xxxvii.
- GARCÍA VALENCIA, Édgar y Manuel Hermann. “Retórica e imagen en el Códice de

Yanhuitlán. Una propuesta para la lectura de algunas de sus láminas". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. UNAM, 35,100, (2012): 15-40.

GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán. *COLOQVIOS / ESPIRITUALES Y SACRAMENTALES / y Canciones Diuinas, compuestas por el Di / uino poeta Fernan Gonçalez de Esla / ua Clerigo Presbitero*. México: Imprenta de Diego López Dávalos, 1610.

GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*. Madrid: Cátedra, 1993.

HORCASITAS, Fernando. *Teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna*, primera parte, UNAM. México, 1974.

MORALES, Pedro de. *Carta del Padre Pedro de Morales*. (ed.) Beatriz Mariscal Hay, México: El Colegio de México, 2000.

RIVERA, Octavio. *Recursos teatrales en el fasto y la representación teatral en Nueva España en el siglo XVI*, tesis de doctorado. El Colegio de México, 2006.

ROZART, Guy. *Indios imaginario e indios reales en los relatos de la conquista de México*. Xalapa: Universidad Veracruzana-INAH, 2002.

VALADÉS, Diego. *Retórica cristiana* [fac. 1576]. (Trad.) Tarcisio Herrera Zapién. México: FCE-UNAM, 1989.

ZORAIDA VÁZQUEZ, Josefina. "La imagen del indio en el español del siglo XVI", en *La Palabra y el Hombre*. 22 (1962): 191-206.

ZUGASTI, Miguel. *La alegoría de América en el Barroco hispánico: del arte efímero al teatro*. Valencia: Pretextos, 2005.

Claudia Paulino de Lanis
Universidade Estadual de Santa Cruz (Brasil)

El honor femenino en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega

*he sido de parecer siempre que no se lava bien la mancha
de la honra del agraviado con la sangre del que le ofendió,
porque lo que fue no puede dejar de ser, y es desatino creer
que se quita, porque se mate el ofensor, la ofensa del
ofendido: lo que hay en esto es que el agraviado se queda
con su agravio, y el otro, muerto, satisfaciendo los deseos
de la venganza, pero no las calidades de la honra, que
para ser perfecta no ha de ser ofendida.*
(Lope de Vega, *La prudente venganza*, 1968, p. 141)

Lope Félix de Vega Carpio fue soldado, secretario de diplomáticos, sacerdote, poeta y dramaturgo español. Nació en Madrid en 1562, en una familia humilde, su padre fue el bordador Félix de Vega y sobre su madre no hay mucha información. Según su biografía, fue un niño muy precoz, pues a los 5 años ya leía perfectamente latín y español. Además de ello, a la misma edad componía versos y a los doce empezó a escribir comedias. Luego estudió en una escuela jesuita y más tarde en la Universidad de Alcalá de Henares. Sin embargo, después de asistir 4 años a la universidad, no logró ningún título, porque los religiosos dejaron de apoyarlo. Una posible causa de la pérdida del apoyo de los religiosos a sus estudios fue por su actitud desordenada y mujeriega. A partir de entonces pasa a trabajar como secretario de nobles y a escribir comedias. Participó como soldado en la batalla en que es derrotada la Armada Invencible.

Muchos consideran muy azarosa la vida de Lope, pues tuvo diversas aventuras amorosas y algunas trastornadas, estuvo casado varias veces, preso y desterrado, además de haber tenido, a lo largo de su vida, distintas amantes en las que se inspiró para escribir sus versos. Asimismo participó como voluntario en la expedición de las Islas Terceras, donde conoció a Elena Osorio (que en su obra se llamaba Dorotea y Filis) que fue su primer gran amor. El padre de Elena, Jerónimo Velázquez, producía las comedias de Lope, pero su familia no aprobaba la relación de los dos y, en 1587, Elena se casó con un noble por conveniencia. Como represalia a la decisión de su amada, Lope hizo circular los siguientes versos contra Elena y su familia.

Una dama se vende a quien la quiera
en almoneda está. ¿Quieren comprallá?
Su padre es quien la vende, que, aunque calla,
su madre la sirvió de pregonera...

Treinta ducados pide y saysa entera
de tafetán, piñuela o añafalla,
y por la mitad del precio no se halla
por ser el tiempo estéril en manera.

Mas un galán llegó con diez canciones,
cinco sonetos y un gentil cabrito,
y aquéste respondió que es buena paga.

Mas un fraile la dió treinta doblones,
y aquéste la llevó. Sea Dios bendito,
muy buen provecho y buena pro-le haga

Como consecuencia, lo denunciaron por libelo, pero éste siguió con su crítica y lo enviaron a la cárcel. Repitió sus hechos, por eso, el rey lo desterró por insultos a una prominente familia de la corte y tuvo que alejarse de Madrid, de la Corte y del reino de Castilla durante ocho años. Si desobedeciera la sentencia, podría sufrir pena de muerte. Aun así, rompe el destierro y rapsa, con su consentimiento, a Isabel de Urbina (en su obra se llama Belisa) con quien se casó en 1588. Vivió con su esposa actual en Valencia y desarrolló su fórmula dramática. Isabel murió en 1595 al dar la luz.

Tras cumplir los ocho años de destierro del reino, regresó a Madrid y conoció a Micaela de Luján (en su obra conocida como Celia o Camila Lucinda) y con quien mantuvo relaciones hasta 1608. Cuando retornó a su ciudad natal, desarrolló una intensa vida cortesana y amorosa. Al siguiente año fue enjuiciado por vivir sin casarse con la actriz viuda Antonia Trillo. En 1598, se casó, una vez más, ahora con Juana de Guardo y tuvo con ella un hijo, Carlos Félix, y tres hijas. Juana murió en 1613. El año siguiente se ordenó sacerdote, pero, en 1618, conoció a Marta de Nevares, conocida en su obra como Amarilis, el último gran amor de su vida, quien murió loca y ciega en 1631.

Lope obtuvo gran fama literaria y los grandes de la corte lo respetaron como escritor. Aunque recibió honores del rey y del papa, Lope vivió triste sus últimos años por la pérdida de sus hijos; murió en Madrid en 1635.

Lope de Vega es uno de los escritores que más han influido en el desarrollo de la literatura española. Considerado el primer escritor profesional de la literatura española, Lope luchó para obtener derechos de autor sobre sus textos publicados por terceros. Además de ello, estableció nuevas pautas y direcciones del teatro español, creando la “Comedia española” que recoge la tradición que derivaba del teatro de la Edad Media y también de autores renovadores del siglo XVI. También se caracteriza por hacer un teatro de carácter popular, pues extrae muchos de los asuntos de la tradición popular para sus comedias. Ingresó en varios grupos de autores y, en 1609, publicó *Arte nuevo de hacer comedias* en el cual resume los principales rasgos de su producción. Lope creó una nueva fórmula dramática en la que fusionó lo culto y lo popular; rompió la unidad de acción, de tiempo y de lugar; quitó la oposición entre tragedia y comedia; dividió el teatro en tres actos: planteamiento, nudo y desenlace; escribió sus obras usando distintos tipos de versos y estrofas; buscó personajes tipo con un lenguaje adecuado a su condición y trató de temas variados; los principales de su teatro son el amor, la fe, el honor, el nacionalismo y la intriga.

Lope de Vega, sin duda, es considerado uno de los autores de teatro más significativos de la literatura española, así como Quevedo, Góngora, Tirso de Molina, Calderón de la Barca y Cervantes. Fue un autor muy productivo, su creación literaria es muy amplia y comprendió todos los géneros, excepto la novela picaresca. Por ello, se le llamó *Fénix de los Ingenios* y *Monstruo de la Naturaleza*. Algunas de sus obras más importantes son: *Rimas humanas y rimas divinas*, *El arte nuevo de hacer comedias*, *La Arcadia*, *La Dorotea* y una serie de obras de teatro en verso, como: *El mejor alcalde, el rey; Peribañez y el comendador de Ocaña; El perro del hortelano; La dama boba; Fuenteovejuna y El caballero de Olmedo*.

Fuenteovejuna o *Fuente Ovejuna*, según distintas ediciones, corresponde al conjunto de obras de teatro de Lope denominado Crónicas y leyendas dramáticas

de España, como afirmó el crítico Menéndez y Pelayo, que están basadas en relatos de Crónicas. Esta obra está fundamentada en la Crónica de las tres Órdenes de Caballería: de Santiago, de Calatrava y de Alcántara, una historia de las Órdenes Militares escrita para los nobles Francisco de Rades y Andrade en 1572. Algunos estudiosos apuntan también la posibilidad de que Lope como ya conocía el levantamiento de Fuenteovejuna, por medio de la tradición oral, se haya basado en ese hecho.

Hay traducciones de *Fuenteovejuna* al alemán, francés y al ruso. Se considera esta comedia una de sus obras maestras, sin embargo sólo fue considerada como una de las más importantes en España en el siglo XX, como expuso Menéndez y Pelayo (1949, 171): “Tal popularidad no sorprende, porque se trata de unas de las obras más admirables de Lope, aunque, por raro capricho de la suerte, no sea de las más conocidas en España”.

En el presente estudio nos planteamos investigar el tema del honor en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Puesto que desde hace mucho tiempo, se considera el honor, en el teatro áureo español, como uno de los temas principales. Lope de Vega en su *Arte nuevo de escribir comedias en este tiempo* (1609, p. 15) afirma que: “Los casos de la honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente”. Para el dramaturgo, es el tema del honor el que más unifica a sus espectadores. Antonio Rey (1989, p.253) destaca el papel esencial que el tema cumple:

Honor y amor, y en menor medida la fe y las convenciones sociales, son las fuerzas más poderosas de la tragicomedia barroca, como es sabido, independientemente de su mayor o menor fidelidad a la realidad cotidiana; ellas impulsan a los personajes dramáticos, los impelen a realizar actos de todo tipo, en contra a veces de sus propias inclinaciones, a despego de sus deseos o de su voluntad.

Y en el drama del Siglo de Oro, el honor se convierte en un motor de acción de numerosas obras, impulsando personajes de clases altas y bajas por igual, y la honra deja de ser atributo solamente de los nobles. Como apunta Castro (1961, p. 48): “La honra, la vivencia del honor, es destacada en ciertos casos decisivos como la razón activa de existir del personaje”, sin importar ya los títulos nobiliarios. Tal es el caso de Laurencia, cuya razón activa de existir es el honor.

En las comedias de Lope de Vega ese tema actúa de una forma importante, pues se nota como uno de los contenidos imprescindibles. Como podemos observar en la afirmación de Antonio Rey (1989, p. 262) en la que destaca el papel fundamental del tema para la composición de las obras:

Y entre ellas, entre esas fuerzas, hay una más poderosa que las otras, cuya capacidad para *move*r puede llegar a ser tan inexorable como la del mismo hado trágico griego: me refiero, obvio es decirlo, al *honor*, cuya fuerza literaria motriz es, en ocasiones, comparable a la del destino; más aún, es el sino de los personajes dramáticos barrocos, el sustituto funcional del destino antiguo en la nueva tragicomedia española seiscentista.

El español distingue entre honor y honra, y por esto, de forma breve, trazaremos sus diferencias bajo la óptica de algunos estudiosos del asunto. Aunque haya una distinción entre los dos términos, en las comedias no se nota la variación en su uso. El *Diccionario de Autoridades* (1914, p. 338-339) define el honor como “la cualidad moral que nos lleva al más severo cumplimiento de nuestros deberes respecto a los demás y de nosotros mismos” y la honra como “la estima y respeto a la dignidad propia, la buena opinión y fama

adquiridas por la virtud y el merito, y la demostración de aprecio que se hace a uno por su virtud y mérito”.

Según Ricardo del Arco y Garay (1941, p.441) “Lope emplea indistintamente las palabras *honra* y *honor*, considerándolas sinónimas”. Juan de Valdés (1928, p.108), considera la palabra *honor* como licencia poética. Ya para Américo Castro (1961, p.54)”El honor es, pero la honra pertenece a alguien, actúa y se está moviendo en una vida. La lengua literaria distingüía entre el honor como concepto y las cosas de honra”. Para Domingo Ricart (p. 1965, P.68), “En el teatro del Siglo de Oro se distingue la *honra*, que se recibe y es debida, del *honor* que se posee y se defiende”. Jesús Cañas Murillo, respecto a esta distinción, relaciona el honor a “la forma de ser interior de las personas, a su bondad, sus buenas cualidades intrínsecas”. Ya la honra, para Cañas Murillo, es “la sociedad que otorga el reconocimiento oficial de dicho honor personal y vela por la preservación de la buena reputación del individuo”. Segundo Cañas Murillo (1995, p.12) hay una concepción positiva y otra negativa acerca de la honra y del honor:

Según la primera, la concepción positiva, el honor y la honra quedan ligados a la persona, a su peculiar forma de ser y de comportarse, por lo que cualquier individuo, sea cuales fueren su clase social y sus circunstancias ambientales, externas, puede hallarse en posesión de ellos, y tiene derecho a requerir su preservación. Según la segunda, presentada como negativa, el honor y la honra van unidos a la cuna, a la clase social, a la nobleza de casta, y a la familia de cada persona, por lo que no todos pueden considerarse en posesión de ellos.

La obra *Fuenteovejuna* que también trata del tema del honor fue escrita entre los años 1612 y 1614, y se publicó en 1619. Esta obra está ambientada en el periodo de los Reyes Católicos e idealiza un asunto social, la reaccion del pueblo frente al abuso del poder. El argumento de la obra consiste en que el personaje Laurencia, hija del alcalde de Fuenteovejuna, se convierte en el más reciente objeto de deseo del Comendador Fernán Gómez, un seductor de las mujeres de la villa. Fuenteovejuna muestra la historia de una lucha colectiva y solidaria del pueblo contra la tiranía de un comendador que simboliza el despotismo y los privilegios de los dominantes. El Comendador deshonra a las mujeres de la aldea y se burla de sus maridos y de sus padres, además de exigirles toda clase de impuestos y tributos. Todo el pueblo soporta con impotencia estos abusos.

El Comendador siempre intentó acercarse a Laurencia, pero ella lo rechazó todas las veces. Sin embargo, el Comendador toma a Laurencia para violarla cuando se encuentran por casualidad. Pero Frondoso, que estaba escondido detrás de los árboles, la defiende. Este acto altruista de Frondoso tiene peso en la decisión de Laurencia de contraer matrimonio con él. El Comendador irrumpió con hombres armados en la fiesta de la boda de los jóvenes, prende al novio y raptó a la novia. Golpea a cuantos intentan oponérsele matando a algunos y enviando a otros a prisión. Luego conduce a Laurencia a su palacio y abusa de ella. Laurencia logra huir del Comendador y se va a contarle a su padre la afrenta sufrida, interrumpe la junta de los regidores de Fuenteovejuna y profiere su discurso que será el catalizador de la ira del pueblo en contra de la tiranía del Comendador. Después de un monólogo en el que expresa su rabia, indignación, inconformismo con su situación y la falta de reacción de los hombres de la aldea, principalmente su padre, (pues la mujer, en esa época, primero dependía del padre y luego de su marido) incita a la gente para que maten al Comendador.

Hasta este momento todos se subordinan a sus desmanes. Al final, todo el pueblo, incluso los niños, invade la casa del Comendador y lo mata. Los reyes mandan un juez al pueblo para descubrir al culpable del homicidio del Comendador. Cuando los Reyes Católicos se enteran del asunto y al no poder encontrar un culpable porque la villa responde colectivamente a las acusaciones, el Rey Fernando les concede el perdón.

La diferencia entre *Fuenteovejuna* y otras obras es que también aparece el sentido del honor de las mujeres más aflorado, especialmente el de Laurencia. En la obra se nota que las mujeres se preocupan más con la defensa del honor que los hombres. Por ejemplo, el ejército de las mujeres, las voces y las palabras de las mujeres son símbolos fuertes del poder y del honor. Al tratar del honor de la mujer en este drama es indispensable destacar los principales rasgos del personaje Laurencia. Este personaje se destaca por su carácter fuerte frente a la apatía de una sociedad que sufre bajo la crueldad, la violencia y las injusticias de un Comendador. En un primer momento, Laurencia intenta preservar su propio honor, pero al fin, Laurencia se figura como una portavoz del honor, volviéndose personificada en símbolo del honor de su aldea.

Como los hombres del pueblo no defienden la honra de sus mujeres, de su gente, aceptan todo sin cuestionar o enfrentar al tirano, Laurencia decide que lo mejor es apartarse de ellos, y su primera actitud después de ser violada por el comendador y fugarse de allí, es insultar a los hombres y ponerlos en una posición inferior. Aunque sabe que la mujer no puede votar, sabe que puede gritar.

Dejadme entrar, que bien puedo,
en consejo de los hombres;
que bien puede una mujer,
si no a dar voto, a dar voces.
¿Conocéisme? (Lope de Vega 120, v.1714-1718).

Laurencia exige que la dejen entrar en el “consejo de los hombres”, pues quiere recordarles de la presunta responsabilidad que los hombres tienen como protectores del honor de sus mujeres, y para ello expresa su indignación contra la sumisión de los hombres incitándoles una actitud protectora del honor de la mujer y de los demás campesinos. Julio Baena (1990, p. 146) opina que, a causa de este “dar voces”, la joven se apropió de herramientas masculinas para recobrar su honor, ya que los que deberían de hacerlo, los hombres, no lo hicieron. “Laurencia será la voz de una mujer que adopta para vengar su honor el mejor traje posible de hombre, el mejor vicario de virtud concebible: el discurso más definitoriamente masculino. Si pensamos en la mujer del Siglo de Oro cuya función básicamente consistía en ordenar el trabajo doméstico, en reproducirse y en satisfacer a su esposo; y, lo único que se esperaba de ella era que fuera obediente, casta, retraída, vergonzosa, modesta y callada, así corroboramos la afirmación de Baena, pues Laurencia escapó al patrón de la época y demostró fuerza, perspicacia y coraje para luchar por sus ideales y su honor.

El de Flores será el término de comparación, nada más. Nada hay de extraño en ese discurso puesto en la voz de un hombre... El de Laurencia será, en su igualdad y en su contraste, la excepcional voz de una mujer que adopta para vengar su honor el mejor traje posible de hombre, el mejor vicario de virtud concebible: el discurso más definitoriamente masculino. (Baena 146)

Por lo tanto, en su discurso, Laurencia hace exactamente lo que escritores como Juan Luís Vives y Fray Luis de León aconsejaban no hacer a la mujer, porque el hablar se consideraba atributo de los hombres: ella no se queda callada.

Laurencia es un símbolo de la honra en Fuenteovejuna, su portavoz. Y para persuadir a la gente, profiere con una serie de recriminaciones e insultos que sirven para incitar a todo el pueblo, y destaca, de forma feroz, en su discurso el sentido de la honra, de la nobleza de comportamiento o la cobardía:

¿Vosotros sois hombres nobles?
 ¿Vosotros padres y deudos?
 ¿Vosotros, que no se os rompen
 las entrañas de dolor,
 de verme en tantos dolores?
 Liebres cobardes nacisteis;

 bárbaros sois, no españoles.
 Gallinas, ¡vuestras mujeres
 sufrís que otros hombres gocen. (III, 1753-69)

El honor es el valor supremo para la hija del alcalde, quien opone al honor la cobardía. Laurencia sutilmente identifica a la mujer como portadora de honor y a los hombres como cobardes:

Ovejas sois, bien lo dice
 de Fuente Ovejuna, el nombre.
 ¡Dadme unas armas a mí,
 pues sois piedras, pues sois bronces,
 pues sois jaspes, pues sois tigres...!
 Tigre no, porque ferores

Su monólogo, aunque extremadamente fuerte y atrevido, viene a ser la reacción normal a la pérdida sufrida después del rapto del Comendador. Laurencia incita a la rebelión de una manera muy apta. Lo que más se destaca en su intervención y su monólogo es la coordinación entre palabras, sentencias y su apariencia física: desmelenada, ensangrentada y golpeada; todo ello refleja como en un espejo su honor manchado. Su monólogo representa su coraje, fuerza y atrevimiento además de su evolución como personaje que primero defiende su honor personal y luego la honra de un pueblo.

Así, logra un cambio de actitud en los demás y los instiga al levantamiento en contra del violador. Primero reniega a su padre afirmando que:

No me nombres tu hija...
 por muchas razones,
 y sean las principales:
 porque dejas que me roben
 tiranos sin que me vengues,
 traidores sin que me cobres (Lope de Vega 121, v.1724; 1725-1729).

Por otra parte también afrenta a los hombres de la aldea, que han perdido su honor. Luego incita a las mujeres, a que defiendan su honor, ya que los hombres no lo hacen:

¡Vive Dios, que he de trazar
que solas mujeres cobren
la honra de estos tiranos,
la sangre de estos traidores... (Lope de Vega 122, v.1776-1778).

Laurencia reúne un ejército de mujeres para luchar contra el poder de los nobles. Ella toma el control de las acciones de los campesinos. Han perdido su honor y necesitan recuperarlo otra vez. Cuando los hombres ven que las mujeres están intentando recuperar su honor, deciden luchar también. Convoca a las mujeres de la aldea: “¡Ah mujeres de la villa! ¡Acudid, por que se sobre/ vuestro honor, acudid todas!” (Lope de Vega 123, v. 1818-1820).

Los hombres buscan al Comendador. Cuando los hombres salen, las mujeres entran y lo encuentran y lo matan. Laurencia dialoga con Jacinta y sigue hablando de la fuerza de la mujer, y dice que no son mujeres sino soldados.

Parad en este puesto de esperanzas,
soldados atrevidos, no mujeres.
¿Los que mujeres son en las venganzas,
en él beban su sangre, es bien que esperes?
Su cuerpo recojamos en las lanzas (Lope de Vega 125, v.1890-1894).

Cuando habla con Mengo, ella confiesa haber cambiado de opinión sobre los hombres después del acto tan valiente de Frondoso al defenderla de los deseos imparables del Comendador:

Los hombres aborrecía,
Mengo, mas desde aquel día
los miro con otra cara” (II, 1154-56).

Laurencia demuestra tener carácter fuerte y decidido, incluso con su padre, pues le contesta de forma fría e indiferente cuando éste le pregunta si quiere a Frondoso como esposo: “¿Quiéresle tú?”, la respuesta de Laurencia es: “Voluntad / le he tenido y le he cobrado, / pero por lo que tú sabes” (II, 1423-25).

Tan importante es su preocupación por este aspecto de su existencia, que llega a transferir el amor por su honor hacia el hombre que la pretende, justamente porque éste la ha defendido de los ataques del Comendador. Las acciones de Frondoso cambian su mentalidad respecto a las bodas. Cuando el Comendador insinúa que otras mujeres cedieron a sus encantos, Laurencia se quita de ese grupo a que se refiere el Comendador, sugiriendo que son ellas mismas las culpables, por su carácter dudoso:

Estas, señor, ya tenían,
de haber andado con otros,
el camino de agradarlos;
porque también muchos mozos
merecieron sus favores. (I, 805-09)

Al final, las mujeres muestran que tienen la capacidad de recuperar el honor, sin la asistencia de los hombres. Los hombres dependen de las mujeres para rescatar el honor del pueblo. Las mujeres no sólo muestran su fuerza, sino que recuperan lo más importante: el

honor quitado. Es la fuerza de la mujer la que es la causa de que se recupere el honor, no sólo de las mujeres sino los campesinos.

Laurencia se convierte en el símbolo absoluto del honor. Al haber construido a su personaje como portavoz del honor del pueblo, será la gente de la aldea quien asistirá a su auxilio. El personaje femenino principal de *Fuente Ovejuna* se desarrolla como una encarnación dramática de la honra. Ella se convierte en herramienta de carácter político, no solamente porque ayuda a restaurar la dignidad de los villanos, sino también porque determina el cambio de autoridad en *Fuente Ovejuna*: muerto el Comendador y acabado el juicio, el pueblo en su conjunto no entra bajo el poder de otro, sino que responde directamente ante los Reyes Católicos.

Obras citadas.

ARCO Y GARAY, Ricardo del. *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*. Madrid: 1941.

ARTILES, Joaquín. *Bibliografía sobre el problema del honor y de la honra en el drama español. Filología y crítica hispánica. Homenaje al profesor F. Sánchez Escribano*. Ed. Alberto Porqueras Mayo y Carlos Rojas. Madrid: Alcalá-Emory University. 1969.

BAENA, Julio. *Tener voz y dar voces en una audiencia: dos discursos procesales en Fuenteovejuna*. *Bulletin of the Comediantes* 42. 1990.

CASTRO, Américo. *De la edad conflictiva. El drama de la honra en España y en su literatura*. Madrid: Taurus. 1961.

_____. *Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII*. *Revista de Filología Española*, III, 1916, pp. 1-50 y 357-386.

CAÑAS MURILLO, Jesús. *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*. Universidad de Extremadura Cáceres. 1995

CORREA, Gustavo. *El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII. Hispanic Review*, XXVI, 1958.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Del honor en el teatro español, en De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid: Espasa Calpe (Austral). 1944.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Santander: Aldus. 1949.

PAGÉS, Aniceto. *Gran Diccionario de la lengua Castellana. (De autoridades)*. Barcelona S.A.: vol. III, 1914.

REY HAZAS, Antonio. “Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional del destino en la tragicomedia barroca española, en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer” (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología española de la Universitat de València, celebrado en

la Facultat de Filología, los días 9, 10 y 11 de mayo de 1989. Valencia, Universidad de Valencia. 1991.

RICART, Domingo. *El concepto de la honra en el teatro del Siglo de Oro y las ideas de Juan de Valdés*, en Segismundo, 1, 1965.

SILVERMAN, Natalie. El honor de la mujer en Fuenteovejuna. *Dickinson College -March, 200*. Disponible en: dickinson.edu/academics/programs/El-honor-de-la-mujer-en-Fuenteovejuna/ <http://www.dickinson.edu/academics/programs/spanish-and-portuguese/content/El-honor-de-la-mujer-en-Fuenteovejuna/>.

VALDÉS, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Ed. y notas de José F. Montesinos. *Clásicos Casterranos*. Madrid: La lectura. 1928.

VEGA, Lope de. *Fuenteovejuna. Diez Comedias del Siglo de Oro*. Ed. José Martel y Hymen Alpern.

_____. *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Juana de José Prades. Madrid, CSIC (Clásicos Hispánicos), 1971.

_____. *La Dorotea*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Cátedra, 2002.

VIVES, Juan Luís. *Instrucción de la mujer cristiana*. Trad. Juan Justiniano. Madrid: Fundación Universitaria, 1995.

Helena Dias dos Santos Lima
Faculdade CCAA (Brasil)

La imagen de Francisco Pizarro como héroe mítico en la construcción tirsiana en oposición a la deconstrucción pomiana.

Este trabajo tiene por finalidad analizar a través de diversos prismas las configuraciones teóricas dadas a los estudios sobre la imagen de Francisco Pizarro, su construcción así como su revés: la deconstrucción.

Deconstruir para nosotros será una forma de analizar la dramaturgia de Tirso de Molina – *Trilogía de los Pizarros* - sobre la conformación de la imagen de Francisco Pizarro, en oposición a la visión que presenta Felipe Guaman Poma de Ayala en su obra *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Entendemos, a través de las obras de apoyo utilizadas, que hay algunas falsas interpretaciones acerca del pasado y del presente de Francisco Pizarro en la trilogía. Los símbolos, los conceptos y algunos criterios que nos ha impuesto la trilogía, serán desmitificados a través de la crónica donde presentaremos un contrapoder frente al poder del teatro barroco.

La deconstrucción como recurso literario es utilizada por primera vez por el filósofo francés Jacques Derrida. Entendida como una forma de análisis textual, donde la intención del texto se aleja de su significado: “La deconstrucción irrumpen en un pensamiento de la escritura, como una escritura de la escritura, que por lo pronto obliga a otra lectura” (DERRIDA, 15).

La trilogía relata un momento histórico, el descubrimiento de Perú. La clave de estas obras no está centrada en este episodio, sino en la recuperación de un marquesado, y para que lograr su intento, Tirso de Molina recubrirá de nuevos significados este momento de la historia, transportando a los Pizarros hacia el campo mítico, donde encontrará respaldo para glorificar la imagen del conquistador. Imagen que se deconstruirá en nuestro análisis basado en la *Nueva Corónica y Buen Gobierno*.

En rigor utilizaremos la crónica peruana como recurso para la destitución de la imagen de los Pizarros, una vez que la deconstrucción “desautoriza, destruye y destituye, teórica y prácticamente, los axiomas hermenéuticos usuales de la identidad totalizable de la obra” (DERRIDA, 15)

Cervantes en su máxima producción literaria *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* ya utilizaba la deconstrucción como recurso literario. En su reescritura del mito del gigante Briareo, Quijote enfrentará al gigante o titán de la mitología grecolatina dotado de cien brazos y cincuenta cabezas, aunque a decir verdad, la mitología lo describe con piernas y brazos de serpientes, la serpiente como emblema del mal. Cervantes destruye y descompone una estructura, la del mito del gigante Briareo que en la obra adquiere un nuevo significado: de los molinos de viento. “deconstruir parece significar ante todo: desestructurar o descomponer, incluso dislocar las estructuras que sostienen la arquitectura conceptual de un determinado sistema” (DERRIDA, 17)

Las obras *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala y *Trilogía de los Pizarros* de Tirso de Molina serán instrumentos fundamentales para el análisis que nos proponemos realizar. Nuestro objetivo es entrelazar algunas reflexiones sobre el poder que representa la imagen, que aquí será analizada bajo su finalidad principal, instituir una realidad que presente todo que se puede y que no se puede percibir, además de ofrecer la transparencia de todo que no esté dentro de un proceso de enunciación.

Entendemos que la palabra imagen sistematiza un amplio campo semántico, puede ser una representación de algo o de alguien manifestado en forma de diseño, de fotografía, de pintura, puede hacer referencia a un imaginario cristiano, así como puede ser un recurso literario con la finalidad de hacer más expresivo un concepto. La expresión de la imagen como recurso literario, a menudo, se evidencia a través de su naturaleza didáctica con el propósito de persuadir al lector por medio de la imagen y de convencerlo a través del texto, desencadenando así un proceso dialéctico entre la imagen y el texto, caso que ejemplificaremos a través de la obra de Guamán Poma de Ayala.

Todavía, queremos aclarar que nuestra investigación se detendrá en la imagen atribuida al conquistador de Perú, a través de la crónica peruana y en el espacio peninsular a través de la trilogía. Comentaremos estas obras con los ojos de quien detalla un cuadro donde se crea la imagen de Francisco Pizarro, extendida, en un ámbito también expresivo, a toda la familia Pizarro.

Para ilustrar nuestras aplicaciones sobre la estructuración de la imagen y sus diversas manifestaciones, comenzaremos comentando la visión del profesor Justo Villafaña, que dedica un capítulo en su obra *Principios de Teoría General de la Imagen*, referente a la naturaleza y las manifestaciones de la imagen. Preocupado, siempre, por entender la naturaleza de la imagen, el autor cuestiona y da respuestas para los diversos puntos acerca de su teoría, señalando que ésta representa un amplio campo de la comunicación visual y añadiendo que toda imagen es una modelización de la realidad, “las imágenes son, siempre, modelos de la realidad, independientemente del nivel de realidad que aquéllas posean”. (VILLAFAÑE, 25)

Además, observamos que en sus investigaciones, el autor conceptúa imagen no solamente como un producto de comunicación visual y de arte, o como una simple representación icónica. Para Villafaña el concepto atribuido a la imagen implica también procesos como el pensamiento, la percepción y la memoria. Esta mirada que conceptúa la imagen a través de los procesos de la percepción, del pensamiento y principalmente de la memoria, nos ofrece argumentos iniciales para nuestra investigación sobre la imagen construida así como su deconstrucción.

Roland Barthes en sus estudios sobre imágenes, gestos y voces, que nos interroga sobre el acto de cómo convertirse en imagen, se refiere a la imagen como una especie de servicio militar, donde no se puede ponerse exento; no puede retirarse, desertar (BARTHES, 362). Añade que todas las imágenes son malas, mismo la imagen buena es discretamente mala, venenosa: o falsa, o discutible, o increíble. Barthes con estos argumentos caracteriza la forma con que se construye una imagen y sus conceptos, además de la adecuación del hombre a esta estructuración, y contemplado como un ser “enfermo de imágenes, un enfermo de su imagen”, aludiendo a que el hombre necesita conocer la propia imagen, aunque sea una lucha agotadora, enloquecida y de poco provecho. Sin embargo su institución puede estar condicionada a la creación de una imagen estoica y moral como observa el propio Barthes.

El distanciamiento a que se refiere Barthes estaría asociado a una cierta abstinencia y a una posible búsqueda de un medio de frustrar a la imagen, utilizando como recurso la corrupción de los lenguajes de los vocabularios y la constatación de un posible resultado como la indignación y la reprobación. A la corrupción del lenguaje Roland Barthes asocia su dominio a la estética y a la literatura.

La imagen de Francisco Pizarro reflejada en el espejo tirsiano es de un hombre valiente, varonil, osado, cuyo poder estoico le cubre de glorias y le brinda un destino prestigioso.

Tal y como nos lo presenta Barthes. Tirso instituye la imagen de Francisco Pizarro bajo la concepción de honores y glorias. Para ello, Tirso de Molina presentará una figura fabricada, de ocultación y mejoras, adecuaciones débiles de su carácter con el fin de engrandecer atributos, acudiéndose por lo tanto, a un discurso de primacías que favorecen su inserción en el campo épico y mítico. Por otro lado, el espejo pomiano va a crear una imagen descompuesta, corrompida por la ganancia, por la soberbia, por injusticias y traiciones.

La imagen peninsular será articulada, criada, retocada bajo un espejo de molduras nobles, una imagen perspicaz que usa el discurso alegórico como elementos de poder. Al paso que la peruana señala lo que se cree como imagen verdadera de una conquista, contrastada por la codicia, donde se inserta el conquistador como el responsable por el caos allí establecido a lo largo de este proceso.

Si en la metrópoli es necesario maquillar, enmascarar, edulcorar la imagen de la conquista peruana y de los conquistadores, en la colonia se invita a ver, como hace Guamán Poma en su carta al rey Felipe III: serán los ojos los testigos de su discurso. El cronista nos presenta la evangelización como objeto de imposición, aunque necesaria, nos enseña la matanza de indios resultado de una explotación desenfrenada. Además, reúne datos de los hábitos y costumbres de los incas, expone la genealogía incaica, mecanismos que utiliza el cronista para presentarnos un pueblo que tenía organización, leyes y estructuras. Todo lo que nos presenta Guamán Poma a través de su discurso escrito en español y en algunos momentos en quechua, está ilustrado y arropado por sus 398 dibujos o testimonios visuales.

El enaltecimiento de la imagen de los Pizarros durante el siglo XVII y fines del XVI asume proporciones estratosféricas, que lo conducirá al campo mítico habitado por seres excepcionales. En el espacio peninsular, muchas obras fueron escritas para favorecer esta construcción y otras tantas presentan a Pizarro con características no tan nobles, como señalan Gómara y Zárate en sus crónicas. Por otro lado, en el espacio andino encontraremos la desmitificación de esta figura, sin embargo pocos escritos representan la generación de cronistas autóctonos como Guamán Poma. Podemos señalar a Diego de Castro Tito Cusi Yupanqui y Juan de Cruz Pachacuti.

A diferencia de Guamán Poma, Pachacuti en su obra *Relación de las antigüedades deste Reyno del Piru* presenta únicamente la visión teológica cristiana de la historia de Perú confluendo al triunfo de Dios y de los españoles, siendo el proceso de evangelización un hecho previsto y necesario, llevando al cronista a celebrar la fusión entre los poderes incaicos y el español.

Tito Cusi Yupanqui utiliza duras palabras con relación a la conquista que transmiten en su crónica, sentimientos de profundo pesar por el sufrimiento que ha pasado su gente. Considera la conquista como un cataclismo histórico, siendo Perú víctima de la fuerza de una civilización más adelantada y que nace bajo la inversión de valores.

Como Guamán Poma, Yupanqui considera Perú víctima de la ley que sometía a los indios a la servidumbre en nombre de la idolatría que tenían los conquistadores por el oro y por la plata. Esta obsesión de los conquistadores en la figura de los hermanos Pizarro y del propio Francisco Pizarro principalmente después de la muerte de Atahualpa, momento en que aumenta el apetito de los españoles por más y más oro, será el momento de más tensión en la crónica de Yupanqui.

Así, encontraremos en la esfera peruana, específicamente en la crónica de Felipe Guamán Poma de Ayala, los elementos que ratificarán nuestros objetivos para esta investigación acerca de la destitución de la imagen del poder del conquistador de Perú.

Insertar la figura de Pizarro en un plano más ortodoxo y desarticular su mito, es nuestro objetivo. Es no caer en la eterna polaridad entre mito e historia, esto es, el pensamiento de que la historia sería la responsable por la verdad de un hecho y la ficción o el mito su opuesto. Obviamente no descartamos el poder que posee la literatura frente a otros sistemas de comunicación, tampoco afirmamos que las obras aquí presentadas borran las escenas del mundo a que se pretende constituir como real, no obstante hay un producto ficcional en tránsito que evoca al lector al plan del imaginario del autor. Tirso de Molina explora esta mimesis bajo la transposición mítica atribuida a Pizarro, estableciendo al espectador un compromiso dudoso entre mentira y lo que es verdad, transportándoles ingeniosamente de una posible realidad a las vías de la narrativa ficcional del imaginario tirsiano.

Guaman Poma pretende en su crónica reconstituir una verdad, por supuesto que todo sistema de referencias de Guaman está basado en lo que afirma haber vivido, aunque nos enseñe datos y fechas que comparta con historiadores y relatos de cronistas españoles, como hechos reales. Aquí, no nos cabe otorgar o denegar la legitimidad de su relato, no tenemos como objetivo desacreditar o exceder en las creencias de las narrativas, sino confrontar visiones distintas que se articulan en espacios geográficos diferentes, objetivos y discursos diferentes, pero la referencia es la misma: Francisco Pizarro. En la crónica lo que se pone en escena es la vivencia que tiene Guaman Poma de los hechos allí narrados, por su capacidad y dominio del tiempo y su deseo por alcanzar no a un público sino al rey de España, a través de informaciones no dispuestas como mera imaginación, sino como elementos visibles que configuran su testimonio de lo vivido acerca de la conquista peruana.

La finalidad del cronista es comunicar al rey de España, Felipe III, las brutalidades, atropellos, desobediencias a las leyes monárquicas, y la ganancia de los conquistadores con el fin de enriquecimiento personal y adquisición de poder. En todo este discurso se presenta a la cabeza la figura de Francisco Pizarro y sus hermanos, además de otros capitanes que junto a Francisco se encargaron de provocar el caos en los Andes.

Para entablar los límites de nuestra investigación, trazaremos un paralelo entre las dos narrativas, resaltando el discurso que aquí denominaremos el discurso del poder, utilizando el teatro de Tirso de Molina como espejo y el discurso de la destitución, a través de la crónica. Primeramente, buscamos como referencia la imagen mítica construida, que forma parte del paradigma del teatro barroco español.

El teatro español del siglo XVII que abordó el tema de las Indias, de un modo general, caracteriza a los personajes de la conquista como mitos, potenciando sus actitudes en acciones espectaculares que propician el ennoblecimiento de sus imágenes. Podemos citar a Vélez de Guevara, *Las Palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, que emprenderá la acción en las figuras de Francisco y de su hermano Fernando, destacando la imagen de Francisco, como hará Calderón de la Barca en *Aurora en Copacabana*. Sin embargo, la crónica de Guaman Poma no fue escrita con la intención de desmitificar a estos personajes, sino de presentar la conquista como un periodo de intensa destrucción, y los conquistadores como hombres de poco temor a Dios y a la justicia.

Con la finalidad de conocer el alcance de las denuncias de Guaman Poma acerca de la ausencia de cumplimiento a las leyes en la colonia, buscamos conocerlas para entender las razones del cronista al criticar la falta de rectitud por parte del gobernador y ya marqués Francisco Pizarro. El Archivo Histórico de Madrid con el fomento del Ministerio de Trabajo y Previsión Social ha publicado una preciosa recopilación de las leyes procedidas del Poder Central de España, que nos lleva a conocer cómo se llevaba a cabo la vida

en las Indias. La publicación en cuestión son *Las Disposiciones Complementarias de las Leyes de Indias*.

Es sorprendente como la práctica de la conquista y colonización siguen rutas tan contrarias a lo determinado por las leyes monárquicas de aquella época; observamos en el Libro VI de las Leyes de Indias, que había una ley que condenaba los malos tratos a los indígenas y especialmente a la violencia contra las indias. *Nueva Corónica y Buen Gobierno* se ocupa en denunciar el desdén a estas leyes, y nos presenta a Francisco Pizarro como líder mandante y participante de atrocidades y desdén a las leyes. Aunque Guaman Poma no mencione el término ley, está implícito en su texto, a medida que cobra justicia.

Guamán Poma pide justicia en su carta denuncia, al mismo tiempo que las leyes están allí y los conquistadores comandados por Pizarro, se demuestran ajenos a ellas, la desobediencia, en este caso, implica en la falta de observancia y rigor, la ausencia de estos elementos descalifica los hombres de virtudes y honra. Queremos decir que un caballero valeroso trae en su esencia el respeto y obediencia, principal y fundamentalmente al que se limita al trato real.

Pizarro jamás podría ser el caballero de acciones ennoblecedoras y de ejemplar grandeza de carácter, según la imagen generada en el teatro de Tirso. Paralelamente, se encarga Guaman Poma de presentarnos el anverso de Francisco, que en nada convalida con el Pizarro de la creación tirsiana. En la crónica lo que encontramos de Francisco Pizarro es justamente la ausencia de nobleza, virtudes y honra. Para justificar nuestras reflexiones acerca del proceso de fabricación de la imagen de Francisco Pizarro, elaborada por Tirso de Molina, comentaremos fragmentos de la obra *Trilogía de los Pizarros*, que con todos sus artificios y esplendor del teatro barroco, alza la imagen de Pizarro a un campo épico que lo dignifica y lo glorifica, hecho perfectamente aceptable por tratarse de un teatro por encargo. Para este enaltecimiento, Tirso de Molina buscará en la mitología respaldo para consagrarse su aspiración.

Nos parece pertinente recapitular las palabras de Françoise Hartog, sobre la construcción mítica y la función que esta ejerce en textos literatos y en los históricos:

A mentira ou o *mythos* têm, pois, uma dupla função: são os produtores de narrativas e permitem que as narrativas proliferem, na medida em que escrevo para denunciar a narrativa do outro. Portanto, mentira e *mythos* fazem escrever. (HARTOG, 304)

La creación mítica, en este caso, ejerce la doble función mencionada por Hartog. Tirso produce una narrativa y ésta se expande a medida que se sirve del poder que representaba el teatro en aquella época. Tanto Guamán como Tirso intentan validar los discursos dentro de sus narrativas, sea bajo la construcción mítica o a través de elementos históricos que serán descritos y estarán marcados por la presencia del narrador, atribuyendo a su palabra méritos que se pierden cuando el narrador deja de ser el ojo de la acción.

Según la mitología clásica, los héroes, de una forma general, son creaciones de los dioses de la mitología, definidos como seres capaces de hazañas memorables y hechos extraordinarios, que se consagran por sus acciones y sus virtudes, aunque no sean dioses o semidioses. Son así considerados a lo largo de la historia, porque son fuertes, varones viriles, son productores de sucesos inigualables, tienen la palabra y las acciones revestidas de dignidad y nobleza, son detentores de virtudes y porque presentan tales características, son dignos y por lo tanto, inmortalizados.

Tirso de Molina da inicio al proceso de mitificación de Francisco Pizarro (ZUGASTI, Tomo I, pp.85-105) estableciendo estos criterios, al crear la imagen de Francisco Pizarro, engendrándole virtudes, valentía y honra, todo firmemente anunciado en el teatro, sin embargo son adjetivos que no encontraremos en la crónica de Guaman Poma de Ayala.

A partir de su conducta, en buena medida, un héroe está siempre a un paso de la inmortalización y en consecuencia, convertirse en mito. La literatura nos brinda un sinfín de obras cuyos personajes se nutren de mitos que emergen de espacios oscuros y apartados del camino de la virtud y de la honra que es la pieza que mueve la construcción del héroe mítico.

En este sentido, para ilustrar, citamos la obra *La Divina Comedia* de Dante Alighiere, que en su creación literaria, reescribe los mitos clásicos a través de personajes mitológicos que representan las diferentes zonas del infierno de Dante y los seres que allí habitan. *La Divina Comedia* nos conduce a un viaje de encuentro a mitos que se estructuran a través de la degradación moral, de pecados y de transgresiones. Podemos citar de la obra a Minos, rey de Creta, constituido de una parte animal que simbolizaría la irracionalidad del pecado, que a lo largo de su existencia, perderá el control de sus apetitos liberando así la lujuria, el furor y la bestialidad. Al final estos sentimientos lo conducirán a la búsqueda del placer a través de la violencia.

Dante nos presenta mitos privados de los elementos divinos, elementos que consagran y favorecen a los dioses de la mitología clásica, pero en las obras mencionadas, a la ausencia de estos elementos son inspirados a seguir caminos que representan la contaminación del hombre, conduciéndole a los desvíos morales.

La ética y la virtud son las responsabilidades morales, elementos necesarios a la consolidación para la formación de la naturaleza humana, aunque el placer también esté asociado a esta naturaleza y su descontrol conduce al hombre a pérdidas que lo inducen a la violencia, a la ganancia, a la ambición dejando atrás conductas que sólo se consolidarían gracias a los buenos hábitos, creyendo así, que el placer, la riqueza o los honores son los únicos bienes necesarios a la existencia humana. Tales puntos aquí señalados transportan nuestra lectura sobre la formación de mitos, a una nueva relectura de esta creación. El antagonismo está presente en esta producción literaria, como una tendencia del hombre al olvido y al desvío del curso a las conductas nobles, que en su formación sería la base para engrandecimiento de sus actitudes y de su carácter.

Después de este breve comentario sobre las dicotomías míticas, nos cabe explicar el motivo que nos lleva a pasear por el territorio anverso a los mitos de intocable conducta moral. Pensamos en creación literaria e histórica, en la construcción y deconstrucción de un mito, precisamente del mito Pizarro y los diferentes matices que componen la visión de Tirso de Molina y de Felipe Guaman Poma de Ayala acerca del conquistador de Perú, Francisco Pizarro y de sus tres hermanos: Hernando, Gonzalo y Juan. Mientras que, como he dicho antes, Tirso de Molina nos presenta una visión bastante sumtiosa de los Pizarros, Guaman Poma nos trae la imagen menguada, codiciosa, gananciosa, cargada de vicios y ausencia de virtudes, como las creaciones míticas que antes comentamos, sus acciones representan el desvío del camino de la rectitud, por voluntad y contaminación por los elementos impuros que las malas conductas y vicios agregan al alma humana.

Para trazar la visión peninsular atribuida a Francisco Pizarro, aunque el fantasma de la bastardía sea objeto de deterioro de su imagen, el dramaturgo recurirá a los mitos y

a las leyendas para compensar el estigma de su origen, generando la imagen de un héroe cuya valentía y honra le cubre de honores al punto de hacernos olvidar su origen humilde y tosco de un criador de cerdos, a un héroe con méritos y derecho a un título de marqués. Nos referimos al título recibido por Francisco Pizarro durante el reinado de Carlos V, además de la “Capitulación de Conquista” en 1529, o sea, el derecho de conquista del imperio inca.

No obstante, la propia historia hispánica desvela puntos contrarios al del Pizarro héroe presentado en la trilogía. Es el caso de la crónica de Francisco López de Gómara, que dejó para la historia la siguiente observación acerca del retrato físico-moral de Pizarro: “Pizarro: Era hijo bastardo de Gonzalo Pizarro, capitán en Navarra. Nació en Trujillo, y echáronle a la puerta de la iglesia. Mamó una puerca ciertos días, no se hallando quién le quisiese dar leche. (GÓMARA, 209)

De la misma forma relata Oviedo a través de su empeño personal contra Pizarro, donde se justifica su tono crítico por ser almagrista, por lo tanto contrario a todos los personajes que arbitraron favorables a Pizarro. En este momento nos interesa la disposición atribuida, por Oviedo, a los hermanos Pizarro: “Francisco Pizarro, hijo bastardo de un escudero hidalgo, llamado Gonzalo Pizarro, natural de Trujillo, pasó a estas partes con una espada e una capa mucho tiempo ha” (OVIEDO, 30) y añadiendo despiadados adjetivos a Gonzalo Pizarro- “el padre, el que engendró hijos para infamia de España”. (OVIEDO, 243)

Además de los versos satíricos y de la ironía a raíz de la muerte de Francisco, atribuyendo al momento como una historia pasada:

*Si Marina bailó.
Tome lo que halló.*

Me paresce que acabó este marqués e su marquesado.
(OVIEDO, 210)

Oviedo no deja escapar de su pluma, también a los hermanos de Francisco donde Hernando será el que mayores atributos negativos recibirá: “Venido Francisco Pizarro de España con estos despachos, trujo tres o cuatro hermanos suyos, tan soberbios como pobres, e tan sin hacienda como deseosos de alcanzarla”. (OVIEDO, 33)

A todo ello debe añadirse la polémica acerca de la posible falta de conocimiento de la escrita por parte de Pizarro. Aún, trabajando la crónica de Oviedo encontramos la siguiente declaración: “Almagro era hábil, diligente, liberal, [...]e hombre del campo: Pizarro lento o espacioso, e al parecer de buena intención, pero de corta conversación e valiente hombre [...]sin saber el uno ni el otro leer ni escribir”. (OVIEDO, 32)

Acerca de esta polémica nos atrevemos a pensar en una forma más de exaltación, puesto que los historiadores, cronistas y biógrafos no se preocuparon en ocultar la categoría de iletrado a que pertenecía Francisco Pizarro. Tras las tradiciones, los grandes caballeros medievales no eran cursados en este tema, y como las tradiciones medievales serán siempre un ejemplo a ser seguido, como nos narra el historiador Georges Duby en su obra: *El siglo de los caballeros*: “eran muy pocos los caballeros capaces de escribir. No parecía indispensable, ni siquiera útil, y el aprendizaje de la lectura no formaba parte de su educación. (DUBY, 41)

Los recursos de enaltecimiento, estarán a cargo del teatro tirsiano, que con vejemenencia y bastante habilidad construye el dogma de toda una generación de conquistadores, incluso la metamorfosis que sufrirá el discurso de Gómara acerca del nacimiento e infancia de Pizarro, en la trilogía asumirá una nueva configuración.

Pese a todo eso, será un mestizo peruano que nos presentará la visión tan enaltecedora de Francisco Pizarro y de su linaje, como lo hace Tirso de Molina: "...Francisco Pizarro, natural de Trujillo, de la muy noble sangre" (GARCILASO, 17)

Garcilaso de la Vega- el Inca, en sus *Comentarios Reales* se esmera por cubrir de honras el nombre Pizarro, hace una regresión cronológica para cumplir su intento de glorificación a los conquistadores de Perú, el recurso encontrado está en los tiempos de los antepasados de Francisco:

"¡Oh descendencia de Pizarros, bendígante las gentes de siglo en siglo por padre y madre de tales hijos, y la fama engrandezca el nombre de Sancho Martínez de Añasco Pizarro, padre de Diego Henández Pizarro, antecesor de todos estos heroicos varones, [...] (GARCILASO, 19)

Si para el español Oviedo el nombre Pizarro y su linaje representan la infamia y deshonra española, para el mestizo peruano Garcilaso de la Vega, se trata de hombres de intocable conducta, de cuyas acciones les debe el mundo. "¡Oh nombre y genealogía de Pizarros, cuánto te deben todas las naciones del mundo viejo, por las grandes riquezas que del mundo nuevo les has dado!" (GARCILASO, 19)

Tirso de Molina dedica su obra *Trilogía de los Pizarros* al enaltecimiento de la imagen de Francisco Pizarro, alzándole a la categoría de un héroe mítico, así como su familia. Reincidimos con estos datos teniendo en vista que deseamos esclarecer que hay una finalidad encerrada en esta escritura, hay en Tirso un objetivo; rescatar el marquesado perdido con motivo de las acusaciones de rebeldía a Gonzalo Pizarro, objetivo que nos auspiciará un nuevo capítulo para esta investigación, el teatro por encargo.

La trilogía, está compuesta por las obras: *Todo es dar en una cosa*, *La lealtad contra la envidia y Amazonas en las Indias*, escritas entre 1626 a 1632. En sus estudios sobre la trilogía, Miguel Zugasti apunta que la parte nuclear de la trilogía, hace referencia a la acción épica, que es también política e histórica, sus protagonistas son personajes históricos que por medio de la dramaturgia se convierten en héroes épicos y comparados a los titanes mitológicos (ZUGASTI, 85) .

En la primera parte de la obra *Todo es dar en una cosa*, encontramos el enaltecimiento de la figura de Francisco Pizarro a través de la exaltación de sus hechos y la glorificación de su nombre, una figura paradigmática de cuyas actitudes son ennoblecidas y extendidas a su padre y a sus hermanos.

En el acto primero, de *Todo es dar en una cosa*, los dos personajes femeninos, Doña Beatriz y Doña Margarita hacen referencia a Gonzalo Pizarro- el Largo (el padre de Francisco Pizarro) como un ejemplo de hombre, comparándolo a Aquiles y a Paris. Aclaramos que los ejemplos fueron extraídos de la edición crítica, estudio y notas del Prof. Miguel Zugasti, donde nos presenta notas filológicas, lista de variantes textuales y un riguroso esquema métrico que facilita al lector ubicarse en el texto, pues los versos de las tres obras que componen la trilogía fueron numéricamente identificados.

El acto a que nos referimos, presenta a Doña Beatriz que se acerca a Doña Margarita, las dos hermanas, hijas de Don Francisco Cabezas, y aquella comenta sobre la presencia de Gonzalo Pizarro-El largo en su casa, hablando con su padre, los versos en la voz de Doña Beatriz, son estructurados con la finalidad de comparar a Don Gonzalo a dos grandes mitos clásicos, Aquiles y Paris. Tirso a través del discurso de Doña Beatriz, nos lleva a creer que se trata de un hombre con características alegóricas, los elementos míticos allí utilizados hacen referencia a la fuerza de Aquiles y al poder de seducción de

Paris. Conviene acordarnos que Paris mata Aquiles, y que todo mito presenta fragilidades, en el caso de Aquiles, el famoso talón de Aquiles, que lo conduce a la muerte, y cuanto a París, aunque su vida sea marcada por gloriosas aventuras, será por amor a una mujer que su fin estará trazado. Nos parece que la trilogía, además de los puntos excelsos de los personajes míticos, nos sobresale también los negativos, marcados por la tragedia. El amor de Gonzalo por Doña Beatriz estará marcado por el desencantamiento y por la separación.

Todavía, en el acto primero Don Álvaro, enemigo del padre de Francisco Pizarro, recurrirá a los mitos griegos para agrandar su denuncia sobre la relación lujuriosa entre Gonzalo y Beatriz. Aprovechándose de la voz de Don Álvaro, Tirso de Molina atribuye a los amantes una condición mítica, comparándoles a Marte y Venus. En este acto asistimos la liberación del odio que enreda Don Álvaro, provocando los celos capaces de desobligar al personaje de su recto compromiso con la honra, al mismo tiempo que se utiliza de los mitos de Marte y Venus para agigantar su desprecio por Gonzalo, condicionando el amor entre los amantes como algo fugaz, físico y lujurioso.

Así, Tirso concibe la herencia genética que recibirá Francisco Pizarro de su padre, produciendo la imagen del hijo de un hombre de glorias, un soldado ilustre un galán disputado por las doncellas, un caballero que despierta la envidia y los celos en los demás señores. En el espacio peninsular se constata, entonces, la legitimidad de la sangre heredada por Francisco, que hace suponer al lector un origen ilustre y de actitudes altaneras.

El padre que en la trilogía, será presentado como un valiente soldado del rey, cuyas actividades militares se suceden durante el reinado de Enrique IV y las guerras civiles entre Enrique y los que apoyan a su hermano Alfonso XII, así como, los hermanos Pizarro, que a lo largo de la trayectoria de la conquista del imperio incaico, ganan poder y riqueza además de un título de nobleza, recibido por Francisco, los insertará en el mundo fabricado de glorias y también fracasos.

La creación mítica de los Pizarros empieza, como ya mencionado, por *Todo es dar en una cosa*, donde se destaca a Francisco Pizarro como héroe e inicialmente como ya comentamos, marcada por la presencia de su padre que no escapa a la pluma de Tirso. Al concluir la presentación noble de Gonzalo – el Largo, el mercedario justifica las causas que impiden la unión de los padres de Francisco y detalla su nacimiento utilizándose de leyenda para ennobecer y explicar las circunstancias de su nacimiento. Para ello, Tirso se utiliza de la voz de D. Francisco Cabezas para aclarar su intento de trazar “el paralelo inexcusable con la mitología” (ZUGASTI, Tomo I, 88).

El embarazo de D. Beatriz era un secreto que guardaba ella, así como fue el nacimiento de Francisco. Al nacer el niño, su madre lo abandona en el hueco de una encina, en el campo donde ha nacido. Lo encuentra su abuelo D. Francisco Cabezas en un momento mágico justificado a través de la mitología: una cabra lo amamanta.

En Tirso encontramos la necesidad de insertar características enaltecedoras a Francisco, el mito es el vehículo que le favorece esta movilidad, mientras el dramaturgo se esmera en la habilitación de la imagen de Francisco, ésta no será compartida por cronistas como Oviedo que a su vez trae a la memoria la imagen del padre de los Pizarros, y nos damos cuenta que este linaje tan enaltecido por Tirso, tenía un fuerte combatiente en el territorio peninsular, e nos parece bastante similar la visión de Guaman Poma y la de Oviedo acerca de la genealogía Pizarra:

menester es que tengan cuidado los limpios de tal apellido, para que no sean juzgados por de la estirpe de Gonzalo Pizarro (que tales hijos engendró) para infamia de

su generación e de su patria. El cual fue un escudero pobre que andaba en las guardas (OVIEDO, 243)

El uso de personajes míticos para justificar el poder y grandeza que poseían los conquistadores de Perú ya eran señalados por Garcilaso de la Vega en su amplia obra. Considera Garcilaso que unos de los motivos de escribir los Comentarios fue celebrar “la grandeza de los heroicos españoles que con su valor y ciencia militar ganaron para Dios, para su rey y para sí aquese rico imperio”. (GARCILASO, 12)

Sin embargo, paseando por el espacio andino, nos deparamos con el discurso de la desconstrucción de la imagen gloriosa y señorial producida por Tirso, insertando Francisco Pizarro entre las castas más inferiores, y perteneciente a un linaje fecundado pela pobreza, así como relató Gómara.

En el primer tomo de la obra de Guamán Poma, nos deparamos con la crítica a la presencia de los conquistadores en Perú, al mismo tiempo que el cronista merma la figura de Francisco Pizarro a la de traidor, lo posiciona en condición de un pobre que quiere ser señor, que vale justificar las acciones nada nobles de los mencionados caballeros. El proceso de construcción de la imagen del poder adquirido a través de la herencia genética recibida por Francisco Pizarro, como especifica Tirso de Molina en su trilogía, se deconstruye y pone en evidencia al exponer la crónica, el origen pobre de Pizarro y en consecuencia su incapacidad de ser un señor. “Desde el encuentro los dos hermanos Uáscar y Atagualpa, treinta y dos años, y luego desde la conquista de este reino y todo el alzamiento contra la Corona Real de los traidores don Francisco Pizarro”.

Es particularmente interesante la forma que Guaman Poma habla de la falta de justicia, denotando tener conocimiento de las leyes que deberían ser ejecutadas en las Indias, clamando así por su cumplimiento. En nuestras investigaciones, como ya mencionamos, pudimos comprobar a través de las diversas compilaciones antiguas de las leyes de Indias, que se encuentran en el Archivo Histórico Nacional – Madrid, leyes que fueron recopiladas y pueden ser consultadas a través de sus publicaciones. Relatamos, a continuación, fragmento de una de las ordenanzas de los reyes sobre las Leyes relativas a la protección de los indios, se encuentran en el Libro VI de las Leyes de Indias, Una de las tantas leyes promulgadas, pero no respetadas, como la siguiente relatada:

En 1536, El rey Carlos V escribe la siguiente ordenanza y la envía a Pizarro:

A vos Adelantado Don Francisco Pizarro, nuestro gobernador de la provincia del Perú [...]]

Otro sí. Mandamos que ningún español de cualquier suerte que sea, sea osado de hacer maltratamiento a ninguno de los dichos naturales indios.

Estas leyes alcanzan directamente las aspiraciones de Guaman Poma, es el deseo de justicia que lo impele a escribir al rey, pues en las Indias les faltaba la obediencia, el cumplimiento, la vigilancia, seguidos de la omisión de los derechos indianos. Había un cuerpo de autoridades aptas para actuar en la administración de las leyes en los territorios conquistados, así como su omisión. No es difícil saber que nada se operaba como debería, que la administración de estas leyes no pasaba de una ficción declamatoria.

Guaman nos presenta este panorama sombrío de Perú, desprovisto de material legislativo que no fuera burlado, compatible con el sistema de opresión del cual regía la vida de los indios en Perú, sea a través de la evangelización o de procesos

exploratorios en términos de trabajos, en verdad estos eran los únicos legados que cabían a los indígenas.

En el campo humanístico, Guaman Poma nos presenta la conquista no sólo como un gran descubrimiento de un extenso y fértil continente, el cronista nos presenta el choque entre dos culturas diferentes, siendo una la dominada y la otra la que domina, y por tratarse de un territorio ocupado por otra cultura, no puede la metrópolis eximirse de responsabilidades sobre los problemas humanos que serían desencadenados.

Mientras la exploración corre a rienda suelta, más leyes, más ordenanzas son creadas, para evitar que el caos se establezca definitivamente, pero para Guaman ya no hay remedio en muchas circunstancias, como el caso de extirpación de idolatrías, las leyes son claras con relación a la evangelización, los ídolos son objetos condenados porque resultan del infierno, pero el oro, la plata y la imagen de los conquistadores pueden ser idolatrados, el oro principalmente es el elemento de mayor idolatría.

El caudillaje y el despotismo de Pizarro, en Perú, compondrá una serie de transgresiones resultando una de ellas, motivo de observación y denuncia de Guaman Poma. Nos referimos a la muerte del emperador inca Atahualpa, y a la forma que fue decidida su muerte, aplazando primeramente los deseos de la Reina Isabel, del inicio del proceso de colonización, que decía:

encargo y mando (a mis herederos) pongan mucha diligencia e no consientan ni den lugar que los indios, vecinos e moradores de las dichas Indias e Tierra Firme, ganadas e por ganar, reciban agravio en sus personas. (Codicilio de la reina Isabel la Católica, ítem XII)

Al paso que Guaman Poma nos relata cómo fue dada la sentencia de muerte a Atahualpa, donde le condenaron por contrario a la fe católica, en el conocido discurso del no reconocimiento de la biblia como el libro sagrado de los cristianos. La evangelización que a través de la voz del rey debería ser pacífica, pasa a ser el cadalso de Atahualpa, con motivos de acusaciones por hereje a alguien que siquiera conocía un libro y nunca había tenido contacto con los dogmas de la religión católica.

Interesante observar que momentos cumbres de tensión y rebelión en Perú como la muerte del imperador inca Atahualpa, no son dramatizados por Tirso en su trilogía, entendemos las razones de tal ocultación por tratarse, como señala Zugasti en su análisis, que Tirso bajo una “concepción épico-militar, ha elegido no representar los hechos americanos, sin embargo anticipa otros que sitúa en España y dan la pauta e su talante guerrero”. (ZUGASTI, tomo 1, p.90-91)

Dada la sentencia y en seguida la muerte del emperador inca, encontramos en el discurso denuncia de Guaman Poma, la forma que Pizarro conduce el imperio inca sin su emperador, estará caracterizado bajo el estigma de ladrón, un malhechor villano, que se apodera de las riquezas incaicas como botín de guerra. El templo inca será violado sin considerar el respeto a la religión del otro, y justamente por no reconocer la religión católica es que Atahualpa fuera condenado y muerto. La ley sólo se aplica al oprimido, el opresor determina lo que puede y lo que no puede. “Como le prendieron, y estando preso Atagualpa Inga, estando preso le robaron toda su hacienda don Francisco Pizarro y don Diego de Almagro y los demás soldados y españoles, y le tomaron toda la riqueza del templo del sol”. (GUAMAN, 295)

Desde la posibilidad de resistencia a través de la imagen y de la palabra, es que Guaman Poma se sitúa y pone en escena todo que considera relevante exponer a la luz,

dando así visibilidad a lo que cree por real acerca de la imagen de la conquista de Perú, lo que equivale decir a la imagen de Francisco Pizarro.

Guaman adopta la inversión, se utiliza de los mismos recursos que Tirso, usará de la veneración como factor de enaltecimiento, Atahualpa es la víctima, muere en manos criminales, bajo un juzgamiento artificioso, le cortan la cabeza. En este momento Guaman construye la imagen del mártir Atahualpa: “Y murió mártir en, cristianísimamente, en la ciudad de Cajamarca acabó su vida.” (GUAMAN, 299).

La muerte del inca da una vuelta en la historia, pues a medida que Atahualpa se convierte en mito, presenta a Pizarro como el asesino del emperador del más grande imperio andino y ahora mitificado. En este momento, la creación literaria da márgenes al ascenso de Atahualpa como el ajusticiado, al paso que a Pizarro se le agrega un crimen más. Guaman nos da el testimonio de un tiempo sin reglas y al mismo tiempo cercado de reglas, por leyes que nunca fueron obedecidas y por un conquistador que carece de actos que lo glorifiquen, no es un héroe civilizador, sino el espejo de una barbarie. Al momento de la muerte de Atahualpa, Francisco se instaura como el gobernador del territorio andino, y con él se establece el caos.

Sin la fuerza de lucha del emperador, el territorio andino se ve invadido por los españoles, notifica Guaman al rey, y con la invasión comienza la matanza: “Y así luego comenzaron los caballeros y dispararon sus arcabuces y dieron la escaramuza, y los soldados a matar indios como hormigas. (GUAMAN, 295)

La política de Pizarro era única, la ambición, y como degenerado su gobierno no podría ser diferente, señala Guaman. Con Pizarro se establece la entrada de los malos hábitos, vicios y ausencia de virtud, los indios seguirán el modelo español y pasarán a ser ladrones y bellacos “De cómo los indios andaban perdidos de sus dioses y uacas y de sus reyes y de sus señores grandes y capitanes; en este tiempo de la conquista ni había Dios de los cristianos, ni rey de España, ni había justicia. (GUAMAN, 299).

Fueron ocho años desde la muerte de Atahualpa (1533), que Perú estuvo bajo en poder de Francisco gobernador. Cuando en 1541 se cumple el fin del ciclo de glorias y tragedia anunciado a Francisco, el destino señalado por Tirso en *Todo es dar en una cosa*. En su análisis de la obra Trilogía de los Pizarros, el Prof. Miguel Zugasti nos abre vías para la construcción del mito Pizarro a través de las palabras de Tirso de Molina, revelando la magnitud que se concentra en Francisco, donde concluimos que su destino fuera marcado como una Moira de la tragedia griega, siendo un personaje hadado a un destino inevitable de glorias y de tragedias. Un sino trazado desde su nacimiento. Se cumple lo inexorable, muere Pizarro trágicamente.

La muerte de Pizarro no es presentada en la obra de Tirso, pero Guaman extrae desde su esencia que se cumpla el destino de aquel que ha puesto su “mundo al revés”, y espera que “la justicia debe ajustar y castigar” (GUAMAN, 314).

Sigue Guaman presentando un mundo invadido por la incoherencia, este mundo que está al revés, va a generar castas sin linajes, como es peculiar a los españoles, y lo ocuparán y dominarán. El mundo al revés es el que indio bajo pasa a ser cacique, indio tributario mitayo pasa a ser cacique principal y todo y cualquiera uno pasa a ser don o doña “y se llaman don y sus mujeres doña por ser perdida la tierra y el mundo, lo propio de los españoles” y “como sacerdotes y padres se llaman doctores y licenciados, bachilleres, maestros, no teniendo título ni derecho y no saber letra” (GUAMAN, 314).

Guaman vivirá una experiencia más, la lucha de españoles contra españoles, la ganancia por el poder, asume proporciones inadmisibles, donde las características

comportamentales de los conquistadores movidos por los intereses de la conquista, alcanzarán límites sombríos, nos referimos a la muerte de Almagro por Pizarro. Guaman Poma narra la muerte de Pizarro y Almagro “Don Francisco Pizarro muerto con el interés de la conquista y del gobierno del reino, y de la riqueza de oro y plata feble y, le mataron al don Diego de Almagro el viejo” (GUAMAN, 314)

Francisco Pizarro mata a Don Diego de Almagro – el viejo, y su hijo, don Diego Almagro- el mozo o el mestizo como lo nombra Guaman, mata a Pizarro y Gonzalo mata a Almagro hijo. Frente a estas muertes, el cronista presenta a Almagro, el hijo y el padre como valientes caballeros, que tuvieron que volverse contra los enemigos de la corona y el destino trágico se cumple.

A Tirso de Molina corresponde escenar las hazañas y señalar el poder de sus palabras, desconociendo o queriendo no conocer, ocultado las denuncias que al otro de la conquista vociferan, pero no serán acogidas. Para demostrar el poder de su texto y demarcar aún más sus objetivos del encargo, Tirso construye la segunda parte de su obra, *Amazonas en las Indias*. Ésta nos parece generar una polémica cuanto al orden escénico dado por el dramaturgo. Bajo los estudios del Prof. Miguel Zugasti, ésta sería la última parte del teatro, pero había la necesidad de restaurar la imagen negativa de Gonzalo, aunque sepamos que Felipe IV ya les había recuperado el marquesado perdido, más sería necesario quitar toda la mácula del linaje Pizarro.

Amazonas en las Indias está configurada para el enaltecimiento de la imagen de Gonzalo Pizarro. Gonzalo será identificado por el pueblo como el gran rebelde, un título con características polisémicas, ora un rebelde contra la corona, ora un bravo defensor de los derechos monárquicos españoles en Perú. Como Francisco Pizarro, Gonzalo es hijo bastardo de Gonzalo-el Largo, su madre, una mujer desconocida, una sierva, que no tendrá reconocimiento histórico y era, también, la madre de Juan el más joven de todos los Pizarros. Cuando se queda huérfano, debido a la poca edad, Gonzalo se queda bajo la protección de su hermano Hernando Pizarro, el único legítimo de los Pizarros, para que éste cuidara de su educación, era el deseo de su padre. Los cuatro hermanos estarán, juntos más tarde, en Perú y adoptando las palabras de Rosa Arciniega “!El Imperio del Perú había pasado a ser el feudo exclusivo de los cuatro hermanos Pizarro en menos del tiempo preciso para contarlos!” (ARCINIEGA, 30)

Si construir imágenes bajo los preceptos míticos era la intención de Tirso, en la segunda parte de la obra, el dramaturgo se esmera en este tema. El título ya nos señala proporciones grandiosas al conquistador. A medida que Tirso inserta el tema de las Amazonas él nos transporta para un mundo de las inversiones. Una vez más recogeremos a Hartog, en el buscamos respaldo para nuestra exposición, basándonos en su teoría de la inversión:

Quando se trata de costumes a diferença é a inversão. [...] O princípio da inversão é, portanto, uma maneira de transcrever a alteridade, tornando-a fácil de apreender no mundo em que se conta (trata-se da mesma coisa embora invertida). [...] A inversão é uma ficção que faz “ver” e que faz compreender: trata-se de uma das figuras que concorrem para a elaboração de uma representação do mundo. (HARTOG, 230-31).

Queremos decir que, las mitológicas Amazonas en el teatro de Tirso, son transportadas para una nueva situación de vida, y este nuevo es el que Hartog considera como: “o novo pode em seguida ser descomposto parcialmente en inverso” (HARTOG, 231). El nuevo a que nos referimos es la estructuración dada al mito griego de estas mujeres, que no se sojuzgarían a los hombres, al amor y al casamiento, estos elementos no forman parte

de la existencia de estas guerreras, que excluyen los hombres de sus destinos, después de cumplir la función de la procreación. Sin embargo, las amazonas de la creación tirsiana, los personajes Martesia y Menalipe, salen de su mundo mítico para asumir papeles secundarios al lado del grande Gonzalo.

Gonzalo encuentra el territorio de las Amazonas, cuando de sus investidas en busca de especias que serían llevadas a España, específicamente la canela, en el territorio andino de la selva amazónica. Las amazonas forman parte del imaginario griego y es uno de los mitos transportados a América por los conquistadores.

Interesante observar que Oviedo en su crónica, dedica un capítulo a una tribu de mujeres, se trata de la provincia y pueblo llamado Ciguatán, que los españoles llamaron Amazonas. En este pueblo las mujeres eran reinas o cacicas y señoras absolutas, no tenían maridos, pues allí no vivían hombres, nos relata Oviedo:

...que todos los mancebos de aquella comarca vienen a aquella población de las mujeres cuatro meses del año a dormir con ellas, y ellas se casan con ellos de prestado por aquel tiempo [...] e cumplido aquel tiempo que es dicho, todos ellos se van e tornan a sus tierras donde son naturales. E si ellas quedan preñadas, después que han parido, envían los hijos a los padres para que los críen; [...] e si paren hijas, retiénenlas consigo. (OVIEDO, 283)

En la trilogía, se empeña el dramaturgo en sus anhelos, usando de todos los recursos de su narrativa, para alzar la figura de Gonzalo, aprovechándose de un mito que pronto dominará Gonzalo a través de su fuerza y galanteo, bajo la construcción tirsiana. En esta parte de la obra, la reina de las guerreras se rendirá al amor y seducción de este varonil caballero y se pone a su sombra, el mito está descompuesto para dar vez a otro mito.

El mito Gonzalo Pizarro está configurado, la presencia de las amazonas hace sobresalir el poder a él atribuido por Tirso. Por otro lado, la lectura que nos presenta Guaman, de Gonzalo es la de un tirano, traidor, asesino del virrey Blasco Nuñez, de Diego de Almagro-el mozo, y del Presidente La Gasca.

Comparte con Guaman Poma el indio peruano Tito Cusi Yupangui, hijo del inca Mango Capac, en su obra *Relación de la Conquista de Perú*, la visión oportunista y codiciosa que representa Gonzalo Pizarro. Yupangui nos presenta a Francisco Pizarro como un hombre moderado y justo en sus actitudes, aunque deseoso apenas de oro y plata, pero a sus hermanos, principalmente a Gonzalo, el cronista le presenta en el auge de su declive moral.

Gonzalo será definido como un hombre envidioso y perverso. Si la recuperación del marquesado dependiera del análisis de los escritos sobre Gonzalo, por los cronistas autoctónicos, sería en vano los intentos de tal rescate por Tirso de Molina, por Vélez de Guevara así como por el pariente Francisco Orellana y Pizarro.

Yupanqui y Guaman nos presentan el Gonzalo tirano y envidioso, puesto que sus acciones se acentúan frente a las circunstancias que protagoniza Gonzalo de forma vergonzosa y que no corresponden a las actitudes enaltecididas por Tirso en su trilogía.

La tiranía de Gonzalo condujo a la muerte muchos representantes de la corona, y los que consiguieron huir a la sangrenta batalla, notifica Guaman : “ iban diciendo: viva viva emperador y muera y muera el tirano Gonzalo Pizarro”. (GUAMAN, 325)

Guaman Poma, a continuación, demuestra la irreverencia de Gonzalo y la crítica a sus actitudes, diciendo: “ Perdón se publicó el emperador”, pero Gonzalo sigue con la batalla, y no acepta el poder de Pedro de la Gasca, atribuido por el rey. Acrecentamos la envidia a su inmenso legado adjetival, además del no cumplimiento a las leyes reales, se

presentará como un cobarde frente a la inminencia de perder la batalla contra la Gasca. El enfrentamiento se dio en valle de Jaquijauna, seis leguas de Cusco.

El diálogo de Gonzalo, en el cuadro pintado por Guaman, espeja la fragilidad de un hombre frente a su fin, no corresponde a la imagen de aquel bravo caballero de la redacción de Tirso, el guerrero valiente que con su poder seduce a la más temida de las amazonas, que entra en un territorio hasta entonces desconocido y visiblemente peligroso, y no lo intimida, su reacción frente a las adversidades es de valentía. Mientras, en la crónica se acobarda al percibir que el número de soldados en su persecución es mayor que el de su ejército, se inhibe y admite huir, siendo advertido por el capitán Acosta.

Gonzalo y los demás capitanes se entregan a su destino y juzgamiento, por los crímenes contra la corona, Carvajal escapa, pero pronto lo prendieron dentro de cañaverales y sentenciaron a Gonzalo y más tarde su cabeza será llevada a los reyes de Lima.

La crónica nos presenta los hermanos Pizarro como responsables por los momentos de tensión y de desagravios entre los españoles en Perú, la ganancia combatida contra la ganancia, proceso que tuvo inicio con Francisco, segundo la crónica. Entre los españoles todos querían enriquecerse y luchaban por la obtención de poder, estando Francisco y sus hermanos en la delantera de esta vergonzosa acción bélica. En este ambiente de conflictos, la sangre derramada es española e india, y la lucha entre conquistador contra conquistador, el mayor enemigo de los españoles eran los españoles, como nos relata Guaman.

La segunda parte de la crónica titulada “Buen Gobierno”, su primera página habla del fin que han tenido los rebeldes conquistadores seguido de una observación de Guaman Poma acerca de la actuación de los españoles en Perú.

En el territorio peninsular Tirso concluye la tercera parte de la trilogía: “*La lealtad contra la envidia*”. De la misma forma que las dos otras, sigue Tirso con su parcialismo y descendiendo la imagen de Almagro para ensalzar ahora la del hermano mayor de los Pizarros, Hernando, el único legítimo del clan. Será también en este acto que muere Juan Pizarro el más joven de los hermanos conquistadores.

Garcilaso de la Vega nos presenta características fuertes y no muy simpáticas del carácter de Hernando Pizarro, principalmente por la rivalidad que mantenía con Diego de Almagro:

Hernando Pizarro, como hombre bravo y áspero de condición, se indignaba más que otro alguno de ellos y trataba mal de don Diego de Almagro y se enfadaba con el hermano de que sufriese aquellas miserias y poquedades. [...] (GARCILASO, 34)

El discurso de Garcilaso sobre Hernando Pizarro está cargado de iniciativas negativas. Su narrativa en este momento sobre los hermanos de Francisco, difiere bastante de la visión que tiene de Francisco Pizarro. En los Comentarios Reales encontramos declaraciones del autor referentes a Hernando como el que “causó todos aquellos males pasados, presentes y por venir”. (GARCILASO, 178)

La insatisfacción de Garcilaso alcanza límites que contradicen la historia narrada por otros cronistas sobre la muerte de Almagro – el padre, atribuida en otras narrativas, como en Guamán Poma, por Gonzalo Pizarro. Sin embargo, Garcilaso la atribuye a Hernando, como vemos a continuación: “Donde, como atrás dijimos, estaba don Diego de Almagro, el mozo, que lo envió preso Hernando Pizarro luego que degolló a su padre”. (GARCILASO, 178).

Aunque la visión presentada por Garcilaso sobre Francisco sea la de un “noble y generoso de condición, procuró regalar aquellos caballeros con darles grandes ayudas de costa y proveerles en oficios y cargos de justicia y de la hacienda real” (GARCILASO, 178). Los hombres que formaban parte del bando de Almagro no van a aceptar las mercedes concedidas por el marqués, pues esperaban justicia y punición contra el bando de los Pizarros, principalmente lo que esté relacionado con el episodio de la muerte de Almagro.

En *La lealtad contra la envidia*, basándose en los estudios del Prof. Miguel Zugasti, la comedia empieza señalándonos a Hernando como un galán disputado por las hermanas D. Isabel y D. Francisca, ambas se enamoran de Hernando, que por su vez tendrá a don Gonzalo Vivero por rival en la disputa por el corazón de D. Isabel. Hernando es el favorito del padre de las damas, don Alonso, y ofrecerá la mano de una de sus hijas a Hernando. Este momento de la comedia será marcado por esta decisión que deberá tomar el mayor de los hermanos Pizarro, y que será postergada hasta su retorno de las Indias.

La escena siguiente ya se da en tierras peruanas, donde ocurre el enfrentamiento de los españoles contra el segundo Mango Cápac. Además, esta tercera parte de la trilogía, nos presentará el momento que Hernando reniega a su hermano Gonzalo, una vez que éste ya es considerado un traidor. Renegar a Gonzalo significa mantener limpia la sangre Pizarro, que no puede cargar esta mácula en su nombre:

No, cielos, ninguno crea
que de ese desatinado
los espíritus alienta
pizarra sangre; es mentira,
engaño la incontinencia
de quien le parió a mi padre,
pues la causa a la sospecha
la que con uno es liviana
que con otros no es honesta.
(LA LEALTAD, vv 3514-3522)

Será en *La lealtad contra la envidia* que se dará la muerte del más joven de los Pizarros, Juan Pizarro. Así como la muerte de Gonzalo, que ya había sido prevista en *Amazonas en las Indias*, que sería una muerte trágica.

Al paso que en la crónica, Guaman no comenta la trayectoria histórica de Hernando, tampoco a Juan. No les será atribuido, rebeldía, insurrección u otros actos peculiares a la creación mítica de Tirso, como la exaltación, ennoblecimiento, o indicación específica de sus participaciones en el proceso de dominación y conspiración contra la corona española, ambos ocupan una posición bastante singular, los dos están en olvido del cronista y vivos en el imaginario de honores y glorias de Tirso.

El único punto importante de esta parte de la trilogía y que también es el momento común a la crónica de Guamán Poma, es el que se refiere a los milagros de Santa María y el del Santo Santiago Mayor. Este momento en la trilogía será presentado como un momento de pavor entre los incas, al paso que en la crónica se pone a prueba la ausencia de fe de los cristianos que no temían a Dios.

La lealtad contra la envidia, concluye con la llegada de la noticia de que el rey Felipe II había decretado la libertad de Hernando que se encontraba detenido, además de

la restitución de su hacienda. Sin embargo para la crónica empieza un nuevo capítulo de la conquista.

Obras Citadas

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia*. Canto V, pp.36-44

ARCINIEGA, Rosa. *Dos rebeldes españoles en el Perú – Gonzalo Pizarro “El gran rebelde” y Lope de Aguirre “El cruel tirano”*. Buenos Aires. 1947.

BARTHES, Roland. *El imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral, 2007.

CERVANTES, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Obra completa .Vol. I, 1993 P. 96.Cap. VIII

DERRIDA, Jacques. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora* Barcelona: Paidós, 1989.

DISPOSICIONES Complementarias de las LEYES DE LAS ÍNDIAS. 2. ed. Ministerio de Trabajo y Previsión Social. Archivo Histórico Nacional de Madrid, 1932.

DUBY, Georges. *El siglo de los caballeros*. Madrid: Alianza Editorial. 1995. 167 p.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. *Historia General Natural de las Indias*. Tercera parte. Tomo IV. Madrid: Ed. Atlas. 1959.

GARCILASO DE LA VEGA. *Comentarios reales de los incas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. V. 1.

HARTOG, François. *O Espelho de Heródoto ensaio sobre a representação do outro. Cap I, Uma retórica da Alteridade*, 1999.

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *Historia General de las Indias y Vida de Hernán Cortés*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1941.

POMA DE AYALA, Felipe Guaman. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Perú: Fondo de Cultura Económica, Tomo I, 1993.

_____. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Perú: Fondo de Cultura Económica, Tomo II, 1993.

TIRSO DE MOLINA. *Obras Dramáticas completas*. Madrid: Ed. Aguilar. Tomo III, 1968.

VILLAFAÑE, Justo. *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid: Pirámide. 1996.

ZÁRATE, Agustín de. *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. México: Nueva España, 1954.

ZUGASTI, Miguel. *La imagen de Francisco Pizarro en el teatro aúreo: Tirso, Vélez de Guevara, Calderón”, en las Indias (América) en la literatura del siglo de oro (actas del congreso internacional)*, I. Arellano. España: Kassel Reichenberger, 1992, p. 127-44.

..... *Propaganda y mecenazgo literario: La familia de los Pizarros, Tirso de Molina y Vélez de Guevara.* Seminario Internacional sobre Teatro del Siglo de Oro Español. Murcia: 1994, p. 37-42)

_____. “Edición crítica, estudio y notas de la “Trilogía de los Pizarros” de Tirso de Molina. España: Kassel. Reichenberger, 1993.

Fernanda Maia Lyrio y María Mirtis Caser
Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil)

Normas sociales y deseo en *El perro del hortelano*: apuntes acerca de Diana

*Los casos de la honra son mejores,
Porque mueven con fuerza a toda gente
(Lope de Vega)*

La comedia *El perro del hortelano*,^[1] de Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635), escrita entre 1611 y 1618, trata del dilema de Diana de Belflor, condesa del más alto linaje, que ve amenazados sus votos de honra por el deseo que le despierta Teodoro, su joven y bien apuesto secretario. Se analiza el comportamiento parojoal del personaje femenino, frente a la sociedad de la época, con base en las ideas contenidas en *Las paradojas de Diana*, de Milagros Torres (2012). Se discuten las cuestiones de honra/honor a la luz de los conceptos de Escarpante (1985) y Chauchadis (1982).

Dividida en tres actos, la pieza de Lope recibe el nombre de comedia, como ocurría a toda obra teatral compuesta de esa manera, sin que se tomara en consideración el contenido que podría ser cómico, serio o una mezcla de dos elementos. Se trataba de una denominación meramente formal, que servía para contrastar ese tipo de texto con otras producciones dramáticas de aquél entonces, que constaban solamente de un acto, como el *entremés* y el *auto sacramental*. Acerca de la mezcla de los géneros apunta Jesús Maestro que, aunque los tratadistas condenaban tanto en Italia como en España esa fusión, Lope defendió esa amalgama de lo trágico con lo cómico, por ejemplo, por entender que de esa manera estaría más cercano al gusto popular. Y en cita de Pedraza anota Maestro: “Lope quiere exponer los fundamentos de un teatro intermedio entre las farsas populares y las comedias y tragedias de los clasicistas. Ese drama ennoblecido, depurado de vulgaridades y libre de rígidos preceptos, es la comedia española” (Maestro, 1982).

La comedia se inicia en *media res*: Diana oye un extraño ruido en una de las salas de su palacio y, tras investigar descubre, por medio de su criada Anarda, que se trataba de Teodoro, su secretario, y que el joven estaba allí para encontrarse secretamente con Marcela, una de las damas de cámara de la condesa. El episodio desencadena la envidia y los celos en Diana, haciéndola darse cuenta de que está enamorada de Teodoro. La lucha entre la pasión desencadenada y el honor mueve los hechos y el personaje central consigue, entre artimañas y ardides, como suele pasar en las comedias de la época, realizar sus deseos, y se encamina el tercer acto para el final feliz.

Vale subrayar aquí que los temas de la comedia del Siglo de Oro español que confluyen al habitual “final feliz” de la época son bastante variados: amor, liturgia, folclore nacional, teología, historias de la tradición literaria occidental – asuntos, muchas veces, considerados “sencillos”, pero que, retomados de la historia antigua, medieval, universal, al fin y al cabo, compusieron el perfil de los llamados “personajes tipo”, que, a veces, encarnaban los ideales de las diferentes clases sociales.

Lope de Vega no actuó de manera diferente con la sociedad española del siglo XVII y, al imprimir teatralidad a sus personajes tipo, las utilizaba con destreza para deslizar

¹ Citamos por LOPE DE VEGA, *El perro del hortelano*. Ed. de Mauro Arminho. 8. ed. Cátedra, 2003. Las páginas identificadoras de las citas se refieren a esa edición.

críticas sobre determinados comportamientos sociales. Sus criaturas evocan, de alguna manera, a los personajes creados por la Comedia *Dell'Arte* italiana, y se asemejan ineludiblemente a los personajes de la Comedia Nueva Antigua, cuyas tramas se centraban en los individuos y en sus actuaciones personales. El ateniense Menandro, el exponente de la NÉA (como se conocía la Comedia Nueva Antigua) tuvo papel fundamental en la historiografía del teatro mundial al atribuir un lugar apreciable a los tipos sociales: figuras personalizadas sumergidas en los enredos que dejan de preocuparse con la *polis* griega, con la vida política, y pasan a hundirse en intrigas amorosas o familiares. Las consecuencias de ello se hicieron notar en la historia de la literatura occidental (Grimmal, 1978, p. 68), entre las cuales, se puede apuntar la primacía dada al sentimiento afectivo en las novelas y en las piezas teatrales. Esa superioridad la reafirma la felicidad de Diana con la boda, es decir cuando consigue finalmente llegar al “happy end”, con su enamorado, Teodoro.

En la comedia latina, Plauto y Terencio siguieron, cada uno a su manera, los preceptos de la Comedia Nueva de Menandro y dejaron un legado que, de hecho, sedujo a muchos dramaturgos, entre ellos, los autores de la comedia barroca española. De esa manera, los tipos cómicos creados no sólo por Lope de Vega sino también por otros comediógrafos del Siglo de Oro español como Tirso de Molina y Calderón de la Barca, son bastante similares a los tipos concebidos en la antigüedad clásica. Hace falta apuntar, sin embargo, que esas criaturas cumplen, a la vez, lo dictado por las premisas de la estética barroca y contemplan a los patrones vigentes en la sociedad española de entonces. En el caso de Lope de Vega, esa “mezcla” se refleja de forma todavía más clara con el hecho de crear el comediógrafo español su “*Arte nuevo de hacer comedias*”, y sostener que la comedia – género conocido por su gran libertad – es una consecuencia de las múltiples opciones que nos ofrece la naturaleza y, por ese motivo, se puede combinar lo “serio” con lo trágico:

Lo trágico y lo cómico mezclado
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro minotauro de Pasífae,
harán grave una parte, otra ridícula;
que aquesta variedad deleita mucho.
Buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza. (Vega, 1967, p. 14-15)

Corrobando el ideario de Lope sobre su propia comedia, *El perro del hortelano* presenta el típico *happy end* de las comedias del siglo XVII; ese “final feliz” suena, sin embargo, de forma bastante irónica y alimenta cuestiones que huyen de lo cómico sencillo ya que ponen en tela de juicio las rígidas pautas de comportamiento reinantes en la sociedad española de aquel siglo:

Es cierto que esta fase transgresora concluye con el retorno a la reintegración social, a través de la celebración de las bodas y la reconciliación entre padres e hijos, ofensores y ofendidos, víctimas y seductores, pero mientras y hasta ese momento la comedia, [...], explora las posibilidades de una vida diferente, incluso poniendo en cuestión muchos esquemas de comportamiento social (Valls, 02).

Dicho sea de paso, la cuestión del honor es el móvil para la construcción del argumento dramático de la pieza lopesca. Se trata de una temática que representaba, en las comedias del Siglo de Oro, bajo los más diversos aspectos, una España que

supervaloraba, desde tempos aún más añejos, el honor individual y la importancia de ese honor en lo social:

El concepto del honor es un factor decisivo en la comedia e indispensable para la comprensión de multitud de obras. El honor era un elemento fundamental dentro de la vida española desde las épocas más antiguas. En un principio, era el respeto, la estimación y la consideración que se otorgaba a la virtud y al valor de las personas destacadas. Por extensión, el honor se convirtió en la manifestación del reconocimiento social que se daba a una persona que poseía estas condiciones, es decir, la buena opinión que los miembros de la sociedad tenían de ella. El sentido del honor propio era el conocimiento de hasta qué grado los otros y también uno mismo debía tener el respeto debido con nosotros. Las leyes españolas desde los visigodos, insistían en la preocupación que el individuo debía tener por su honor. Según la legislación medieval, el hombre deshonrado, el que había perdido su honor, aunque no tuviera en realidad culpa, estaba como difunto para el mundo. (Escarpanter, 1982, p. 15)

El honor se convirtió, en la sociedad española del siglo XVII, en el tema preferido de muchos autores de comedia, función desempeñada en las tragedias griegas antiguas, por el sino y por la fatalidad:

Se ha afirmado que el honor vino a desempeñar en estas obras la función que ejercía el destino o fatalidad en las tragedias griegas: una fuerza ajena al hombre que gravitaba sobre él para arrastrarlo a los actos más terribles, pero necesarios, en los que a veces tenía que inmolar sus sentimientos y sus ideas más estimadas (Escarpanter, 1982, p. 16).

De esa manera, el tema de la honradez, de carácter tan serio para la sociedad española, se volvió tema hacedero en las manos de los comediógrafos ávidos por criticar el *status quo*. Las nociones de honra, según enseña el propio Lope, en su *Arte nuevo de hacer comedia*, parecen asumir, en sus obras, una importancia aún más grande, conforme atestiguan los versos del comediógrafo que sirven de epígrafe para este trabajo:

Los casos de la honra son mejores,
Porque mueven con fuerza a toda gente (Lope, 1967, 18).

En el caso de *El perro del hortelano*, Diana, con todos los dilemas existenciales que la dejan sujetada entre el deseo y las pautas sociales, representa uno de los personajes tipo lopescos – criaturas que son verdadera encarnación de los ideales de las diferentes clases sociales que representan. Se encuentran en la comedia de Lope de Vega, como en la de otros autores del teatro Barroco Español unos tipos que se repiten: el galán, la dama, el gracioso, la criada, el villano, el poderoso y el caballero.

Por tratarse de una protagonista, la “dama” de la obra en cuestión acaba por fijar muchos de los elementos teatrales de la esencia nacional de España, representando, en verdad, a la mujer española reprimida por la noción de honra que la sociedad exigía, pero que, en la comedia lopesca, consigue, con sus artificios, celos y sed de venganza, manipular a todos, para que la “deshonra” de una boda con un subalterno sea encubierta en su “casi-inocente” trampa de hacer noble a ese subalterno. Se trata de una crítica a la reproducción masiva de los comportamientos y posturas que responden a los requisitos de existencia y de sobrevivencia en la sociedad española del

siglo XVII. Sociedad, dicho sea de paso, que Lope de Vega siempre buscó retratar en su abrumador repertorio de comedias. Como dice Roberto Ruiz

El tipo de comedia creado por Lope de Vega es un extenso cuadro de la vida humana en tonos nacionales y populares. Sus tres jornadas y la variedad de escenas corresponden a una acción compleja, llena de elementos heterogéneos, caracteres y pasiones diversos y además varias intrigas de una sola vez. La unidad, cuando existe, resulta de la naturaleza del argumento pero no de una reflexión de arte. La leyenda o historia de poderoso relieve sabe excluir todo lo accesorio. Lope llega a esa simplificación con la inconsciencia de un dramaturgo del alma colectiva [...]. Su enorme importancia dentro de la historia del teatro está en haber fijado los elementos teatrales de la esencia nacional española, siempre de acuerdo con la más pura raíz popular, creando, de este modo, la gran escena nacional de su país. Su espíritu resumió – dice Valbuena Prat – todo el pasado medieval hispánico – historia y leyenda – suficientemente vivo en el público, que había grabado en su memoria la aureola luminosa del romancero. Lope sabía dar acción, movimiento, interés de actualidad a toda tradición heroica; los reyes de Castilla con sus hechos narrados en las crónicas y las deliciosas leyendas, guardadas como en un cofre de orfebre, en el marco de una canción o en una novela; el pueblo, como colectividad; la democracia nacional; la nobleza dominada ante la digna actitud de los monarcas que aceptan y justifican la arrogante dignidad de la plebe. Es la fuerza de toda una raza vibrando como protagonista del drama nacional. El alma de la aldea, con el encanto de sus tradiciones, sus fiestas, sus supersticiones y fanatismos... Época militante; de patriotismo, de lucha, de amor, de aventura, de religiosidad bélica [...] (Ruiz, 342- 343).

Si en Lope de Vega se encuentra siempre la conciencia de su pertenencia nacional (Berthold, 369), en Diana, esa particularidad se puede llevar al extremo: con ese personaje, Lope demuestra la conciencia de un universo femenino en que predominan las convenciones sociales y donde las mujeres actuaban constantemente impulsadas por tres razones principales: el amor, los celos y el honor. La belleza, el amor pasional y la audacia caracterizan al personaje central de *El perro del hortelano*. La pieza, una comedia heroica (Pavis, 56), funciona como género intermediario entre la tragedia y la comedia, y Diana, la “heroína” de alta alcurnia, se ve en aprietos, y entre el deseo de ser feliz y la aprensión de la deshonra, elige la satisfacción de un sueño: la boda con Teodoro, aunque para ello haya hecho concesiones poco nobles. En el límite entre lo serio y lo cómico, Diana se hace ambigua, contradictoria, paradójica.

A propósito, la dualidad parece ser la característica más notable del personaje que analizamos aquí, una vez que el conflicto, la paradoja y la duplicidad marcan las ocurrencias en que se involucra Diana. Sus primeras palabras, en *El perro del hortelano*, ya señalan las características que demarcan la personalidad y el comportamiento de esa mujer. En el diálogo que inaugura su participación se le nota el tono seguro, autoritario e intransigente de mujer que sabe lo que quiere y está acostumbrada a dar órdenes, al hablar con Fabio, su gentilhombre:

DIANA-¡Ah, gentilhombre, esperad!
 ¡Teneos, oíd! ¿Qué digo?
 ¿Esto se ha de usar conmigo?
 ¡Volved, mirad, escuchad!
 ¡Hola! ¿No hay aquí un criado?
 ¡Hola! ¿No hay un hombre aquí?
 Pues no es sombra lo que vi,

Ni sueño que me ha burlado.
¡Hola! ¿Todos duermen ya? (43)

El temor de que su casa hubiera sido invadida por alguien, probablemente un hombre, deja a Diana encolerizada – “Corred, necio, enhoramala,/ pues merecéis este nombre” (44), pues temía la Condesa por su honra:

DIANA - Andan hombres en mi casa
A tal hora, y aun los siento
Casi en mi propio aposento, [...] (45)

Esa posible presencia, en la “sala” de Diana, de un hombre de los que no fueran los habituales criados – todos dispuestos a servirla y a cumplir las reglas de convivencia que la condesa imponía en aquél ambiente – parece ser el motor de una especie de tensión que perdura largo período del enredo dramático: mujer independiente respecto a las demás, Diana refuerza, a menudo, la idea de su emancipación e, incluso, se jacta de no necesitar a un hombre en su vida, o en su casa. En su palacio son pocos los que circulan y la condesa confía realmente en las mujeres que la sirven, como pueden comprobar en sus palabras: “¡Hermosas dueñas/ sois los hombres de mi casal!” (45). La expresión utilizada por la Condesa de Belflor se refiere, según Armiño (2003, p.45), a las “mujeres viudas y de respeto”, que servían con autoridad en las salas y en la guarda de las demás criadas. Sin embargo, aún de acuerdo con el crítico citado, en el texto de Lope, se puede leer como la no necesidad de tener Diana a un hombre a su servicio dentro de su casa.

Exasperada con la situación, La Condesa de Belflor se obstina en descubrir qué había pasado en su casa. Exige que todos se empeñen en descifrar las pistas dejadas por el invasor y representadas por la visión de una capa con oro o por las plumas en el sombreo que llevaba ese hombre. Pero la empresa no es fácil, ya que el intruso trató de apagar la lámpara, tirando el sombrero y dejando en la oscuridad el portal, lo que le permitía esconderse del personal de la casa. Además con el tirar el sombrero a la lámpara se queman las plumas que podrían denunciar el origen del aventurero. Diana insiste en su intento de acabar con el “ladrón” y ordena: “DIANA. ¡Pesia tal!/ Cerrar con él y matalle! (46). En contra de la idea de Diana, Otavio, el mayordomo, argumenta que si hubieran matado al hombre, se habría manchado el honor de la dueña de la casa: “OTAVIO. Si era hombre de valor,/ ¿fuerá bien echar tu honor/ desde el portal a calle?” (46). Pero Diana no cede frente a los argumentos de su mayordomo e insiste en descubrir quién ha cometido el delito “... pero yo sabré quien es” (47). Y ordena que vayan por el hombre, pero como ya hemos visto las pistas se apagaron con el fuego y Diana manda llamar a las mujeres del palacio para seguir con la averiguación. Entre las interrogadas, está Anarda, quien le cuenta a Diana que Marcela, una de las mujeres de su cámara, “tiene a un hombre amor” (53), pero que no conoce el nombre del amado de su amiga. No obstante, presionada por el interrogatorio de su señora, la mujer revela la identidad del novio de Marcela: se trata de Teodoro, el secretario de Diana, por lo tanto, un hombre del servicio de la casa.

Al confirmar que el hombre había estado en su palacio y, aún más, al saber que ese hombre allí estaba no por ella, la condesa, sino por Marcela, una de sus damas de cámara, cambian los sentimientos de Diana: la preocupación por el honor de su casa y de su persona se transforma; y pinchada por la envidia y por los celos, pasa a adoptar, a lo largo de la obra, un comportamiento conflictivo y disparatado. La primera reacción parece ser la de una persona madura y equilibrada: se muestra dispuesta a ayudar a los

enamorados, cuando Marcela le dice que Teodoro tiene intención de casarse con ella. La señora se ofrece para tratar de la boda: “DIANA. Es el fin del casamiento/ honesto blanco de amor/ ¿Quieres que yo trate desto?” (57). No obstante, al encontrarse sola, la condesa deja transbordar su atracción por el enamorado de la otra mujer y deja verter, en un soneto, toda la atracción que siente hacia Teodoro:

Mil veces he advertido en la belleza,
gracia y entendimiento de Teodoro,
que, a no ser desigual a mi decoro,
estimara su ingenio y gentileza.
Es el amor común naturaleza,
mas yo tengo mi honor por más tesoro;
que los respetos de quien soy adoro
y aun el pensarla tengo por bajeza.
La envidia bien sé yo que ha de quedarme,
que si la suelen dar bienes ajenos,
bien tengo de qué pueda lamentarme,
porque quisiera yo que, por lo menos,
Teodoro fuera más para igualarme,
o yo, para igualarle, fuera menos. (58)

Dicho sea de paso, cuando se percata de su propio sentimiento por Teodoro, la condesa de *Belflor* actúa en dirección contraria a la idea, que defendía hasta entonces, de que podría prescindir de los hombres y de sus servicios. Su comportamiento contradice aún su convicción de no desear ser una mujer como las demás, que buscan la felicidad en la condición de amante, esposa y madre. Vemos, entonces, que la tríade “hombre, amor, himeneo”, apartada de los planes de la condesa al inicio de la trama, se convierte en interés cardinal de sus pensamientos y actos. Y eso pasa cuando se entera de que hay otra mujer, de las que la sirven, por más señas, por lo tanto, de rango inferior, que está a punto de conseguir casarse con Teodoro.

¿Qué mueve a esa mujer? ¿Por qué actúa de forma tan destemplada, delante de una situación que aparentemente no la afecta o no la debería afectar, de acuerdo con las opiniones que emitía hasta entonces y con su procedimiento frente a las cuestiones del amor y de la boda? En su artículo **Paradojas de Diana**, Milagros Torres (2012) registra que las actitudes contradictorias de Diana reflejan todo un ideario de antítesis que Lope de Vega pretende construir no sólo para ese personaje, sino para todo el enredo de *El perro del hortelano*. Eso ocurre porque la intriga se establece sobre el refrán: “[...] ni come, ni deja comer”. Observa aún Torres que la condesa representa, en la obra, una harmonía conquistada por medio de los juegos antitéticos que Lope construye a lo largo de la pieza:

La Diana lopesca es, pues, un oxímoron vivo, un personaje nuevo que modifica sin descanso y en tensión constante una figura mitológica fija. Entenderemos por oxímoron — como sinónimo de paradoja— lo siguiente: «una especie de antítesis en la cual se colocan en contacto palabras de sentido opuesto que parecen excluirse mutuamente, pero que en el contexto se convierten en compatibles». Dicha figura actúa desde la caracterización paradigmática de Diana y, rebasando el nivel sintagmático, penetra, atravesándolo horizontalmente, el discurso teatral (Torres, 2012a, 395-396).

En su lectura de *El perro del hortelano*, Torres (2012a) registra, asimismo, la elección de los elementos que en el texto de Lope revelan la preocupación por la puesta en

escena, es decir, el texto apunta de forma clara al espectáculo. Defiende la especialista que se vea a Diana como una especie de “astro solar en las alturas” (en lo referente a la condición jerárquica del personaje), que adopta una postura de oposición a los pensamientos, a los comportamientos y/o a las cuestiones concernientes al universo masculino (los hombres son astros menos importantes, en su percepción). Autodefiniéndose como una mujer que se opone a ese universo, el personaje se asigna, a lo largo de la comedia, como alguien que firme, decidida e independiente en la relación con los que están a su servicio y con los caballeros que le hacen la corte, pelea, sin embargo, con esa solidez, exhibiendo en su propia presencia física un verdadero bosquejo de una red de imágenes contradictorias que “[...] encuentran poco a poco su posibilidad de coexistencia (Torres, 2012a, 397)”. Es decir, la deseada firmeza de Diana se choca con su destemplanza, con sus actitudes por veces histéricas y desproporcionadas, como se puede observar cuando decide hacer desaparecer a Marcela, en un intento de separarla de Teodoro y, de esa manera, poner en práctica su plan de seducir a su secretario, de cuya “belleza, gracia y entendimiento” (58) ya se había dado cuenta la condesa. Aunque niegue tenazmente que envide a su dama por su noviazgo con Teodoro, manda encarcelarla para librarse de la competencia que representa su figura, ordenando a Dorotea, otra de sus damas de cámara, que recluya a la joven:

DIANA- Toma esta llave
y en mi propia cuadra encierra
a Marcela, que estos días
podrá hacer labor en ella.
No diréis que esto es enojo (84).

Diana es mujer inteligente y, al defenderse diciendo que no se puede decir que aborrece a Marcela, acaba por imprimir a su habla la sensación de que se percata de que está actuando de forma contradictoria –y trata, sin tardanza, de justificarse delante de Teodoro con la premisa de que no le gustaría que sus criadas tuvieran en Marcela un ejemplo y decidieran buscarse novio también:

DIANA- Mientras no os casáis los dos,
mejor estará Marcela
cerrada en un aposento;
que no quiero yo que os vean
juntos las demás criadas,
y que por ejemplo os tengan
para casárseme todas (84).

Ese mismo rechazo al casamiento, que Diana deja trasparecer a los demás, se contrapone a su discurso delante de Teodoro, al mostrar al joven que ella es una mujer “con varios pretendientes”, es decir, está rodeada de hombres que la desean como esposa: “*Ya has visto a estos dos amantes, estos dos mis pretendientes* (112)”. Mostrarle a Teodoro la existencia de otros enamorados denuncia en las actitudes de Diana una ambigüedad más. Si no quiere casarse, no hace falta desencadenar los celos en el hombre. Sin embargo, a la idea de un posible casamiento con otro hombre para provocar a su pretendiente preferido y, consecuentemente, despertarle la llama de la pasión, se añade la estratagema de mostrarse la condesa preparada para la boda, pidiéndole a Teodoro, mañosamente, consejos sentimentales: “*No quiero determinarme sin tu consejo ¿Con cuál te parece que me case?* (113).

Diana vive en constante lucha consigo misma y con sus deseos más íntimos. El concepto de honor que sostiene y que pueden amenazar no apenas los comportamientos del individuo, en el caso, la propia condesa, sino las opiniones de los demás, determina su mayor enfrentamiento interior, resumido en la interrogación: ¿cómo amar sin herir los principios de la honradez y de las normas sociales?

Para José Escapanter (15-16), la temática de la honra en la sociedad española excedía el ámbito personal e invadía el terreno de lo social, ya que era la sociedad que juzgaba y confería tal honradez a los individuos. Una persona deshonrada se podría considerar, en la sociedad española de entonces, muerta socialmente, aunque viva físicamente estuviera. Hombres y mujeres vivían, así, en permanente estado de alerta con respecto al honor individual y familiar. La pérdida de la honra justificaba la venganza contra el que la causase. La muerte del ofensor funcionaba como un atestado de que la honra estaba asegurada. En las palabras de (Escapanter, 15-16): “[...] Los lazos familiares, desde el punto de vista jurídico, conllevaban el deber de vengar la afrenta que se había hecho a cualquier miembro de la familia. La deshonra pública debía vengarse públicamente para que el honor de la familia quedara restaurado ante los ojos de la sociedad”.

El tema de la honra o del honor ha merecido largas discusiones de diferentes autores, y es asunto capital en el teatro del siglo de Oro. En muchas de las producciones siglodoristas los dos vocablos se emplearon de manera casi sinónima, lo que se puede ver también en la obra de Lope de Vega. Sin embargo, el asunto no está resuelto y hay divergencia importante entre los autores sobre el uso de las dos palabras. El Diccionario de la RAE (online) presenta estas definiciones para los dos términos:

Honra. (De *honrar*): **1.** f. Estima y respeto de la dignidad propia. **2.** f. Buena opinión y fama, adquirida por la virtud y el mérito. **3.** f. Demostración de aprecio que se hace de alguien por su virtud y mérito. **4.** f. Pudor, honestidad y recato de las mujeres.

Honor. (Del lat. *honor, -ōris*). **1.** m. Cualidad moral que lleva al cumplimiento de los propios deberes respecto del prójimo y de uno mismo. **2.** m. Gloria o buena reputación que sigue a la virtud, al mérito o a las acciones heroicas, la cual trasciende a las familias, personas y acciones mismas de quien se la granjea. **3.** m. Honestidad y recato en las mujeres, y buena opinión que se granjean con estas virtudes. **4.** m. Obsequio, aplauso o agasajo que se tributa a alguien.

Como vemos no se aclaran, en ese diccionario, las diferencias entre los dos conceptos, coincidiendo los significados en su puntos principales y presentando coincidencia casi total la acepción 4 de honra con la acepción 3 del **honor**. En su artículo “Honor y honra o cómo se comete un error en lexicología”, Chauchadis (1982, 67) retoma la cuestión del sentido de esos vocablos y registra que inúmeros investigadores modernos ven en las dos palabras el mismo significado. Y nombra a autores como Ricardo del Arco y Garay, Encarnación Serrano Martínez y José Antonio Maravall, quienes registran el hecho de que usaron indistintamente las dos palabras tanto Cervantes, como Lope de Vega y Calderón. Añadimos a la lista de Chauchadis la investigadora Milagros Torres (2012b), que declara: “Consideramos los términos ‘honor’ y ‘honra’ como sinónimos, a pesar de los matices que ha intentado distinguir la crítica para circunscribir dos campos semánticos distintos”.

Siguiendo esa postura de considerar equivalentes los términos *honra* y *honor*, buscamos ver en *El perro del hortelano* la ocurrencia de los dos vocablos, y encontramos en toda la pieza 2 veces la palabra *honra* y 17 veces *honor*. Ese porcentaje corrobora la

verificación de Chauchadis (2012, 19) en otras piezas de Lope, en que se encuentra una relación de “*honor* en 78% de los casos y *honra* 22% de los casos”. Esa predominancia la explica, aún de acuerdo con el crítico, el valor poético de la palabra *honor*.

Ese valor poético parece sostener la preferencia que tienen los autores del Siglo de Oro por ese tema y por ese término, tanto por la fuerza estilística, cuanto por la funcionalidad que adquiere en los enredos dramáticos donde aparece. Constantemente enlazada a los sentimientos, a las dudas y a los conflictos entre el “estar en una sociedad” y “seguir los instintos”, el concepto de honra refuerza la dualidad barroca que rodea a Diana y que justifica la trama lopesca.

Carlson (1997, 59) declara que las mujeres lopescas mantienen sus conductas como mujeres, aunque disfrazadas en ropas o en actitudes masculinas. Diana corrobora tal percepción, asumiendo en la comedia una especie de hostilidad con respecto a los hombres, que la lleva, en algunos momentos, a asumir actitudes agresivas y próximas a las actitudes consideradas masculinas por la sociedad en que está insertada. Ese acercamiento al universo masculino se deshace cuando, enamorada de Teodoro, se muestra ansiosa por casarse con él. Los obstáculos, sin embargo, dificultan que se realicen los planes de la condesa, lo que sólo se efectúa cuando, con el auxilio de Tristán, consigue burlar las normas sociales, transformando al secretario Teodoro en hijo de un noble, el conde Federico.

La figura hasta entonces autoritaria de la condesa, que seguía, rigurosamente, los valores de la jerarquía estamental, consciente de los derechos y obligaciones que le aseguraba su casta social, da lugar a una mujer que sigue siendo autoritaria y dueña de su voluntad, pero que elige ahora su deseo, y opta por el amor libre de represiones sociales. Diana está feliz y orgullosa por casarse con su secretario. La solución trampa maquinada por Tristán que alza a Teodoro a condición de conde satisfaz totalmente a la novia que declara: “*Antes que salga y la vea, quiero, conde, que sepáis que soy su mujer*” (182).

Manipulando, con agudeza masculina, todas las cosas y a toda la gente, mantiene Diana, paradojalmente, su femineidad, belleza y sensualidad. Se puede ver, en la obra lopesca aquí estudiada, una muestra de poder femenino en una sociedad en la que el poder sólo lo ejercen los hombres. Diana es, en fin, la protagonista de su historia; transgrede las normas sociales establecidas por el sistema patriarcal y toma las actitudes según su entendimiento y su voluntad. El personaje corrobora el entendimiento del crítico Luis M. González para quien “[...] en la comedia española del Siglo de Oro, la mujer va a adquirir un protagonismo diferente, va ser la que controla la escena, la verdadera protagonista, la transgresora de un orden social inventado por los hombres y en el que no se siente libre” (González, 42). Al fin y al cabo, se podría decir, tal vez, con María Lucrecia Ávila (2012), que Lope está intentando desde la escena cambiar el panorama social de la época.

Obras citadas

AVILA, María Lucrecia. Comentario de tres obras del Siglo de Oro español. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/48415682/Comentarios-de-tres-obra-del-Teatro-del-Siglo-de-Oro-espanol> accedido en julio de 2012.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade.

Tradução de Golson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CHAUCHADIS, Claude. Honor y honra o cómo se comete un error en lexicología. Criticón, no. 17, Université de Toulouse, 1982. Disponible http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/017/017_069.pdf. Accedido en mayo de 2012.

ESCARPANTER, José A. Lope de Vega. In: VEGA, Lope. *Peribañes y el comendador de Ocaña*. 2 ed. Madrid: Playor, 1982.

GONZÁLES, Luis M. *La mujer en el Teatro del Siglo de Oro Español*. Disponible en: <http://ebookbrowse.com/la-mujer-en-el-teatro-del-siglo-de-oro-espa%C3%B1ol-pdf-d112434079>. Accedido em julio de 2012.

GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

MAESTRO, Jesús G. "Aristóteles, Cervantes y Lope: el Arte Nuevo. De la poética especulativa a la poética experimental", *Anuario Lope de Vega*, 1998, 4 (193-208).

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Estudos, 196).

RUIZ, Roberto. *As cem mais famosas peças teatrais*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

TORRES, Milagros. ``Paradojas de Diana``. *Actas del III Congreso de la AIS*O. Pamplona: Asociación Internacional Siglo de Oro. Vol. 2 p. 395-404. Disponible en: cvc.cervantes.es/literatura/.../aiso_3_2_042.pdf. Accedido en mayo de 2012.

TORRES, Milagros. ``El individuo atrapado: dolor y honor``. *El perro del hortelano*. Disponible en <http://www.ovnic.fr/P-ERIAC/spip.php?article2> accedido en julio de 2012b.

VALLS, Teresa F. *Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro*: del acatamiento a la réplica de la convención teatral. Disponible en <http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/escritura.PDF>. Accedido en julio de 2012.

VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.

VEGA, Lope de. *El perro del hortelano*. Edición de Mauro Armiño. 8^a. ed. Ediciones Cátedra: Madrid: 2003.

Leandro Pinto Mendes
Universidade Federal Fluminense (Brasil)

Para cantar Lope de Vega

Dentro de su vasta producción, Lope de Vega escribió, en 1612, la novela pastoril *Los pastores de Belén*, una importante obra en prosa, la cual el dramaturgo dedicó a su hijo Carlos Félix que había muerto recientemente. Y, después, con la recién muerte de su esposa Juana, sufrió una fuerte crisis espiritual que lo llevó a convertirse en religioso (1610). Las obras encontradas en los siglos XVI y XVII, las cuales clasificamos hoy en día como novelas, no eran denominadas de esa forma en aquella época. Esa clasificación era reservada a un reducido número de obras de carácter amador y fue Miguel de Cervantes el primero a denominarlas así. Ellas, en la literatura medieval Ibérica, solamente aparecen con pocas formas y con estilos casi siempre importados; y adquieren, en el renacimiento y en el barroco, gran importancia sólo comparada al éxito del teatro, durante esa misma época, con Lope de Vega y sus seguidores.

Las novelas del Siglo de Oro – apogeo de las letras y de las artes, en el siglo XVII– pueden ser clasificadas de siete formas: *Novela de caballería*, *Novela pastoril*, *Novela picaresca*, *Novela histórico-morisca*, *Novela bizantina*, *Novela cortesana* y formas de novelas no definidas (FRANQUESA. 1982, p. 21). Nuestro objeto de estudio son las novelas pastoriles, un género idealista y también importado. Sus características no pasan desapercibidas por Cervantes, como es posible observar en el momento en el cual Don Quijote, en su lecho de muerte, recobra el juicio reconociendo el fracaso de su vida de caballero y aconseja a su escudero Sancho Panza a seguir una vida pastoril.

Cuando nos referimos a la novela pastoril, en términos de Lope de Vega felizmente recuperados por López Estrada, ella es, en la prosa y en la ficción del Siglo de Oro, un grupo genérico con destaque en varios puntos de vista. Desde el inicio, llama la atención la gran cantidad de títulos y, sobre todo, las ediciones de género en España tal como fuera de sus fronteras, en castellano o a través de traducciones a otras lenguas. Eso indica una valoración significativa del público lector, hacia nombres de autores relevantes. Estos contribuyeron para el género enseñando su prestigio literario notable, basados en autores de la literatura antigua como en la moderna (el caso Jacopo Sannazaro y su *Arcadia*). Además de ello, la versatilidad del género, que se manifiesta en condiciones mezcladas en prosa y verso, permitió desempeñar un papel decisivo en el proceso de configuración y continuación de las formas y de mundos narrativos, o sea, el inicio de la novela moderna.

Los pastores de Belén es un rico relato, cuyos personajes son pastores que van a visitar al niño Jesús recién-nacido. Durante esa caminada, esos pastores, liderados por Aminadab, narran importantes sucesos como el nacimiento de María, su infancia y una gran exaltación a Jesús como el salvador. Si hicieramos una comparación, las obras de Juan del Encina terminarían con un villancico o un romance cantado.

El término “villancico” aparece por primera vez en el siglo XV para designar una poesía de forma fija en estilo rústico y popular. La palabra *villancico* se origina del adjetivo *villanus* (hombre humilde del campo, campesino). A pesar de este origen humilde, los villancicos fueron cultivados por los más importantes poetas y músicos de la corte (POPE. 1954. p.15).

La forma básica del villancico consta de dos elementos: estribillo (refrán) y coplas (estrofas). Las diferencias que podemos percibir entre uno y otro se refieren a los aspectos

de dependencia mutua en razón del tema, por el número de voces y por la separación o unión entre ambas.

Durante todo el siglo XV y comienzo del siglo XVI, ese término se refería a la forma musical poética, usada en la poesía profana como religiosa. En los meados del siglo XV, fueron encontrados los primeros registros de villancicos religiosos, basados frecuentemente en el modelo profano; siendo así, los temas profanos fueron utilizados antes que los religiosos. Casi todo el repertorio vocal de los villancicos profanos que sobrevivieron con música se concentra en cinco colecciones. Citadas en orden cronológico serían esas: *Cancionero de la Colombina*, *Cancionero de Palacio*, *Cancionero de Uppsala*, *Colección de Sonetos y Villancicos a 4 y a 5 voces*, de Juan Vázquez, y *Cancionero de Medinaceli*. Sus nombres se remiten a las bibliotecas donde se encuentran (RUBIO, 1998. p. 89).

Hubo otras formas musicales utilizadas en la música profana Ibérica, tales como: *Chanzoneta*, *seguidillas*, *cantiga*, o *romance*. De todas estas, la más común y que se tornó la principal característica de la música ibérica es, sin duda, el villancico. Éste se compone de un estribillo inicial, seguido de una o más *coplas* formadas de dos partes. La primera parte se llama mudanza y presenta generalmente una melodía y una rima nueva (algunas veces repite literalmente o se utiliza de forma libre la melodía del estribillo). La segunda parte, la *vuelta*, que, como el nombre revela, vuelta a la melodía y a las rimas del estribillo, y después de esta parte se repite el estribillo.

De una forma general, el estribillo se compone de dos, tres o cuatro versos, en general octosílabos, pero también se encuentran versos de cuatro, cinco o seis sílabas o una combinación de ellos. La *copla* (estrofa) en general posee cuatro versos, siendo muy raros los de cinco o seis (POPE, 1954, p. 15). Era muy común la existencia de canciones que utilizaban el mismo estribillo, al cual eran añadidos glosas. Esta práctica, tradicional en Europa, ganó vida larga con los villancicos. La flexibilidad hacia del villancico una forma perfecta para la práctica de la polifonía que se desarrollaba. Él heredó de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X la misma disposición de rimas, la misma estructura melódica y la misma flexibilidad en la forma. El rey de Castilla y León, Alfonso X, fue el mentor intelectual de un grupo de artistas que elaboró este trabajo monumental. Compiló un total de 426 cantigas de milagros y de loor de la segunda mitad del siglo XIII. Las *Cantigas de Milagros* retratan muy bien esa semejanza en la estructura como la Cantiga 159, *Non Sofre Maria (No Sufre Santa María)*:

Non sofre santa Maria
De seeren perdidosos
Os que as sãs romarias
Son de fazer desejosos.

E dest' oyd' um miragre
De que vos quero falar,
Que mostrou santa Maria,
Per com' eu ou contar,
A uus romeus que foron
A Rocamador orar
Como mui bôos crischãos,
Simplement'e omildosos.
(METMANN) pp. 154-155.

La estructura del villancico, así como la de otras formas fijas que se desarrolló en los países latinos en la Edad Media, tales como el *rondó* –importante forma poética medieval francesa cuya estructura musical es AbaAabAB (las letras mayúsculas indican el refrán y las minúsculas, los textos de versos)– y el *virelai* –forma poética- música francesa cuya estructura musical es AbbaA–, indica el uso alternativo de un solista y un coro. Esta práctica de alternar solista y coro explica el carácter de la forma; el grupo entero cantaba el estribillo, después un solista cantaba la estrofa y volvía a la melodía y rima del estribillo, invitando al coro a repetirlo. Esos esquemas métricos, utilizados por los trovadores, indican el interés del poeta culto por los problemas técnicos de su arte y, al mismo tiempo, representan el desarrollo consciente de una forma popular en las manos de un artista erudito. En las *Cantigas de Santa María*, es muy común una gran variedad de elaboraciones sobre la forma básica. Lo mismo ocurría con otras formas fijas medievales, tales como el *virelai* y la *ballata* –forma poético-musical de origen italiana, similar al virelai–. La forma de villancico perpetúa el gusto por las cantigas de ronda y estimulan una sobrevivencia tardía de la lírica medieval.

Sin la intención de minimizar la obra de Juan del Encina en relación a la de Lope de Vega, pues son autores de tiempos distintos, podemos decir que *Los pastores de Belén* posee 125 sugerencias musicales, canciones, villancicos, romances y seguidillas, sin mencionar las otras invenciones de poesías, enigmas, sonetos, entre otras. *Los pastores de Belén* es una obra mucho más rica. La novela posee 5 libros, cada uno tiene en media 25 sugerencias de músicas. De esas 125 sugerencias, solamente 18 sobrevivieron hasta el día de hoy con notación musical. Obras teatrales compuestas especialmente para esta novela pastoril, o sea, no son contrafactas como 99,9% de las músicas utilizadas por Lope de Vega en sus obras. Él a pesar de haber estudiado música, no compuso ninguna canción para sus obras, actuó como dramaturgo y poeta; sin embargo, su teatro se presenta con innumerables momentos musicales. En su gran totalidad, esas canciones eran constituidas de contrafactas, que son melodías ya popularmente conocidas y adaptadas por el poeta con letras pertinentes a sus obras, estableciendo así, una conexión con los personajes. En una composición, las palabras originales eran sustituidas por nuevas, sea secular o sacra. Como ejemplo de una música original, mejor dicho, una no-contrafacta, podemos subrayar del Libro I de *Los pastores de Belén*, *Hoy nace una clara estrella*, un villancico a 3 voces que trata del nacimiento de María, la madre de Jesús.

Oy nace una clara estrella
 Tan divina y celestial,
 Que con ser estrela, es tal,
 Que el mismo sol salle de ella.
 El alva más clara y bela
 No le puede ser ygual,
 Que con ser estrela, es tal,
 Que el mismo sol nase de ella.

20. Oy nace una clara estrella

Anónimo

Trans. M. Querol

Tiple
Alto
Tenor
Acomp.:

5

que, con ser es - tre - lla, es tal que el mis - mo Sol sa - le de - lla,
 que, con ser es - tre - lla, es tal que el mis - mo Sol sa - le de - lla,
 que, con ser es - tre - lla, es tal que el mis - mo Sol sa - le de - lla, que el mis - mo

10

que el mis - mo Sol sa - le de - lla, sa - le de - lla.
 que el mis - mo Sol sa - le de - lla, sa - le de - lla.
 Sol sa - le de - lla, que el mis - mo Sol sa - le de - lla.

En la comedia *La bella malmaridada*, tenemos la música *Amor loco, amor loco*, una contrafacta, que se encuentra en *Romance y letras* página 63. Una canción a 3 voces donde se repite la melodía casi en forma de canon en la primera parte de la canción.

Amor loco, amor loco
 Yo por vos y vos por outro,
 Loco soys, injusto amor,
 Por los effectos lo veo,
 Gran burlador de um desejo

Y amigo de um desamor;
 A rebeldes days favor,
 Tenéys, al que os ama, en poco.
 Yo por vos y vos por outro.

Amor loco, amor loco

Anônimo

Trans. Leandro Mendes

The musical score consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat. The time signature varies between common time (indicated by '4') and 3/4 time (indicated by '3'). The music is divided into measures by vertical bar lines. Measure 1 starts with a rest followed by quarter notes. Measure 2 has a rest followed by eighth notes. Measure 3 has a rest followed by quarter notes. Measure 4 has a rest followed by eighth notes. Measures 5 through 8 show more complex rhythms, including sixteenth-note patterns and grace notes. Measures 9 through 12 continue this pattern of sixteenth-note figures. Measures 13 through 16 conclude the piece with a final set of sixteenth-note patterns.

The musical score consists of four staves, each with three voices. The voices are represented by different line thicknesses: thin lines for the top voice, medium lines for the middle voice, and thick lines for the bottom voice. The music is divided into measures by vertical bar lines. Measure 17 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. Measure 21 begins with a common time signature. Measure 25 begins with a common time signature. Measure 30 begins with a common time signature.

El villancico *Al villano se la dan*, composición a 3 voces que aparece en la comedia de Lope de Vega *San Isidro Labrador de Madrid*, cuyo manuscrito de la partitura se encuentra en Madrid, en la *Biblioteca Nacional de España*, en *Romances y letras de a tres voces*, que posee tres volúmenes, la obra está en la página 97 de los tres manuscritos, forman parte de la ensalada¹ *Hoy, Gil, en consejo abierto*. Efectivamente, *Al villano se la dan* es una composición para bailar, como vemos en los bailes de los aldeanos que aparecen en las obras de teatro del siglo XVII, observado en Lope de Vega y Miguel de Cervantes.

¹ Las ensaladas es un género secular de música que mezcla idiomas polifónicos y dialectos. El término se puso conocido principalmente por medio de una publicación, *Las Ensaladas de Flecha* (1581) por Mateo Flecha el joven, que contiene seis largos cuartetos vocales, composición de su tío Mateo Flecha (1481-1553). Cada una de estas ensaladas es dividida en varias secciones.

De compositor anónimo y melodía de contexto popular, usada en varias obras como *El rufián viudo* y *Don Quijote* de Cervantes. En *El rufián viudo* es sugerida una danza con el siguiente refrán:

Al villano se lo dan,
Zarabanda, o Zambapalo,
el Pésame dello y más;
el Rey don Alonso el Bueno,
gloria de la antigüedad.

Transcribimos aquí una parte de *Don Quijote*:

—¡Voto a tal! —dijo a esta sazón Sancho—. No digo yo tres mil azotes, pero asíme daré yo tres como tres puñaladas. ¡Válate el diablo por modo de desencantar! ¡Yo no sé qué tienen que ver mis posas con los encantos! ¡Par Dios que si el señor Merlín no há hallado otra manera como desencantar a la señora Dulcinea del Toboso, encantada se podrá ir a la sepultura!

—Tomaros he yo —dijo don Quijote—, don villano, harto de ajos, y amarraros he a un árbol, desnudo como vuestra madre os parió, y no digo yo tres mil y trescientos, sino seis mil y seiscientos azotes os daré, tan bien pegados, que no se os caigan a tres mil y trescientos tirones. Y no me repliquéis palabra, que os arrancaré el alma. (*Quijote*, II, 35).

Letra de Lope de Vega	Letra de Cervantes	Letra original
<p>Al villano se la dan la cebolla con el pan. Para que el tosco villano, cuando quiera alborear, salga con su par de bueyes y su arado (¡otro que tal!) le dan pan, le dan cebolla, y vino también le dan. Ya camina, ya se acerca, ya llega, ya empieza a arar.</p>	<p>Al villano se la dan la cebolla con el pan. Al villano tieso, tieso, la cebolla con el queso. Al villano testarudo danle pan y azote crudo. Al villano, si es villano, danle el pie, toma la mano. Al villano tieso, tieso, la cebolla con el queso. Al villano se la dan la cebolla con el pan.</p>	<p>Al billano se la dan la ventura con el pan. Año bueno, Rey, tubimos, porque, sembrando en el suelo, y ayudándonos el cielo, mucho pan al fin comimos; mas, si Dios quiere y vivimos, si después nos lo comemos, más contentos quedaremos que comendo de um faisán.</p>

36. AL VILLANO SE LA DAN

Anonimo, s. XVII

The musical score consists of three staves of music in common time (indicated by '2') and common key (indicated by a single sharp sign). The vocal line is in soprano range.

Staff 1:

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

Staff 2:

dan la ven- tu-ra con el pan, se la dan, se la dan, la ven-
 dan la ven- tu-ra con el pan, se la dan, 'se la dan, la ven-
 dan la ven- tu-ra con el pan, se la dan, se la dan, la ven-

Staff 3:

tu- ra con el pari, con el pan, con el pan, al vi- lla-no se la
 tu- ra con el pari, con el pan, con el pan, al vi- lla-no se la
 tu- ra con el pari, con el pan, con el pan, al vi- lla-no se la

A measure number '12' is placed above the first note of the third staff.

16

28

pan, la ven- tu-ra con el pan, la ver tu-ra con el pan.

pan, la ven- tu-ra con el pan, la ver tu-ra con el pan.

pan, la ven- tu-ra con el pan, la ver tu-ra con el pan.

pan, la ven- tu-ra con el pan, la ver tu-ra con el pan.

28

Pa- ra queellos- co vi- lla-no, cuan-do quie-ral- bo- re- ar, sal-ga
Le dan pan, le dance- bo- lla y vi- no tam-bien le dan; ya ca-

Pa- ra queellos- co vi- lla-no, cuan-do quie-ral- bo- re- ar, sal-ga
Le dan pan, le dance- bo- lla y vi- no tam-bien le dan; ya ca-

Pa- ra queellos- co vi- lla-no, cuan-do quie-ral- bo- re- ar, sal-ga
Le dan pan, le dance- bo- lla y vi- no tam-bien le dan; ya ca-

32

con su par de bue- yes y sua- ra- doio- tro que tall!
mi- na ya sea- cer- ca, ya lle- ga, yaem- pie- zaa- rar.

con su par de bue- yes y sua- ra- doio- tro que tall!
mi- na ya sea- cer- ca, ya lle- ga, yaem- pie- zaa- rar.

con su par de bue- yes y sua- ra- doio- tro que tall!
mi- na ya sea- cer- ca, ya lle- ga, yaem- pie- zaa- rar.

Ya la canción *Di, perra Mora*, presente en la obra Lope de Vega y de Cervantes, es un baile español que está fechado aproximadamente en el siglo XVI. Su estructura es de un baile cantado, como informa el manuscrito. No posee una descripción coreográfica, pero Cervantes la cita como si fuera una zarabanda o una chacona en su obra *La ilustre fregona*. La música que sobrevivió hasta nuestros días es de Francisco Guerrero y se trata de una canción a cuatro voces donde el manuscrito puede ser encontrado en el Cancionero de Medinaceli en la página 7. Esa música forma parte de la comedia de Lope de Vega *El remedio en la desdicha Abajo* está transcrita una pequeña parte de esa obra que antecede la música.

Nuño – ¿Y quién te enamora?
 Narváez – Bien dices, que mora fue.
 Nuño – ¿Mora?
 Narváez – Mora
 Nuño – Bien podré cantarte: a la perra mora.

La letra que Lope de Vega utilizó fue ésta:

Dí, perra mora
 Dí matadora,
 ¿por qué me matas
 y siendo tuyos tan mal me tratas?

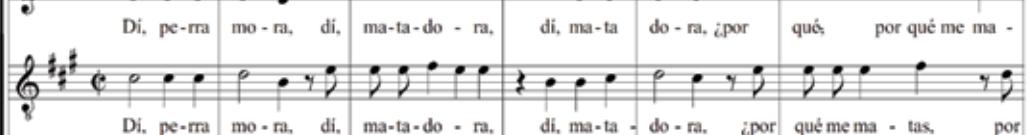
En la obra Quiñones de Benavente, denominada *Don Gaiferos*, encontramos los versos también para ser cantados con esta danza:

Mirad que soy Don Gaiferos,
 Que esta burla quise haceros
 Cantando la Perra mora.

Dí, perra mora

Anónimo del Cancionero de Medinaceli

Tiple 

Altus 

Tenor 

Bassus 

Dí, pe-rra mo - ra, dí, ma-ta - do - ra, dí, ma-ta do - ra, ¿por qués por qué me ma -

Dí, pe-rra mo - ra, dí, ma-ta - do - ra, dí, ma-ta do - ra, ¿por qués por qué me ma -

Dí, pe-rra mo - ra, dí, ma-ta - do - ra, dí, ma-ta - do - ra, ¿por qué me ma - tas, por

Dí, pe-rra mo - ra, dí, ma-ta - do - ra, dí, ma-ta - do - ra, ¿por qué me ma - tas, por

7 

tas y, sien-do tu - yo, tan mal me tra tas, tan mal me tra - tas tan

tas y, sien-do tu - yo, tan mal me tra - tas, tan mal me tra - tas, tan mal me tra - tas, tan

que me ma - tas, y, sien - do tu - yo, tan malme tra - tas, tan mal me tra - tas, tan

que me ma - tas y, sien - do tu - yo, tan mal me tra - tas, tan mal me tra - tas, tan

13 

mal me tra - tas, y, sien-do tu-yo, y, sien-do tu - yo, y, sien-do tu-yo, tan

malme tra - tas, y, sien-do tu-yo, y, sien-do tu - yo, y, sien-do tu - yo, tan mal

mal me tra - tas, y, sien-do tu - yo, y, sien-do tu - yo, y, sien-do tu - yo, tan

mal me tra - tas, y, sien-do tu - yo, y, sien-do tu - yo, y, sien-do tu - yo, tan mal

Uno de los romances más populares en España y en el Nuevo Mundo fue, sin duda, el romance anónimo que trata del incendio de Roma que se encuentra en el *Romancero General*, vol. 1, pág. 393. Es el romance *Mira Nero*, de Tarpeya, varias veces, impreso suelto y existen cancioneros españoles del siglo XVI, citados y parodiados en obras literarias de ese periodo y que aparecen musicalizados en por lo menos tres versiones distintas.

La obra, de Tarpeya, nos pone delante de una escena dramática; el incendio de Roma y la muerte de ancianos y niños; todo ello contemplado sin piedad por el imperador. Este drama puede también ser asociado a los últimos momentos de Jesús agonizante, mientras que toda la naturaleza en eclipse y terremoto demuestra su peso. Quién toma el lugar de Nero es un pecador impenitente, contemplando la escena con dureza. Puede también indicar las primera palabras de una canción de amor no

correspondido, en la cual Nero sería el cruel, el ingrato. En otras palabras, una transposición al divino de una canción profana, cuya música sería mantenida.

El romance fue largamente popularizado en cuadra inicial. Es de esta forma que aparece citado en obras literarias y musicales. En la ensalada *El Fuego*, de Mateo Flecha, encontramos una versión de *Mira Nero* a cuatro voces, menos ornamentada, pero teniendo aún algunas semejanzas con la melodía de Juan Bermudo, encontrada en la *declaración de instrumentos musicales* de 1555. Y la tercera versión es de Venegas de Henestrosa que se encuentra en el *Libro de Cifras nueva para tecla, arpa y vihuela* de 1557. Ese romance contiene más de 90 versos. Lope de Vega aprovechó solamente el comienzo del texto original y añadió un estribillo ¡*Que alegre vista!*! Esta canción forma parte de la comedia *Roma abrasada* de Lope de Vega y fue parodiada por Cervantes en *Don Quijote* (Parte II, Cap. 44 e 58). La versión musical que optamos en utilizar en ese trabajo fue la de Mateo Flecha. Lope de Vega añadió más tres versos.

Parte da letra original	Letra de Lope de Vega
<p>Mira Nero, de Tarpeya A Roma como se ardía: Gritos dán niños y viejos, Y él de nada se dolía. El grito de las matronas sobre los cielos subía; Como ovejas sin pastor Unas tras otras corrian, Perdidas, descarríadas, Llorando á lágrima viva. Todas las gentes huyendo A las torres se acogían; Los siete montes romanos Lloro y fuego los hundía. En el grande Capitolio Suena muy grande vocería: Por el collado Aventino Gran gentío discurría, Y en Cabalo y en Rotundo La gente apenas cabia.</p>	<p>Mira Nero, de Tarpeya A Roma como se ardía: Gritos dán niños y viejos, Y él de nada se dolía. ¡Que alegre vista! Por representar a Troya, Abrasarla quiso um dia; Para hacer fiestas los dioses Que desde el cielo la miran, ¡Que alegre vista! Con su gallarda Popea, Dueña de su alma y vida, Mira el incêndio romano, Cantando al son de su lira. ¡Que alegre vista! Siete días con sus noches Arde la ciudad divina, Consumiendo las riquezas Que costaron tantas vidas. ¡Que alegre vista!</p>

Mira Nero, de Tarpeya

1

Mateo Flecha
Trans. Leandro Mendes

Tiple

Alto

Tenor

Baixo

de Tar pe ya a Ro ma co mo sear

de Tar pe ya a Ro ma co mo sear

a Ro ma co mo sear df

de Tar pe ya a Ro ma co mo sear

df a gri tos dan ni flos y

df a gri tos dan ni flos y

a gri tos dan ni

df a gri tos dan ni flos y

The musical score consists of three staves of music in common time, featuring a treble clef, a bass clef, and a soprano clef. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the following lyrics:

vie jos, ni
flos y vie jos, ni flos
vie jos, ni
flos y vie jos
flos y vie jos
vie jos ni flos

The second staff continues with:

y vie jos
y vie jos
y vie jos.
y vie jos
yel de na da,
yel de na da,

The third staff concludes with:

yel de na da se do lí a.
na da yel de na da se do lí a
yel de na da se do lí a.

Paseábase el Rey moro es un romance morisco, que sobrevivió como monodia, que hace referencia al año 1431. Retrata el momento en el cual el rey cristiano Juan II de Castilla llega a la ciudad de Granada acompañado por el príncipe musulmán Abenalmao. Los poetas árabes denominaban esposo al señor de la región que querían conquistar. Por ello, en este romance el rey Juan II se refiere a Granada como su posible novia, dejando claro su deseo de sacarla de los moros y conquistarla para sí. Hasta entonces, esta imagen de la ciudad-novia no se encontraba en ninguna otra literatura, solamente en la española. Mucho tiempo después, en mediados del siglo XVII, cuando los soldados españoles llevaron el Romancero a Alemania y a los Países Bajos es que esa noción de ciudad sitiada

como una novia se hará presente en otras literaturas de Europa. (MENÉNDEZ PIDAL, 2008, p. 190).

Este romance cuando era cantado, conmovía y perturbaba tanto a los moradores de Granada, que fue prohibido, y llegó hasta los días de hoy con su melodía tradicional. Él forma parte de la comedia de Lope de Vega, *El Hidalgo Bencerraje*, donde el dramaturgo hace una parodia burlesca de ese famoso romance. Sin embargo, entre los varios romances fronterizos que componen los romanceros españoles, el *Romancero de la conquista de Alhama* se destaca por su originalidad, como se puede observar abajo:

ROMANCE DE LA PÉRDIDA DE ALHAMA

Paseábase el rey moro — por la ciudad de Granada
desde la puerta de Elvira — hasta la de Vivarrambla.

—¡Ay de mi Alhama!—

Cartas le fueron venidas — que Alhama era ganada.
Las cartas echó en el fuego — y al mensajero matara,
—¡Ay de mi Alhama!—

Descabalga de una mula, — y en un caballo cabalga;
por el Zacatín arriba — subido se había al Alhambra.

—¡Ay de mi Alhama!—

Como en el Alhambra estuvo, — al mismo punto mandaba
que se toquen sus trompetas, — sus añafiles de plata.

—¡Ay de mi Alhama!—

Y que las cajas de guerra — apriesa toquen el arma,
porque lo oigan sus moros, — los de la vega y Granada.

—¡Ay de mi Alhama!—

Los moros que el son oyeron — que al sangriento Marte llama,
uno a uno y dos a dos — juntado se ha gran batalla.

—¡Ay de mi Alhama!—

Allí fabló un moro viejo, — de esta manera fablara:
—¿Para qué nos llamas, rey, — para qué es esta llamada?

—¡Ay de mi Alhama!—

—Habéis de saber, amigos, — una nueva desdichada:
que cristianos de braveza — ya nos han ganado Alhama.

—¡Ay de mi Alhama!—

Allí fabló un alfaquí — de barba crecida y cana:
—Bien se te emplea, buen rey, — buen rey, bien se te empleara.

—¡Ay de mi Alhama!—

Mataste los Bencerrajes, — que eran la flor de Granada,
cogiste los tornadizos — de Córdoba la nombrada.

—¡Ay de mi Alhama!—

Por eso mereces, rey, — una pena muy doblada:
que te pierdas tú y el reino, — y aquí se pierda Granada.

—¡Ay de mi Alhama!—

Lope de Vega también modificó la letra del Romance para que hiciera sentido dentro del contexto de su comedia.

Paseábase el Rey moro
Por la vega de Granada;
La barba tener crecida,
Quitársela procurada

Al barbeiro que tenelde,
 Aguardalde en horamala,
 Porque tambiélm los barberos
 Andar el Rey con las barbas.

Paseábase el Rey moro
 Por la ciudad de Granad
 Cartas le fueron venidas
 Como Alhambra era Granada

Paseábase el Rey moro

Melodia Popular
 Trans. Leandro Mendes

The musical score for 'Paseábase el Rey moro' is presented in G clef and common time. It features eight staves of music, each with a unique rhythmic pattern. The patterns include quarter notes, eighth notes, sixteenth notes, and various rests. Some notes are highlighted with orange dots. The music is intended to be played on a single instrument like a guitar or a harp.

Concluyendo, el listado de contrafactas no paran por ahí, ellas formaban parte del universo de Lope de Vega y de sus contemporáneos. Hay todavía muchos ejemplos que podrían ser listados en ese trabajo, pero creo que ya tenemos argumentos suficientes para demostrar que Lope de Vega las utilizó por prácticamente toda su producción musical inserida en sus comedias y otros géneros producidos por él, y es en la novela *Los pastores de Belén*, que encontramos lo diferencial de músicas escritas exclusivamente para ella.

Obras citadas:

- AGUILAR, F.C. Sainz de Robles. *LOPE DE VEGA Obras escogidas*. Tomos I, II e III. Madrid, 1973.
- ANGLÉS, Higino. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, 3 volúmenes.
- CARREÑO, Antonio (Editor). *Pastores de Belén, Poesías y versos divinos*. Cátedra Letras Hispánicas. Madrid. 2010.
- CARPIO, Lope Félix de Vega. *Obras Escogidas TOMO II*. Aguilar, S.A. de Ediciones. Madrid, 1953.
- ENCINA, Juan Del. *Teatro completo (3^a ed.)*. Madrid. Catedra, 1991
- ESTRADA, Francisco López. *Los libros de pastores en la literatura española*. Editorial Gredos. Madrid, 1974.
- FRANQUESA, José María Roca y Emiliano Diéz-Echarri. Historia de la literatura Española e Hispanoamericana. Madrid. Aguilar, 1982.
- GALVADÁ, Miguel Querol. *Cancionero Musical de la Colombina*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.
- _____. *Cancionero Musical de LA CASA DE MEDINACELI*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Volúmenes I, II e III, 1949.
- _____. *Cancionero Musical de LOPE DE VEGA*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Volúmenes I, II e III, 1986.
- _____. *Romances y Letras a tres voces*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Volúmenes I, II e III, 1956.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Orígenes de la Novela*. Tomo II. Madrid. 1943.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Flor nueva de Romances Viejos*. La Plata: Terramar, 2008.
- METTMANN, Walter. Cantigas de Santa María. Clásicos Castalia. Madrid. 1988. Vol. II.
- PALISCA, Claude V. *Baroque Music*. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J. 1979.
- PLAJA – DÍAZ, Guillermo. *Historia de la literatura española*. Editorial Ciordia S.R.L., Buenos Aires, 1960.
- POPE, Isabel. *Musical and Metrical Form of the vilancico: Notes on its Development and its Role in Music and Literature in the Fifteenth Century*. In: *Annales Musicologiques* II, 1954.
- _____. *El Villancico Polifónico*. In: BAL y GAY, *Cancionero de Upsalla*. México: El Colegio de México, s.d.
- PRIEGO, Miguel Ángel Pérez. Teatro Completo Juan del Encina. Madrid: Cátedra ed., 1998.

RAE, ed. M. Pelayo, *Obras Dramáticas de LOPE DE VEGA*. Edición de la Real Academia Española dirigida por Menéndez Pelayo (1890-1913).

RENNERT, Hugo Albert. *The life of LOPE DE VEGA*, 1562-1635. New York, B. Blom, 1968.

RICO, Francisco. *Historia y crítica de La literatura Española*, vol. 2 e 3. Barcelona. Editorial Crítica, 1983.

RIPA, Cesare. Iconología TOMO II. *Ediciones Akal*, S.A., Madrid. 1987.

ROZAS, Juan Manuel. *Significado y Doctrina Del “Arte Nuevo” de LOPE DE VEGA*. Madrid: Héroes, S. A. 1976.

RUBIO, Samuel. *Historia da la Música Española*. Alianza Editorial S.A. Madrid, 1998.

SAGE, Jack. Villancico. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. Londres: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

SUBIRÁ José. *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Editorial Labor S. A., 1945.

_____. *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Barcelona: Saat Editores, S. A., 1953.

Thomas. Tony Smith. *Métricas españolas, revisión histórica y descriptiva*, Madrid, Guadarrama, 1972.

José Alberto Miranda Poza
Universidade Federal de Pernambuco (Brasil)

La vida es sueño: texto literario e interpretación en el contexto de la enseñanza de la literatura española en Brasil

Introducción

En nuestro trabajo pretendemos abordar los problemas que plantea la interpretación de un texto literario de la relevancia de *La vida es sueño* dentro del marco general de la enseñanza de la lengua española y sus literaturas en Brasil. Antes, nos vemos obligados a dedicar alguna palabra al panorama que en la actualidad presenta la enseñanza de lenguas extranjeras. Porque, en efecto, la primera inquietud nos golpea el espíritu cuando, al consultar el *Vademécum para la formación de profesores*, de Sánchez Lobato y Santos Gargallo, comprobamos que no se dedica en él ni un solo capítulo específico a la enseñanza de la literatura en las clases de español como lengua extranjera. Apenas si podemos citar, dentro de él, la referencia indirecta de Guillén Díaz a propósito de los estudios culturales. Por fortuna, no es menos cierto que, tanto en el *Plan Curricular del Instituto Cervantes* como en otras obras misceláneas consagradas a este mismo tema, la enseñanza del español como lengua extranjera, reconocidos autores como, por ejemplo, Gil Bürmann, dedican amplios espacios a resaltar la importancia de aquélla en el proceso de un aprendizaje completo, pleno, de una lengua extranjera, en concreto, de la lengua española, en la medida en que la literatura contiene referentes históricos, sociales y culturales cuyo conocimiento se hace inexcusable para el aprendiente.

Más allá de este reconocimiento –si se quiere, parcial– de lo que la literatura puede y debe representar, cuando un profesor de literatura –también el universitario– emprende la tarea de presentar, analizar, explicar, de enseñar, en fin, un texto literario antiguo a un alumnado que lo recibe desde referentes no necesariamente compartidos, se enfrenta a problemas que van mucho más allá de la dificultad intrínseca que representa la actividad habitual de la enseñanza. Evoco con mis palabras, aunque sea sólo de pasada, las escasas referencias que de la literatura española, antes que de la hispanoamericana, se tienen en Brasil: me refiero a un casi completo desconocimiento, reduciéndose las magras noticias a los grandes autores, o mejor, a ciertas obras y, en muchos casos, tan sólo a fragmentos de ellas: hablamos del *Lazarillo*, el *Quijote*, *Don Juan*, Lorca, y poco más –tal vez Machado, y no sé si Cela¹. Por otro lado, se hace necesario inculcar en el imaginario del estudiante brasileño, debido a sus propios referentes histórico-culturales, la comprensión de la importancia capital de dos vastos períodos de la historia y la cultura europeas que tanto aportaron a la literatura universal, como son la Edad Media y el Renacimiento. Ya, de modo más general, no creo necesario extenderme en algo que no es particular, sino, por desgracia, moneda común en nuestros días: la consideración que el mundo actual otorga a

¹ En una entrevista concedida al *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, nº 52, junio de 2010, realizada por Eduardo Cesar Maia y Schneider Carpeggiani, tuvimos la oportunidad de responder a algunas de estas cuestiones, llegando a afirmar, entre otras cosas: “O desconhecimento do Brasil em relação à literatura espanhola é recíproco. É pouco conhecida e divulgada no Brasil a literatura espanhola em geral. Apenas um reduzido grupo de críticos tem um conhecimento aceitável [...] É evidente que na atualidade poucos escritores espanhóis são conhecidos. Talvez, Camilo José Cela, pelo Premio Nobel, encontrou esse reconhecimento” (24).

la literatura y a la cultura; hablo, es claro, en términos pragmáticos y utilitaristas, tan del gusto de los políticos de turno, y aludo a preguntas surrealistas que por ahí circulan y que son de todos conocidas, del tipo: ¿Para qué sirve la literatura? ¿Para qué / Por qué estudiar literatura? O ya, puestos en lo peor: ¿Para qué leer? Es evidente que no voy a responder a estas cuestiones, porque no es éste lugar apropiado, si bien volveré a ellas, en parte, al final de mi exposición.

Sobre lectura e interpretación del texto

La vida es sueño es una obra que fue escrita en 1635, lo que nos obliga, en vista del panorama descrito más arriba, aunque no sólo por ello, a establecer algunas precisiones, siquiera a modo de cimientos en los que se sostenga nuestro discurso.

Como muy bien indica Julio Caro Baroja en el prólogo a *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja, “cuando se trata de reproducir un ambiente o una situación pasada hay que recurrir a los datos que se conocen sobre ese período e incluso hay que informarse de todo lo que está relacionado con sus ambientes, con la situación histórica o con las inquietudes artísticas, científicas o políticas” (14). Más cerca aún de nuestro propósito, Luque Toro se pregunta, ya desde el título mismo de su trabajo, “¿Cómo evaluar una obra de teatro?”, centrando su exposición en la conveniente contextualización de las situaciones sociales, culturales y comunicativas que la obra ofrece (396). No de otra forma, en fin, y profundizando aún más si cabe en la cuestión, Ignacio Arellano afirma, al proponer una metodología para la interpretación de los textos dramáticos del siglo XVII, que “un principio que parece básico es la necesidad de recuperar los códigos de emisión de la comedia nueva y adaptarlos a nuestra lectura e interpretación” (358).

Y es que, como es bien sabido, la crítica moderna ha desmontado en gran parte las concepciones que sobre la interpretación de un texto literario venían manteniéndose desde muy antiguo, consecuencia, sin duda, de la nueva cosmovisión en la que se desarrolla el hombre posmoderno o, si se prefiere, la que caracteriza a la posmodernidad. Y esto, no como algo que surgió de la nada, sino como resultado de un devenir teórico, crítico y filosófico, ideológico también. La más importante idea, a nuestro entender, radica en el papel que tradicionalmente les era otorgado a escritor y lector con relación a su actuación en/sobre el texto por parte de la crítica literaria, según nos recuerda Smith: “La teoría moderna [...] se muestra radicalmente escéptica ante muchas distinciones y muchos valores que todavía aprueban los críticos más tradicionales. También pretende reemplazar a toda teología o causalidad sencilla: el escritor ya no es el origen único y activo del texto, y tampoco es el lector su destinatario pasivo” (86). Antes, como hemos referido en otro lugar a otro propósito (Miranda Poza, “O Mito de García Lorca poeta. *Romancero gitano* e outros poemas”), se hablaba de la espera, por parte del autor, de una acogida del lector, en época no determinada (ucrónica), considerando el texto literario como un acto de comunicación particular que ha de reproducirse y concebirse tan sólo en sus propios términos (Jakobson, Lázaro Carreter), en lo que vino a llamarse pacto de lectura. Más tarde, se llegó a la concepción del texto literario como acto de lenguaje en los albores de la Pragmática aplicada a la Teoría literaria, en virtud de la cual, lo poético y, por extensión, lo literario, se entendería como una suerte de convite por parte del autor hacia el lector para que éste se adentrase en el mundo de ficción propuesto por el primero, si bien, siempre en los mismos términos expuestos por aquél: situaciones, personajes, acciones, sentimientos (Levin). La virtual posibilidad de que el lector llegase a experimentar en sí mismo, esto es, a identificarse, con

aquellos que el autor proponía justificaba “la intencionalidad –llámese efecto perlocutivo– de lo poético” (Miranda Poza, “O mito de García Lorca poeta. *Romancero gitano e outros poemas*”, 164).

Es así como se fue gestando el advenimiento de una consideración discursiva del texto literario. El hilo conductor muy bien puede estar representado por las palabras de Maingueneau: “é da essência da literatura de não pôr em contato o autor e o público senão através da instituição literária e de seus rituais.” (*Pragmática para o discurso literário*, 16). En otro momento posterior, dando un paso más (*O contexto da obra literaria*, 122-123), el mismo autor distingue entre el contexto (verbal) en el que se encuentra un enunciado, lo que va inmediatamente antes y después, y el cotexto (situacional), que define la especificidad de una cierta situación de comunicación, y que se revela como especialmente particular cuando se trata del campo literario. Y aquí es donde entra el lector: “A materialidade do texto, o preto no branco do papel, só se transforma em sentido quando alguém resolve ler” (Iser, 154). Pero, no estamos ni ante aquel pacto de lectura consistente en la mera decisión de leer lo que el autor escribió, como tampoco ante el convite a participar de los sentimientos inequívocos que el autor nos quiso transmitir a nosotros, lectores, en el momento de la creación literaria y que generaron el texto para llegar a la completa identificación autor-lector. Hablamos, ahora, del lector como creador de sentidos, en la medida en que los textos son leídos siempre de acuerdo con una experiencia determinada de vida, de lecturas anteriores y en un cierto momento histórico, transformando al lector en instancia fundamental en la construcción del proceso de significación desencadenado por la lectura de textos –ya sean literarios o no– (Zappone, 154). Por este camino, llegaríamos a la conclusión de que las obras de arte existen y tienen sentido dentro del marco configurado por su recepción y de las interpretaciones que de ellas se hacen a lo largo de los siglos.

Recepción de *La vida es sueño*. Argumento, contextualización, comprensión e interpretación.

Por más que sea de general conocimiento, resumamos en trazos generales el argumento de la obra, tal cual podría hacerlo un lector que se aproxima a ella por primera vez, y, además, desde un imaginario distinto. Un príncipe de un lejano país se encuentra preso en la torre de un castillo por decisión de su padre, un rey que cree en los designios de horóscopos y astros, quien, arrepentido de su primera acción y para poner a prueba las conjecturas y a su propio hijo, decide liberarlo. Cuando llega a la corte, el príncipe, tras unos primeros momentos de perplejidad, actúa de forma soberbia y vengativa, provocando no ya la discordia en palacio, sino incluso la muerte de un criado, por lo cual es devuelto al cautiverio. A partir de este momento se suceden precipitadamente nuevos acontecimientos: el príncipe reflexiona sobre lo que ha sido no ya ese momento fugaz, sino toda su vida, llegando a la conclusión de que debería haber tomado otra actitud, pues en realidad nadie es dueño de sí mismo en la vida (terrena); en medio de estas reflexiones, una rebelión popular lo libera, y tras ardua batalla contra las tropas del rey, sale victorioso. Por fin, en lugar de vengarse de su padre y de quienes lo mantuvieron preso durante años, los perdona y hasta incluso renuncia a la mujer que amó –trama secundaria que se imbrica sagazmente en la historia, y que cubre la cuota de argumento propio de las comedias de capa y espada, con lances sobre amor y honor de por medio, tan del gusto del público de la época– para no mancillar su honor, escenas debidamente aderezadas con toda suerte de reflexiones de carácter religioso y moral.

Ante este panorama, cabría ahora preguntarse qué le dice este trasunto no ya a uno de nuestros alumnos brasileños, en este caso, sino de forma más general a un hombre de hoy. A ello mismo se refiere Rey Hazas cuando afirma: “quizá hoy [una obra como ésta] nos deja un tanto decepcionados, porque nuestra mentalidad valora más la rebeldía del primer Segismundo, su carácter de símbolo de la rebeldía humana [...], que su transformación final en un príncipe barroco ejemplar” (LX).

No es ésta, con todo, la única disconformidad o extrañamiento a que puede conducirnos nuestra visión hodierna, en lo temporal o en lo ideológico, de la trama argumental del drama calderoniano. Tiñendo su discurso de un barniz más ideológico, Blanco Aguinaga ve en él un ejemplo de literatura exclusivamente al servicio de una ideología: “Calderón resuelve la aceptación por parte del hombre barroco de un concepto del mundo totalmente irracional, idealista y negador de los valores humanos” (410).

Algunos autores, en fin, no dudan en calificar de inverosímiles algunos pasajes de la obra, como el hecho de que Segismundo no sepa, a su regreso de palacio, si lo que allí le ha sucedido es sueño o realidad. O se llama la atención sobre la excesiva rapidez con la que cambia el carácter de Segismundo (Menéndez y Pelayo). Cuestión a la que no han sido ajena otros críticos, cuando se llega a recalcar que “Segismundo, como otras figuras del drama no menos que él, experimenta una notable transformación íntima a lo largo de la obra” (García Martín, 48). Es más, desde posiciones realistas, es mucho más inverosímil que, considerando la educación y el modo en que ha vivido Segismundo, se permita “las sutilezas y elucubraciones, las profundas filosofías que prodiga desde que se alza el telón” (Alborg, 690). Con todo, Ruiz Ramón advierte que no cabe una lectura simplista del texto dramático, a la vez que subraya la compleja construcción de los mismos. Porque, por ejemplo, baste con recordar aquí y ahora el hecho de que el mejor teatro del siglo XX nos ha enseñado a perderle el respeto a todos los tabúes realistas de la centuria anterior. En este sentido, Segismundo no es un ser humano arrancado de la realidad, pero la proyecta, en cambio, hasta el infinito: de ahí su grandeza. Como más adelante defendemos, es un mito, y no un carácter.

Nos vemos, por tanto, en la tesitura de explicar necesariamente, más allá de visiones simplistas –haciendo nuestras las palabras de Ruiz Ramón antes citadas–, qué significa, o mejor, cuáles son las claves para interpretar de la forma más amplia posible esta obra cumbre del teatro español de los Siglos de Oro.

Hablábamos, siguiendo a Mainguenaud, del contexto del discurso –léase aquí texto literario–, y, sin querer seguir en ningún momento un abordaje dirigido, se hace necesario, a nuestro entender, ir desgranando las claves que encierra esta obra tan ambiciosa que, a decir verdad, no deja nunca cerrado su significado.

La palabra clave que nos asalta de un modo especial, sobre todo si nos situamos desde una perspectiva actual, es contraste. En efecto, en primer lugar, puede parecer sorprendente la forma en que Calderón conjuga el fatalismo del horóscopo y el providencialismo cristiano (Alborg, 690). Rafael Lapesa y Francisco Ruiz Ramón hablan, en este sentido, de “oposiciones de contrastes” (430). En efecto –y no sólo en *La vida es sueño*–, Calderón nos presenta horóscopos, presagios y vaticinios que pronostican los futuros contingentes; los astrólogos o judiciarios, sabedores de matemáticas sutiles, juzgando signos astrales, predicen los influjos de estrellas y planetas. Pero, las previsiones de los hombres, por sabios que sean, resultan inútiles para reservarse de lo dictado por poderes supremos que rigen el acontecer –por más que no siempre sea así, como confiesa Victor Hugo en el

prefacio de *Notre-Dame de Paris*,² de donde emerge la gran oposición, cielo / hado, y sus respectivos plurales, objeto de constantes interjecciones y apelaciones de los personajes a lo largo de la obra: “el primero sustituye respetuosamente a Dios, evitando su mención directa, recibe el calificativo de piadoso y no avasalla el libre albedrío; el segundo tiene resonancias paganas y es tachado de inoportuno, triste, esquivo, severo” (Lapesa y Ruiz Ramón, 431).

No es éste, con todo, el único de los contrastes que nos regala Calderón. Alborg llega a hablar de un verdadero “cultivo del contraste” (691) en *La vida es sueño*, consecuencia, a decir de la crítica, de su propia cosmovisión: “Calderón tiene una visión dual del mundo” (Aubrun, Flasche y Alonso, 823). Piénsese, sólo a modo de ejemplo, en la oposición que representa el protagonista y sus monólogos conceptuales, esto es, “el héroe razonador y pensante que monologa” (Blanco Aguinaga, 405), al lado de las varias situaciones que provoca el gracioso Clarín. Para comprender esto mejor, es preciso aclarar que el Barroco debe ser entendido como un período literario que no fue reacción frente a los cánones clásicos del Renacimiento (sobriedad, equilibrio, mesura), sino un crecimiento y plenitud de una semilla sembrada y madurada durante todo el siglo precedente, dando lugar a un arte acumulativo que pretende impresionar los sentidos y la imaginación con estímulos poderosos, que pueden dirigirse al entendimiento (retorcidas agudezas, imágenes brillantes, ideas ingeniosas) o bien apuntarse hacia el sentimiento, valiéndose de todos los medios capaces de excitar el terror o la compasión, provocar la admiración o la sorpresa, a través de temas maravillosos, pintorescos, grotescos o monstruosos.

Pero, ¿por qué contraste? Para dar una luz sobre este concepto debemos recurrir a lo que preconizaba Arellano y que ya referimos más arriba: “recuperar los códigos de emisión de la comedia nueva” (358). Es tendencia muy común relacionar el barroquismo con las condiciones político-sociales españolas del momento, y en especial, con la decadencia y descomposición interior que sobreviene en España a la muerte de Felipe II. Esta decadencia y desconcierto interior en lo que a vida social y política se refiere puede explicar en buena parte la existencia de los fuertes contrastes que tanto sorprenden a propios y extraños y que confieren esa faz particular, esa identidad, a la vida española: “galantería y rufianería, miseria y esplendor, derroche y angustia económica, idealismo y picardía, refinamiento y vulgaridad, afán de placer y exaltación religiosa, total despreocupación por los intereses públicos y patrioterismo” (Alborg, 14-15). Quizá, ciñéndonos a la época que evocamos, el mayor de todos los contrastes radicaba en el hecho de que la mayor decadencia interna coincidió con el momento más espléndido de las letras y las artes.

En América, por su parte, el Barroco, “que nada entre lo culto y lo popular” (Rodrigues, 232), llega a ser símbolo del germen de lo propio a pesar de ser heredado, símbolo por excelencia de la síntesis o mezcla de contrastes primitivamente opuestos en el personaje del Aleijadinho:

Vemos así que el barroco americano, a quien hemos llamado auténtico primer instalado

² “Il y a quelques années qu’en visitant, ou, pour mieux dire, en furetant Notre-Dame, l’auteur de ce livre trouva, dans un recoin obscur de l’une des tours, ce mot gravé à la main sur le mur : ANÁTKH. Ces majuscules grecques (...), e surtout le sens lugubre et fatal qu’elles renferment, frappèrent vivement l’auteur (...). C’est sur ce mot qu’on a fait ce livre.” [“Hace algunos años, visitando, o mejor dicho, escrutando la Catedral de Nuestra Señora, el autor de este libro halló, en un rincón sombrío de una de las torres, esta palabra grabada a mano en un muro: ANÁTKH. Estas mayúsculas griegas (...) y, sobre todo, el sentido lúgubre que encierran, produjeron viva impresión en el autor (...). A propósito de esta palabra se ha escrito este libro.”] (Traducción y énfasis míos).

nuestro, participa, vigila y cuida, las dos grandes síntesis que están en la raíz de barroco americano, la hispano incaica y la hispano negroide. (...) En él consideramos lo lusitano formando parte de lo hispánico. Su madre era una negra esclava. Su padre un arquitecto portugués. Con su gran lepra, que está también en la raíz proliferante de su arte, riza y multiplica, bate y acrece lo hispánico con lo negro. (...) En la noche, en el crepúsculo de espeso follaje sombrío, llega con su mulo, que aviva con nuevas chispas la piedra hispánica con la plata americana, **llega como el espíritu del mal, que conducido por un ángel, obra en la gracia.** Son las chispas de la rebelión, que surgidas de la gran lepra creadora del Barroco nuestro, está nutrida, ya en su pureza por las bocanadas del verídico bosque americano. (Lezama Lima, 106, énfasis mío)

Síntesis de opuestos también en España, lo que se demuestra cuando pensamos, con Sanchís Sinisterra, en las circunstancias reales en las que se producían las representaciones: por ejemplo, en la procacidad de los actores dentro y fuera de la escena o en la amalgama de gente de toda condición en los corrales, que deja igualados los diversos estamentos. Estos datos contrastan, una vez más, con el valor ejemplarizante y la misión educativa que críticos como Maravall otorgan al teatro español del Barroco, “cuya función no sería otra que la de imponer o mantener la presión de un sistema de poder y una estratificación y jerarquía de grupos sobre un pueblo que parecía amenazar con salirse de los cuadros tradicionales del orden social” (“El teatro barroco desde la historia social”, 29). Por más que, en otro lugar, el mismo autor no deje de hablar de contradicción y opuestos, como principal característica del teatro reflejo de una época: “la sociedad del siglo XVII, mordiéndose la cola, nos revela la razón de su propia crisis: un proceso de modernización, contradictoriamente montado para preservar las estructuras heredadas” (*La cultura del Barroco*, 520).

Segismundo: protagonista, héroe, mito.

La idea motriz de la obra cuenta con fuentes literarias que han sido reveladas, entre otros, por Rey Hazas (XXV): “la leyenda de Buda, transmitida por Juan Damasceno en el siglo VIII y, en gran parte, recreada por Lope en su *Barlaán y Josefat*. ” Es decir, los temas de la vida como sueño, el delito de nacer, el horóscopo que origina el encierro de un príncipe y el conocimiento brusco de la realidad tras el aislamiento de la prisión no son nuevos, ni originales.

Y es que la idea medular de la vida como sueño está ligada a la metáfora central del Barroco: el mundo como teatro. Entonces, sueño es sinónimo de lo pasajero, lo ilusorio, lo ficticio –*¿Qué es la vida? Una ilusión / una sombra, una ficción* [Calderón, *La vida es sueño*, Ed. de Antonio Rey Hazas, vv. 2183-2184], dice el héroe–; sinónimo, en resumen, de lo teatral. La relación vida–mundo = sueño–teatro es directa, todos representan un personaje y el sueño–vida acaba siempre con el despertar que es la muerte: *y la experiencia me enseña / que el hombre que vive sueña / lo que es hasta despertar* [vv. 2155-2158]. Todos sueñan, en fin, y representan su papel: *y en el mundo, en conclusión, / todos sueñan lo que son, / aunque ninguno lo entiende* [vv. 2175-2178]. Lo fundamental para el hombre es entender la dimensión meramente ilusoria y pasajera de su existencia en el mundo, simple sueño. La verdadera vida, el auténtico mundo, se encuentra sólo después de la muerte, tras el juicio divino, por lo que es necesario obrar bien durante el sueño, lección que aprende bien –*la experiencia me enseña*– Segismundo, lo cual causa admiración en el resto de personajes, ya en el final de la obra:

BASILIO	Tu ingenio a todos admira.
ASTOLFO	¡Qué condición tan mundana!
ROSAURA	¡Qué discreto y qué prudente! [vv. 3302-3304]

Ello, a su vez, provoca la explicación justificativa que ofrece Segismundo (a personajes y público) y que supone el colofón de la obra:

SEGISMUNDO	¿Qué os admira? ¿Qué os espanta, si fue mi maestro un sueño, y estoy temiendo, en mis ansias, que he de despertar y hallarme otra vez en mi cerrada prisión? (...)
	[vv. 3305-3310]

Tampoco debe admirarnos la actitud que, en esta misma línea de razonamiento, Segismundo toma con relación al soldado rebelde que lo liberó de la torre para luchar contra las tropas del rey:

SOLDADO 1º	Si así a quien no te ha servido honras, ¿a mí, que fui causa del alboroto del reino, y de la torre en que estabas te saqué, qué me darás?
SEGISMUNDO	La torre; y por que no salgas della nunca hasta morir, has de estar allí con guardas; que el traidor no es menester, siendo la traición pasada. [vv. 3292-3301]

Todas estas observaciones nos conducen a discutir dos cuestiones. La primera, de carácter intertextual, se refiere a un cierto paralelismo estructural entre esta visión metafórica de “el gran teatro del mundo” que desarrolla magistralmente Calderón y en el que no sólo se hallan los personajes de la obra, sino, por extensión, todos nosotros, con la no menos magistral técnica con la que Cervantes hace coincidir el mundo real y el de ficción en las primeras páginas de la segunda parte de *Don Quijote*. Como hemos dicho en otro lugar, (Miranda Poza, “Releyendo el *Quijote*”, 113-114), Cervantes mezcla ficción y realidad recurriendo a lo que la crítica vino a denominar “El *Quijote* dentro del *Quijote*”, y, así, mientras el hidalgo manchego departe con el cura y el barbero, entra en su casa Sancho Panza quien, entre otras cosas, cuenta a su amo que acaba de regresar al lugar el bachiller Sansón Carrasco y que le ha dicho que ha aparecido un libro titulado *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Don Quijote, entonces, ruega al bachiller Sansón Carrasco que lo visite y le dé noticias del libro, lo que aprovecha el segundo para expresar las opiniones de diferentes lectores, que no son otras que las que en realidad circulaban en la época y de las que Cervantes tenía noticia. Destaca, a este propósito, Martín de Riquer la excelencia de Cervantes en el dominio de la técnica novelesca, “capaz de hacer de la primera parte de su propio libro un elemento novelesco de la segunda, sin que por ello desentoné, sea absurdo, ni vaya traído por los cabellos” (100).

La segunda cuestión antes aludida resulta de vital importancia para nuestro propósito y se refiere a la comprensión e interpretación del papel que simboliza Segismundo

en la obra. A pesar de esa desazón, incluso incomprendión, que, desde perspectivas actuales, podría provocarnos la actitud final de Segismundo, no faltan críticos que coinciden en elevar a universal el carácter particular del personaje: “Calderón no presenta a Segismundo como un carácter, como un personaje en el que predomina lo particular” (Wilson y Casalduero, 777), porque “el autor se ha situado a un nivel (...) de un juego de ficción, dentro del cual no hay otro canon de verdad sino las proporciones del conjunto. Dentro de ellas, Segismundo tiene (...) la proyección universal de las ideas que sustenta” (Alborg, 690).

Este camino que va de lo particular a lo universal o, presentado en otros términos, de lo mundano y perdurable a lo divino y eterno, léase mítico, posee un punto de inflexión, reconocido casi unánimemente por la crítica: el dominio de sus pasiones, el dominio de sí mismo. Así lo afirman Wilson y Casalduero (778):

El protagonista es víctima de las pasiones hasta que se ve obligado a dominarlas y a reconocer la inutilidad del orgullo. (...) Entonces, trata de regirse por normas morales hasta encontrar motivos infinitamente más elevados.

En otras palabras, al alcanzar el dominio de sus propias pasiones, lejos de los deseos de venganza y de su tiranía, de los que hizo gala cuando liberado, perdonando a su padre vencido y renunciando a la bella Rosaura, Segismundo opta, en su libre albedrío, por el bien. Ahora bien, esto no ocurre de forma inverosímil –como ya dijimos que opinaba Menéndez Pelayo– o sin un porqué, sino a través de un plan perfectamente trazado por Calderón, en contra de lo postulado por lecturas simplistas o impresionistas, y también por aquellas mediatizadas por un imaginario posmoderno. Wilson y Casalduero hablan a este respecto de una “transición” en el personaje (778), mientras que García Martín, como ya vimos, recuerda: “Segismundo (y otras figuras del drama no menos que él) experimenta una notable transformación íntima a lo largo de la obra” (48).

Antes de adentrarnos en un análisis pormenorizado de dicha transición, cabe mencionar aquí a quienes justifican la elevación a universal del personaje particular en el contexto socio-histórico en el que se enmarca la obra. En virtud de esta teoría, en el Antiguo Régimen, en el mundo aristocrático-absolutista, lo subjetivo, el yo, se encontraba generalmente oculto, porque cada uno estaba definido por referencias estrictas a su estamento u otros modos de agregación, como el gremio o la vecindad, referencias que eran tenidas por naturales y conformadas con la razón –una razón de raíz sagrada–. En este sentido: “En el siglo XVII sólo cabría admitir manifestaciones de una individualidad limitada por la conciencia estamental” (Carrasco Martínez, 22). No podría hablarse, pues, de nacimiento de una clara conciencia de individualidad hasta el surgimiento de principios democráticos político-sociales, tras la abolición del viejo mundo de relaciones jerárquicas y heterónomas. Valga este inciso para no caer en simplistas comparaciones de realidades heterogéneas cuando, desde convicciones y presupuestos que pertenecen a nuestro imaginario, valoramos manifestaciones que representan la realidad y el imaginario de épocas pretéritas. Franco Meregalli es taxativo a este respecto:

Ponerse frente a una obra de los siglos pasados, prescindiendo de su colocación histórica, ha sido una posibilidad afirmada, hasta teóricamente, y con éxito, en tiempos muy recientes; **pero se trata de una ilusión, de la que no es posible darse cuenta a plazo más o menos breve. No hay texto que no esté en un contexto** (65, énfasis mío).

Por si acaso, Alborg (668) sentencia a este propósito: “los personajes del drama calderoniano, más que seres de normales proporciones humanas, adquieren la dimensión de símbolos universales”. Vayamos, por tanto, al proceso de transición antes anunciado.

En la primera jornada, Segismundo quiere matar a Rosaura por leve motivo –*Pues la muerte te daré, / por que no sepas que sé / que sabes flaquezas mías* [vv.180-182] –, y aunque suspira por la libertad –*¿Qué ley, justicia o razón / negar a los hombres sabe / privilegio tal suave, / excepción tan principal, / que Dios le ha dado a un cristal, / a un pez, a un bruto y a un ave?* [vv. 167-172] –, su conducta, al ser separado de la que le atrae, le muestra incapaz, desde el primer momento, de usar discretamente de ella –*Ah, cielos, / qué bien hacéis en quitarme / la libertad! Porque fuera / contra vosotros gigante, / que para quebrar al sol / esos vidrios y cristales, / sobre cimientos de piedra / pusiera montes de jaspe* [vv.329-336] –. Ya en palacio, ofende a todo el mundo: a su padre, al criado cuyo buen consejo rechaza y a quien acaba arrojando por el balcón –*Cayó del balcón al mar. ¡Vive Dios, que pudo ser!* [vv.1430-1431] –, a Astolfo, a quien trata altiva y descortésmente –*Si digo que os guarde Dios, / ¿bastante agrado no os muestro? / Pero ya que, haciendo alarde / de quien sois, desto os quejáis, / otra vez que me veáis / le diré a Dios que no os guarde* [vv.1358-1363]. No sólo no se detiene ante nada ni ante nadie, sino que carece de prudencia. Libre, usa torcidamente de la libertad por la que suspiraba –*¿qué tengo más que saber, / después de saber quién soy, / para mostrar desde hoy / mi soberbia y mi poder?* [vv. 1296-1299] –.

Por ello, se despierta otra vez en la torre. El hombre que sueña está privado de libertad, lo mismo que Segismundo al ser en el palacio esclavo y víctima de sus pasiones. Porque el hecho es que en la vida real hay leyes morales que no debemos transgredir. Si prescindimos de ellas, el hombre se convierte en esclavo de sus pasiones y su vida no tiene más realidad que la de los sueños: –(En sueños.) *Piadoso príncipe es / el que castiga tiranos: / muera Clotaldo a mis manos, / bese mi padre mis pies* [vv.2064-2067] –. Obsérvese que, en esta transición que esbozamos, hemos pasado, por un momento, de hablar de Segismundo para hablar del hombre: Calderón ha universalizado el mensaje.

Lo que ha pasado en palacio ha sido un sueño de Segismundo. Sólo una parte noble de su alma entró en juego: amaba a una mujer; esto es lo único real –*De todos era señor, / y de todos me vengaba. / Sólo a una mujer amaba... / que fue verdad, creo yo, / en que todo se acabó / y esto sólo no se acaba* [vv.2132-2137] –. Conclusión de Segismundo:

Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos.
Y sí haremos, pues estamos
en mundo tan singular
que el vivir sólo es soñar,
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar. [vv. 2148-2157]

Porque, como dice Clotaldo: *que aun en sueños / no se pierde el hacer bien* [vv. 2146-2147].

El dramaturgo prepara ya la solución y ofrece una salida al personaje: Segismundo reconoce su condición de fiera, que ya refirió al comienzo de la obra, cuando se revela a

Rosaura (y al público) –*y aunque / aquí, por más que te asombres / y monstruo humano me nombres, / entre asombros y quimeras, / soy un hombre de las fieras / y una fiera de los hombres* [vv. 207-212] –, y decide reprimirla, contener la furia de sus pasiones y dejar de ser ese compuesto de hombre y fiera, para ser sólo hombre. Segismundo, en fin, ve ahora que la vida no es un fin en sí mismo y que él, como los demás, está sometido a las leyes morales que lo gobiernan.

Con todo, en la última jornada, Segismundo es aún un hombre que vacila en el cruce de dos caminos. Continúa, entonces, la transición, nada rápida como suponían algunos, sino paulatina, y, en ese sentido, verosímil. Por un lado, el camino de las pasiones; por otro, el de la prudencia. Cuando Clotaldo rechaza la petición de Segismundo de unirse a su ejército para derrocar al rey, éste le replica airado: *¡Villano, / traidor, ingrato!* [vv. 2410-2411], pero rectifica inmediatamente, en un aparte (dirigido al público): *(Aparte) (Mas, ¡cielos!, / reportarme me conviene, / que aún no sé si estoy despierto)* [vv. 2411-2413]. Aún le empuja el interés, si bien, poco después, cuando aparece de nuevo Rosaura, ya no hay duda: luchará por un ideal mayor:

Mas, con mis razones propias,
vuelvo a convencerme a mí.
Si es sueño, si es vanagloria,
¿quién por vanagloria humana
pierde una divina gloria? [vv. 2967-2970]

Segismundo, en fin, “ha triunfado sobre sus pasiones y se ha impuesto, como último objetivo, la restauración del honor de Rosaura, que es instrumento de su conversión” (Wilson y Casalduero, 782). Requerido por Rosaura, sabedora del amor que Segismundo le profesa, a la vez que sorprendida por no verse correspondida, éste le responde:

Rosaura, al honor le importa,
por ser piadoso contigo,
ser crüel contigo agora.
No te responde mi voz,
por que mi honor te responda;
no te hablo, porque quiero
que te hablen por mí mis obras;
ni te miro, porque es fuerza,
en pena tan rigurosa,
que no mire tu hermosura
quien ha de mirar tu honra. [vv. 3005-3015]

Este desenlace frustrado que relata la obligada ruptura final entre Segismundo y Rosaura, deja al lector actual un regusto amargo, pues, hablando en términos individualistas, implica una necesidad de renuncia al sentimiento propio, lo que, a su vez, provoca algunas interpretaciones críticas de algunos autores que, como Rey Hazas, no dudan en afirmar que tal actitud “comporta la anulación del individuo por el sistema” (LX). En una línea interpretativa similar, Blanco Aguinaga sentencia: “Calderón resuelve la aceptación por parte del hombre barroco de un concepto de mundo totalmente irracional, idealista y negador de los valores humanos” (410). Otros, en fin, justifican la actitud –tal vez sorprendente hoy– de Segismundo contextualizando la acción en el entorno político-social de la época. Desde esta perspectiva, Segismundo representaría la personificación sucesiva de

dos grandes concepciones antagónicas de la vida, una de las cuales acaba por derrocar a la otra. La primera es la concepción de la vida como soberbia y sirve de fondo a toda la primera época de Segismundo. La segunda es la concepción de la vida como sueño, “que logra derrocar a la anterior por el triunfo del desengaño y sirve de base definitiva a toda la época posterior de Segismundo, **inspirado en el prudencialismo de su política** [dada su condición nobiliaria de príncipe]” (Palacios, 40, énfasis mío). Contraste, en fin, al que no es ajena la propia acción de la obra, cuyos primeros versos comienzan mostrando un animal que, desbocado, ha derribado a su jinete –*Hipogrifo violento, / que corriste parejas con el viento, / [...] al confuso laberinto / desas desnudas peñas / te desbocas, te arrastras y despeñas* [vv. 1-8]–, “y cuyo cierre muestra a un príncipe aclamado dando consejos” (Aubrun, Flasche y Alonso, 823): –*pues así llegó a saber / que toda la dicha humana, / en fin, pasa como sueño. / Y quiero hoy aprovecharla / el tiempo que me durare* [vv. 3312-3316]–.

Como ya advertimos oportunamente, no es sólo en Segismundo en quien se opera un cambio. Y esto es así porque no estamos hablando de personajes individuales, de caracteres, sino de símbolos. Recordemos lo ya dicho más arriba a otro propósito: “los personajes del drama calderoniano, más que seres de normales proporciones humanas, adquieren la dimensión de símbolos universales” (Alborg, 668). Basilio, que por su soberbia –una vez más, la soberbia– interpreta mal el libro de las estrellas y, a continuación, se permite encerrar a su propio hijo actuando como un dios, modificando, así, la línea sucesoria del reino y haciendo venir a Astolfo de Moscavia, con lo que, a su vez, se produce el abandono y deshonra de Rosaura, se salva al final de la obra, y no sólo por la generosidad del victorioso Segismundo sobre sus propias pasiones, sino porque también Basilio aprende la lección de la vida y se somete con humildad a los designios del destino:

“Mirad que vais a morir,
si está de Dios que muráis.”

¡Qué bien, ay cielos, persuade
nuestro error, nuestra ignorancia,
a mayor conocimiento
este cadáver que habla

.....

que son diligencias vanas
del hombre cuantas dispone
contra mayor fuerza y causa!
Pues yo, por librar de muertes
y sediciones mi patria,
vine a entregarla a los mismos
de quien pretendí librarla. [vv. 3096-3111]

Además de la evidente transición de la que hablamos, no faltan quienes ven en este episodio –que conlleva la muerte del gracioso Clarín, quien, a pesar de esconderse tras unas rocas no evita la muerte en la batalla, que pretendía evitar– una clara visión cruelmente aristocrática del mundo en Calderón (Blanco Aguinaga, Rey Hazas, Maravall), en virtud de la cual se justifica que un criado, más o menos inocente, culpable sólo de pretender escapar de la muerte, muera para, con sus palabras, salvar a un rey que le escucha y que había sido el causante de todos los males de la obra.

Con ser ello cierto, no dejemos de pensar que, como a lo largo de varios siglos ha venido haciendo nuestra tradición cultural, a la hora de emprender el análisis del texto

literario es conveniente tener en cuenta su contexto de producción, entiéndase época en la que fue concebido. Por lo tanto, la literatura, como actividad específica del hombre creador de valores, se situaba forzosamente en el devenir temporal y en el decurso histórico –por más que teóricos como Aguiar e Silva nos advierten de los peligros a que conducen tanto las generalizaciones como el estricto nominalismo, en lo que a períodos históricos y literarios se refiere–.

Cabe aquí hablar del triple triunfo de Segismundo sobre sus pasiones: 1) Cuando es liberado de la torre por el pueblo y aclamado como heredero legítimo, encuentra a Clotaldo, su carcelero, y le perdona, ofreciéndole formar parte de su ejército. Él, como vimos, lo rechaza, pese a lo cual Segismundo, reprimiendo sus instintos, permite que vaya a servir al rey; 2) Cuando Rosaura llega al campamento de Segismundo a unirse a su bando, el príncipe redimido no consuma su amor por ella, se reprime y defiende el honor de la dama; 3) Finalmente –éste es, para nosotros, el verdadero sentido del episodio–, el héroe perdona a su padre, causante de todas sus desdichas y penalidades, lo que constituye la escena culminante de su transformación en hombre ejemplar.

A modo de conclusión: una propuesta de interpretación de *La vida es sueño* en la actualidad. La enseñanza de la Literatura en clase.

Después de este largo periplo, volvemos al principio. Nos preguntábamos en él por la recepción que de la lectura de una obra clásica como *La vida es sueño* podría tener un alumno cuyo imaginario pertenece a una cultura diferente, ubicado en una época distante e incluso con un conocimiento básico, por no decir trivial, de la tradición literaria española. Hablamos, además, de extrañamiento, incomprendición o hasta frialdad cuando evocábamos las reacciones que alguna parte de la crítica vertió sobre el autor y su intencionalidad, acerca de la obra en su conjunto o a propósito de sus personajes y trama (Rey Hazas de una forma descriptiva, Menéndez y Pelayo desde la subjetividad, pero, sobre todo, desde una perspectiva social, histórica y política, Blanco Aguinaga y, antes que él, Maravall). Con todo, no faltaban quienes reclamaban una recuperación de los códigos (Arellano) para poder contextualizar adecuadamente el texto (Meregalli), y, a partir de esas nuevas referencias o claves –sin, por ello, caer necesariamente en una interpretación dirigida–, ser capaces de construir un sentido, un mensaje, para el hombre de hoy, regido por parámetros muy diferentes a los de antaño.

De adecuaciones e inadecuaciones a propósito de la recepción de este mismo texto, se manifestaba de forma deliciosa la hispanista polaca Beata Baczynska, cuando, y sólo a efectos de registro, entre otros muchos detalles, comentaba el hecho de que Basilio era rey de Polonia y Segismundo príncipe de la misma nación. Por su parte, se dice que Astolfo, el pretendiente heredero de la corona de Polonia, era de Moscova. Resulta evidente que, en el texto, lo que Calderón pretende con las referencias topográficas es tan sólo dar idea de que la trama ocurre en un lugar casi desconocido, esto es, indeterminado, o, en último caso: muy lejos de España. El problema se da cuando quien lo lee, traducido al polaco y casi de forma literal y no interpretativa, es de nacionalidad polaca, o, lo que puede ser aún más problemático, de nacionalidad colindante en época de serio conflicto político, léase austriaco, con lo que se añaden connotaciones que ni el propio Calderón podría sospechar. Sólo como detalle, baste decir que la censura llegó a tachar, en cierta época, palabras de la traducción de *La vida es sueño* al polaco tales como “Polonia, patria, independencia [o] libertad” (30).

Pero no vayamos por este camino ahora que llega el momento de la conclusión. Decíamos en varios momentos que la figura de Segismundo emerge de forma esencial a lo largo de las páginas que conforman el texto calderoniano. El drama personal de Segismundo logra alcanzar cotas de símbolo universal del hombre, pues en él se ensamblan el microcosmos y el macrocosmos, el hombre, la sociedad, la naturaleza y Dios, elevando al héroe a la categoría de mito y haciendo de *La vida es sueño* una de las creaciones universales de la literatura española. Y todo esto se consigue a través de un minucioso proceso de transformación denotado por la actitud que va tomando el personaje conforme avanza la trama de la obra.

Vivimos en la actualidad inmersos en un mundo en el que se valoran de forma tal vez exacerbada las libertades, en especial, cuando se trata de la individual. Ello muchas veces da lugar, antes que a verdaderas manifestaciones de libertad, a atentados contra la libertad de los otros, surgiendo así el egoísmo y la soberbia. Aquella soberbia de la que era fácil presa el primer Segismundo. Y, en este sentido, cuán cercanas nos suenan sus palabras:

A mí
todo eso me causa enfado.
Nada me parece justo
en siendo contra mi gusto. [vv.1415-1418]

Entonces, tal vez, el principal mensaje que nos pueda dar con su actitud el príncipe Segismundo, más allá de conjuras palaciegas o enredos de capa y espada, sea la capacidad de vencerse a sí mismo. En la medida en que seamos capaces de vencer nuestras tendencias más triviales, nuestros impulsos más primarios, en pro de un principio superior, en pro de los otros, adquiriremos nuestra condición de seres humanos, seremos verdaderos triunfadores, renunciaremos a nosotros mismos en favor de los demás.

No es, con todo, Segismundo, el único personaje literario del Siglo de Oro que recorre este mismo camino. No podría faltar el padre de las letras españolas, Miguel de Cervantes, y su obra cumbre de eco universal, *El Quijote*, en una cita con la literatura española como ésta en la que ahora somos. Y, aunque pueda resultar heterodoxo y hasta hereético en un congreso sobre teatro, permítaseme que concluya mi trabajo dando la palabra a Cervantes, a propósito de uno de los pasajes de su inmortal novela. Cuando, al final de la obra, vuelve Don Quijote vencido a su casa, ya barruntando, en parte, su muerte, Sancho exclama al atisbar desde un otero los perfiles de su aldea: *recibe a tu hijo don Quijote, que si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo; que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede.* (Cervantes, *Quijote*, II, 72, 566, énfasis mío).

Obras citadas

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoría de la Literatura*. Traducción de Valentín García Yebra. 5^a Reimpresión. Madrid: Gredos, 1982.

ALBORG, Juan Luis. *Historia de la literatura española. Vol. 2. Época barroca*. 2^a edición con índice de nombres y obras. Madrid: Gredos, 1999.

ARELLANO AYUSO, Ignacio."El teatro en el siglo XVII". *Historia de la Literatura Española. Vol. 2: Renacimiento y Barroco.* Coord. Jesús Menéndez Peláez. León: Everest, 2005. 351-533.

AUBRUN, Charles V., Hans Flasche y Dámaso Alonso. "Sobre lengua y estilo". *Historia y Crítica de la Literatura Española.* Ed. Francisco Rico. *Vol. 3: Siglos de Oro: Barroco.* Ed. Bruce W. Wardropper. Barcelona: Crítica, 1983. 823-835.

BAROJA, Pío. *El árbol de la ciencia.* Edición de Julio Caro Baroja. Madrid: Cátedra, 1996.

BECZYNSKA, Beata. "La recepción de *La vida es sueño* en Polonia". *Castilla: Estudios de Literatura*, nº 16, 1991, 19-38.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana).* Vol. 1. 3^a Edición. Madrid: Akal, 2000.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño.* Con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio a cargo de José María García Martín. Madrid: Castalia Didáctica, 1984.

_____. *La vida es sueño.* Edición de Antonio Rey Hazas. 1^a Reimpresión. Barcelona: Vicens Vives, 2000.

CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo. "La construcción problemática del yo nobiliario en el siglo XVII. Una aproximación". *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro.* Eds. Bernardo J. García García y María Luisa Lobato. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana / Vervuet, 2007. 21-44.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha.* Edición de John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 1981.

GIL BÜRMANN, María "¿Qué entendemos por cultura?". *Lengua, cultura y literatura aplicadas a la enseñanza-aprendizaje de E/LE. (Curso de Actualización Teórica y Didáctica para Profesores Brasileños de Español).* Eds. José Alberto Miranda Poza, María Antonieta Andión Herrero, María Gil Bürmann y Juan Pablo Martín Rodrigues. Recife: Bagaço, 2008. 291-300.

GUILLÉN DÍAZ, Carmen. "Los contenidos culturales". *Vademécum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (L2) / lengua extranjera (LE).* Eds. Jesús Sánchez Lobato e Isabel Santos Gargallo. Madrid: S.G.E.L, 2004. 835-851.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris.* Texte établit par Paul Meurice. Librairie Ollendorff, 1904. Disponible en web: http://fr.wikisource.org/wiki/Notre-Dame_de_Paris/Pr%C3%A9face. Última consulta: 7 de septiembre de 2012.

INSTITUTO CERVANTES. *Plan curricular del Instituto Cervantes. Niveles de referencia para el español.* Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária.* Traducción de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

- JAKOBSON, Roman. "Linguistics and Poetics". *Style in Language*. Ed. Thomas A. Sebeok. New York and London: MIT, 1960. 350-377.
- LAPESA, Rafael y Francisco Ruiz Ramón: "Calderón, trágico". *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Ed. Francisco Rico. Vol. 3/I *Primer Suplemento. Siglo de Oro: Barroco*. Ed. Aurora Egido. Barcelona: Crítica, 1983. 430-435.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. *¿Qué es la literatura?* Santander: Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. 1976.
- LEVIN, Samuel R. "Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema". *Pragmática de la comunicación literaria*. Ed. José Antonio Mayoral. Madrid: Arco/Libro, 1987. 59-82.
- LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. México: FCE, 1993.
- LUQUE TORO, Luis. "¿Cómo evaluar una obra de teatro? El caso de *Bajarse al moro* de José Luis Alonso de Santos". *Actas del XVIII Congreso internacional de la asociación para la enseñanza del español como lengua extranjera (ASELE). La evaluación en el aprendizaje y la enseñanza del Español como Lengua Extranjera / Segunda Lengua*. Alicante: Centro Virtual Cervantes, 2007. 396-401. Disponible en web: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/18/18_0001.pdf. Última consulta: 6 de septiembre de 2012.
- MAINQUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literaria*. Traducción de Marina Appenzeller. Revisión de la traducción: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *Pragmática para o discurso literário*. Traducción de Marina Appenzeller. Revisión de la traducción: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARAVALL, José María. "El teatro barroco desde la historia social." En su obra: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972. 21-145.
- _____. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1975.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Vol. 3*. Santander: Aldus, 1941.
- MEREGALLI, Franco. "Consideraciones sobre tres siglos de recepción del teatro calderoniano". En su obra: *La literatura desde el punto de vista del receptor*. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1989. 65-84.
- MIRANDA POZA, José Alberto. "O Mito de García Lorca poeta. *Romancero gitano e outros poemas*". En su obra: *España y América. Tres ensayos de lengua y literatura*. Recife: Bagaço, 2007. 141-200.
- _____. "Releyendo el *Quijote*". *Perspectivas y análisis sobre Cervantes y El Quijote*. Ed. José Alberto Miranda Poza. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras / UFPE, 2010. 97-163. Disponible en web: <http://www.pgletras.com.br/ebooks/ebook-alberto-poza.pdf>. Última consulta: 7 de septiembre de 2012.

- PALACIOS, Leopoldo Eulogio. *Don Quijote y La vida es sueño*. Madrid: Ediciones Rialp, 1960.
- RIQUER, Martín de. *Aproximación al Quijote*. Estella: Salvat Editores, 1983.
- RODRIGUES, Juan Pablo Martín. “El Barroco en el Mundo Hispánico”. *Estudios Hispánicos*. Ed. José Alberto Miranda Poza. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010. 231-263.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. “De algunos principios metodológicos”. En su obra: *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Fundación Juan March / Cátedra, 1978. 21-43.
- SÁNCHEZ LOBATO, Jesús e Isabel Santos Gargallo. *Vademécum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (L2) / lengua extranjera (LE)*. Madrid: S.G.E.L, 2004.
- SANCHÍS SINISTERA, José. “La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro.” *3^{as} Jornadas de Teatro Clásico Español, Almagro, 1980*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro (Ministerio de Cultura), 1981. 95-130.
- SMITH, Paul Julian. “La desconstrucción del Siglo de Oro”. *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Ed. Francisco Rico. Vol. 3/1 *Primer Suplemento. Siglo de Oro: Barroco*. Ed. Aurora Egido. Barcelona: Crítica, 1983. 86-93.
- WILSON, Edward M. y Joaquín Casalduero. “*La vida es sueño*”. *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Ed. Francisco Rico. Vol. 3: *Siglos de Oro: Barroco*. Ed. Bruce W. Wardrop. Barcelona: Crítica, 1983. 777-786.
- ZAPONNE, Miriam Hisae Yaegashi. “Estética da Recepção”. *Teoria literária: abordagens e tendências contemporâneas*. 3^a Edición. Orgs. Thomas Bonnici y Lúcia Osana. Maringá: Eduem, 2009. 153-162.

Jorge Nascimento
Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil)

El Anticristo de Alarcón, religiosidad y sexualidad

La madre del Diablo dio gracias a Dios por la muerte del hijo. (Paulo Lins – Cidade de Deus)
El diablo no es tan feo cuanto se lo pintan. (Dicho popular)

Introducción

Aclarando: la primera de las epígrafes se refiere a un personaje de la novela *Ciudad de Dios* – Wilson Diablo - que es uno de muchos asesinados a lo largo de la narrativa, era tan malo que no dejaron que se encendieran velas junto a su cadáver y el narrador hace el comentario acerca de la reacción de la madre sobre el asesinato del hijo. Wilson agredía su madre, mataba, estupraba, era malo desde la niñez, pero no tenía relaciones sexuales con ella. Estos esclarecimientos quieren servir para aludir a la presencia del mal corporificado en un texto del siglo XX que remite al personaje de Alarcón, más que intertextualidad se piensa aquí en una posibilidad de continuidad y presencia de la representación del Mal que también constituye al hombre en su atemporalidad. Pero pasemos al mundo del siglo XVII, en el que el Anticristo aparece como huella del cristianismo y como presencia del Mal que tantos conocían... La segunda es un dicho muy popular en Brasil y tiene que ver, podemos pensar así, con la cuestión de las esencias y apariencias o sobre la dualidad, el otro lado de aquello que parece ser de todo malo. Como enseña OBELKEVICH (p.50), los proverbios populares promueven una “sabiduría subversiva” y apuntan para lucha entre lo popular y el saber erudito, lucha que el teatro áureo puso muchas veces en relieve. Se cree que a lo largo de ese texto la ligazón entre las epígrafes y la breve argumentación que aquí se desarrolla se quede clara al lector.

Hay muchos puntos que son discutidos por los expertos o estudiosos de la obra del dramaturgo. Su mexicanidad o su modernidad; la filiación o subversión de los preceptos de Lope de Vega; el carácter más o menos político de sus piezas, la cuestión del género: ¿comedia, tragedia?, entre tantos otros. Hay extensa y variada colección de obras y textos que discuten estos y otros temas relacionados a la obra de Alarcón. De ahí deriva mucho de la importancia de *El Anticristo*, es decir, es un texto que más que deslindar conceptos cerrados permite un amplio abanico de posibilidades de investigación, aunque fue considerada como una “obra menor” en la obra del dramaturgo, como señala VALBUENA PRAT (p. 469):

¡qué absurda acumulación de horrores, de incestos y parricidios, para hacer odioso al protagonista; qué abuso de los vuelos, apariciones y superficial milagrería! Una obra que quiso ser de empuje y que demostró una absoluta ineptitud, aun en recursos análogos a los que dieron vitalidad poderosa Lope y Amescua, demuestra una actitud casi negativa en el sentimiento religioso de la época.

Es notable la observación del carácter “casi” anti-cristiano de la pieza, por sus exageraciones, por la presencia tan espectacular del anti-héroe mesiánico. Según ELIADE (p. 91), el mito del Anticristo está presente desde los primordios del cristianismo y se construye asociado a la presencia apocalíptica, así siempre se le acrecen los hechos escatológicos del mundo de los hombres como epidemias, hambre, y también presagios de cataclismos naturales etc.:

Desde sus orígenes el cristianismo se desarrolló bajo el signo del apocalipsis. Exceptuándose Santo Agustino, los teólogos y visionarios discurrían sobre la síndrome del fin del mundo y calculaban la fecha de su adviento. Los mitos del Anticristo y del “imperador de los últimos días” apasionaban tanto al clero como a la masa de fieles. (...) La presencia del diablo se hace sentir por todas partes. Los cristianos atribuyen esos flagelos a sus pecados. La única defensa era la penitencia y el apelo a los santos y sus reliquias.

La protohistoria del Anticristo es confusa pero, ideológicamente, es parte de la lucha por poder dentro de las religiones mesiánicas y dentro del propio cristiano. Según HEID (p. 179):

El milenarismo y el mito del anticristo no son como plantillas que, una vez estampadas, continúan empleándose como partes de la escatología cristiana primitiva o bien se dejan aparte. Son más exactamente figuras de una disputa teológica en la que participan destacados pensadores de dentro u de fuera de la Iglesia.

No es oportuno, en ese artículo, analizar los pormenores de la discusión puesta sobre tal disputa ideológica, pero es importante que se tenga conciencia de que el mesianismo, el milenarismo e el mito del Anticristo van a estar presentes, todavía, en las formulaciones religiosas del renacimiento. Para que se pueda seguir adelante, por ahora quedan las informaciones de Ramón Teja, que propone la particularidad de la formulación del Anticristo cristiano:

Es evidente que esta creencia en el Anticristo es un desarrollo de las ideas sobre Satán. Ambas trascienden las creencias puramente cristianas pues son un producto de las concepciones originarias de muchas culturas antiguas sobre el mal. Pero, mientras Satán, el Diablo o un ser similar, en cuanto encarnación sobrehumana del mal, tiene paralelismos en casi todas las culturas conocidas, el Anticristo es concebido como un ser humano completamente malvado con un origen histórico bien concreto. Esta concepción de un ser humano completamente malvado es propia del cristianismo y, en menor medida, de las otras dos religiones monoteístas, el judaísmo y el islamismo. Desde un punto de vista histórico sus orígenes se sitúan en las creencias mesiánicas y apocalípticas del judaísmo del segundo templo y en su confluencia entre los cristianos con la creencia en Jesús como auténtico Mesías. (TEJA, p. 2)

El hecho de que el Anticristo sea concebido como un ser humano, no como un Dios decadente o una abstracta oposición dialéctica al Bien Divino, es muy importante, pues lo inscribe en el campo de las posibilidades humanas, aunque mágicas. Y que su aspecto sea metamórfico y grotesco, porque el Mal se hace feo y tamaña maldad tiene que ser horrible y descomunal.

Pero, lo importante ahora para este pequeño análisis es que la pieza parte de “la figura mítico-religiosa del anticristo, considerando el más singular sentido de esa palabra, el ‘contrario de Cristo’. Como el Viejo Testamento explica, el Anticristo precederá a la segunda venida de Jesucristo” (BIEDNA TORRENCILLA, p. 12). Esta observación está explicitada en el propio texto de Alarcón, en la presentación del antihéroe: “por ser a Jesucristo en todo opuesto.” Como apuntaremos adelante, una oposición radical deriva de la propia génesis del protagonista: si Jesús fue concebido sin conjunción carnal, el Anticristo será generado por reiteradas subversiones de las posibilidades *aceptables* de la sexualidad...

Lo que aquí se objetiva es algo bien sencillo: la cuestión de la sexualidad en *El Anticristo* y su relación con la sociedad o con la recepción. Como señala Lenina M.

Méndez, en *El Anticristo* la sexualidad es tenida como “fuente de la maldad”. Se sabe que la obra en cuestión suele ser ubicada en la categoría del Drama teológico o drama sacro que pertenece a la *tradición apocalíptica*, o también como una comedia de temática religiosa. Muchas son las divergencias presentadas por los estudiosos sobre diversos puntos conceptuales, formales y estructurales de obras alarconianas. El intento que aquí se presenta, como dicho, es simple y puntual.

Los antecedentes históricos

El ordenamiento de la vida privada promovido por la Iglesia en los siglos XIII y XIV con la intención de moralizar la vida doméstica de las personas perduró y fue tomando apariencias distintas a lo largo de los dos siglos posteriores. Octavio Paz enseña que el eros platónico condena el placer físico y pregoná la castidad como el camino para la virtud, es decir, formula *el apartamiento entre cuerpo y alma*. Según Jean Guiñon:

Clérigos y prelados buscan a través de mil formas infiltrar su enseñanza sobre la castidad en las costumbres de los fieles, proyecto que es facilitado en final del siglo XIII y en siglo XIV por el movimiento pastoral más general en el que se insiere. (...) Este combate por la moral doméstica adquiere una nueva dimensión en el inicio del siglo XV cuando el clero, en Italia, por ejemplo, reajustó sus objetivos, los centrando en la moral, y perfeccionó una pastoral más eficaz de la vida privada, en la que la vida sexual es importantísima. (GUIÑON, p. 148/149)

Los desvíos van ser tenidos como pecados, formas de ingreso para la eternidad infernal. La sexualidad debería tener relación directa y uniforme con la fecundidad. La insensatez de las pasiones no tiene lugar en esa forma utilitarista de la sexualidad. En la pieza de Alarcón, el Mal corporificado en el Anticristo desea a Sofía, es decir, busca placer y no logrando la destruye y, por consecuencia, se autodestruye también. Es Sofía, la cristiana casta e inteligente, que, a través de la racionalidad y de la fe podrá vencer al maligno ser. El (natural) deseo del falso mesías por Sofía podría entonces ser evaluado como una vulgarización erótica de la problemática de la lucha del Bien contra el Mal. Pero, al final del texto surge la castidad de la cristiana como fortaleza, el martirio de la muerte como prueba de la conciencia inequívoca de que está en el camino correcto: “En vuestras manos, Señor, el espíritu encomiendo”.

El Demonio, ese Dios del Mal, grotesco y poderoso, construido a lo largo de la historia es reproducido por Alarcón en *El Anticristo* de manera antropomórfica, y se caracteriza por ser engendrado a partir de una sexualidad desviante y aberrante no solamente según los parámetros moralizantes y ordenadores de la Iglesia, él va a ser representación de una herencia simbólica popular inherente a la propia formación de las mentalidades, actuando en los albores de la Modernidad. Los por Nietzsche llamados “instintos viriles” de la Antigüedad son atacados y puestos como paganismos impuros, de ahí, como ilustración, tenemos las figuras de las *Furias* presentes en la Genealogía del Mal que es la historia de los antecedentes del Anticristo de Alarcón. Es decir, el antihéroe ancestral surge del encadenamiento de acciones sexuales que son fuente original del Pecado, es la propia personificación del pecado, su existencia se hace por el asalto de la carne, por el desenfreno del deseo. Conforme M. MÉNDEZ (1999):

Así el maligno es un ser sucio desde su concepción, equiparándose esta esencia malsana

directamente con el acto sexual, como una reproducción de la ruina de la humanidad por el igual pecado original. La bestia refuerza aún más este pecado cohabitando con su madre (...)

Sobre la cuestión de los tabúes relacionados con la cuestión de las variaciones culturales de actos considerados incestuosos esclarece BATAILLE (p. 147):

De entrada, al considerar el incesto, llama nuestra atención el carácter universal de su prohibición. Bajo una forma u otra, la conoce toda la humanidad, aunque varían sus modalidades. En un lugar, la prohibición afecta a determinada clase de parentesco, como por ejemplo al primazgo de los hijos nacidos respectivamente del padre y de la hermana; al contrario, ésta es en otro sitio la condición privilegiada del matrimonio, pero los hijos de dos hermanos — o de dos hermanas— no pueden unirse. Los pueblos más civilizados se ceñirán a las relaciones entre padres e hijos, entre hermano y hermana. Pero por regla general, entre los pueblos primitivos, encontramos a los diversos individuos repartidos en categorías diferenciadas, que deciden cuáles son las relaciones sexuales prohibidas o prescritas.

En la obra teatral, el Demonio, su génesis y su presentación son ya compuestos por una anomalía que precede al propio Cristianismo. De esa forma el carácter irracional o bestial de su formulación va de encuentro a las fuentes primordiales del pensamiento humano. Segundo Jung, “si alguien proyecta el diablo en el otro, es porque esa persona tiene algo en sí que posibilita la fijación de la imagen” (JUNG, p. 86), es decir, la conformación física de esa divinidad corporizada es un *constructo* de arquetípicas y antiguas formulaciones. Entonces, la parte oscura de los individuos y de la colectividad van a tener expurgados sus pecados a través de ese otro representado. Y no se habla aquí de una catarsis colectiva o individual simplemente, se habla, fundamentalmente, de la presencia de formulaciones que hacen parte del imaginario de los espectadores. Y el sexo – su reglamentación llena de prohibiciones y prejuicios – va a ser un elemento fundamental en la normalización católica de la vida.

El Demonio, la representación del Mal mientras imagen, como toda figuración arquetípica, es una proyección física rellenada de símbolos constituyentes que se fueron construyendo a lo largo de la historia de la humanidad. Jung, en la obra citada, hablando de las figuraciones del “demonio mágico”, dice que éste puede muchas veces “revestirse del aspecto muy positivo del viejo sabio”. Así procede Alarcón en la configuración de su antihéroe. Al convencer y, de esa manera, crear el (falso) Profeta Elías (un judío), el Mal, configurado por el Anticristo, conforma y subvierte esa figura del Viejo Sabio, y trae a la escena, más una vez, el conflicto entre esencia y apariencia. Y así, ese personaje va a promover un tránsito de la imagen al inconsciente colectivo en términos junguianos o, en una denominación histórico-antropológica, va a anteponerse a los reguladores sociales e históricos de una cierta *mentalidad*. Ese ser demoníaco, entonces, promueve la *acción reguladora de los contrarios*, presente en todas las formulaciones filosóficas formadoras, y esa función es parte manifiesta de las culturas dichas racionales.

El conflicto del Bien contra el Mal va a proponer la estabilidad final por la victoria del Bien, es decir, por la imposición de otro orden regulador promovida por el Dios verdadero. Así, esa estabilidad intenta imponer, en términos nietzscheanos, una “orden moral del mundo”, o sea, una voluntad dominante que se insiere en producción y mantenimiento de otra posibilidad de sujeción a una ordenación moralizadora de las costumbres y de las conciencias.

Como afirma Marcel Bernos, en lo que se refiere a lo que llamamos sexualidad, las *mismas realidades de la Edad Media y tal vez más las mismas ideas perduran en el Renacimiento hasta el Siglo de las Luces* (BERNOS, p.161). La Iglesia, como escribe Octavio Paz, “elevó la castidad al rango de las virtudes más altas. Su premio era ultraterrero: la gracia divina y aun, para los mejores, la beatitud en el cielo” (PAZ, p. 85). En la obra de Alarcón, las conjunciones carnales *intraparentales* que son la génesis formadora del falso profeta, del demonio mágico, atestan el origen del mal, ofrecen su “partida de nacimiento”.

La haz del Mal

Se tiene conciencia que a través de los tiempos, desde la Antigüedad, la belleza fue tenida como una prolongación de los atributos de las divinidades. Pero en la Edad Media la asociación entre la maldad y la bella apariencia es un rasgo que va a perdurar hasta el Renacimiento. En la pieza de Alarcón ocurre que el carácter grotesco del mensajero del mal es presentado en los primeros versos. La misma figura del demonio es presentada físicamente de la siguiente manera:

Vi salir del mar hinchado
una bestia, cuyo aspecto
daba terror a la tierra,
guerra amenazaba al cielo.
Era admirable, de horrible,
sin semejanza ni ejemplo
en cuantas fieras y monstruos
han dado nombre a los tiempos.
Corvas uñas le formaba
y agudos dientes el hierro,
con que deshace coronas,
pisa y despedaza centros.
Su portentosa cabeza
era armada de diez cuernos,
cuyas puntas amenazan
diez diferentes imperios.
A la Asiria Babilonia
llegó el Decacornu horrendo,
y allí en medio de los diez
otro germinó pequeño.
Éste ilustraban dos ojos
como de hombre, y en acento
humano hablaba una boca
en él horribles misterios.

Tenemos, entonces, presentado físicamente el Mal que compromete el equilibrio entre el Cielo y la Tierra, de *admirable* y grotesco aspecto. Vamos ahora a centrar en la descripción de los cuernos de la figura demoniaca presentada, la simbología de los cuernos apunta para muchas posibilidades, en las cuales figuran su potencialidad sexual y, fundamentalmente, poder. Jung percibe también el carácter doble de la simbología de los cuernos, como un principio femenino (pasivo) y otro activo (masculino). El Anticristo de Alarcón posee diez cuernos, es *el Decacornu horrendo* y además de eso entre los diez *otro*

germinó pequeño, entonces esa figura tiene once cuernos. El número once también cuenta con una representación simbólica que apunta para la figura femenina y la fecundidad: *La mujer madre tiene once aperturas*. Por otra parte el once representa exceso, a partir de la *plenitud redonda del diez*. En resumen, según René Allenddy (In: CHEVALIER, p. 660): *Once sería entonces el símbolo de la lucha interior, de la disonancia, de la rebelión, del extravío... de la trasgresión de la ley... del pecado humano, de la revuelta de los ángeles*. El número once aparece también como lo que se constituye en su totalidad (*Thc'eng*) la *vía del Cielo y de la Tierra*. Esas concepciones simbólicas del número se adaptan perfectamente a la concepción del Mal encarnado por el protagonista del texto teatral de Alarcón, ahí aparecen, de forma concentrada, las características del ambiente de la pieza, el Anticristo sigue las proposiciones simbólicas (rebelión, trasgresión, lucha interior) que perduraban en el siglo XVII, es el paganismo presente todavía en el Cristianismo de los seiscientos.

De esas fragmentarias posibilidades simbólicas de los once cuernos del monstruo presentado por Alarcón se notan tres distintas direcciones que pueden ser pensadas en la conformación del mundo creado en la pieza: la sexualidad en su ambigüedad; el poder; y *el conflicto fundamental entre Cielo y Tierra, entre el Bien y el Mal*. Entonces a partir de esas observaciones preliminares podemos sacar los fundamentales ejes de ese estudio que emana del texto teatral y su ideología. Como fue presentado, los cuernos dibujan o esbozan la ambigüedad sexual de la figura del demonio, pues posee el poder activo masculino y la apertura femenina. Pero la imagen del cuerno como representación fálica es flagrante y está presente en la lectura primordial popular que va de la imagen al imaginario. Así el ímpetu masculino de la poderosa figura y las relaciones sexuales malditas que mantiene, por ejemplo, con su madre, van a crear o reflexionar la estructura patriarcal y falocrática de la sociedad, es decir, ocurre la posesión y actualización simbólica que remite a la memoria corporal y social.

Como dijo Ortega y Gasset, el teatro es la *metáfora visible*, las imágenes-discurso producidas en la pieza van a crear las posibilidades de realización de la conjunción entre lo imaginario y las mentalidades del público y de su tiempo. Las cadenas que vinculan las imágenes a la imaginación serán, entonces, potencializadas por las creencias y expectativas del público. El pensamiento de que “las imágenes de los falsos dioses, de hecho, inducen no solamente a la idolatría pero a la sensualidad” (GINZBURG, p. 123) va a repercutir en la recepción del público, va a penetrar en las instancias privadas del pensamiento. De esa forma, por ejemplo, la bestialización, el carácter antropomórfico de la figura del Anticristo introduce una dualidad que su propia representación físico-simbólica configura. El connubio con la madre es tal vez el ápice de proceso de formación a través de la burla de interdicciones sociales arquetípicas. Como atesta la propia madre del Anticristo:

Hijo de maldición, ya, ¿qué afrentoso
título habrá que a tu maldad no cuadre?
¿No te bastó ser parto incestuoso
del que, siendo tu abuelo, fue tu padre,
sin que lascivo agora, en amoroso
lazo te unieses a tu misma madre?

Los disfraces con que el monstruo se muestra definen la cuestión de las esencias y las apariencias en el juego dialéctico de ocultación y desvelamiento, es decir, del juego erótico.

Como afirma Lenina M. Méndez:

Alarcón incluyó en su obra una serie de aberraciones sexuales con el fin de redondear la maldad del protagonista. Aunque la veta sensual se encuentra en el pasaje bíblico tomado como base, en donde se desarrolla el tema de la ramera de Babilonia y cómo su lascivia destruye al mundo, en la obra alarcioniana el erotismo se presenta como negación: es por su presencia que se engendra toda manifestación de maldad. El mismo nacimiento del Anticristo es terriblemente sexual: Dan y Sabá son dos jóvenes hermanos que se entregan a las pasiones de la carne con desenfreno, resultando de esa funesta unión Abá, quien será la madre de la bestia (M. MÉNDEZ, 1999).

Dentro de la tradición católica, el acto sexual debe tener como finalidad única la procreación, véase, por ejemplo, lo que dice el predicador italiano Matteo Palmieri, en 1440:

Cuando el deber les pide para aumentar la familia, que la primera preocupación sean los hijos y que observen con comedimiento lo que la boda exige, que eviten todas las caricias, todas las actitudes o movimientos de prostituta. En su finalidad, el acto de generación de la vida es necesario a la conservación de especie humana, pero, en sí mismo, es lo que se puede encontrar de más vil, de más feo, de más hediondo... es un juego animalesco, más digno de ser dejado a los burros. (In: BERNOS, p. 150)

Las relaciones sexuales promiscuas e incestuosas de la maligna figura del Anticristo potencializan la perversión, agudizan el carácter de esencia del mal que el personaje representa. El exceso de muertes en la pieza fue incluso motivo para que algunos críticos dijieran que la pieza tendría más caracteres de una tragedia clásica, pero según García-Varela:

La representación del personaje principal como monstruo de maldad, el erotismo vulgar y gratuito de algunas escenas y el uso de trucos escénicos espectaculares confirman cuán lejos está Alarcón de una preocupación didáctica religiosa. Alarcón trabaja la pieza con un deseo de espectacularidad y de ahí el frecuente uso de tramoyas que hace aparecer y desaparecer los personajes. Ese despliegue escénico llega a su cumbre en el desenlace final. La obra de Alarcón se convierte en su totalidad en una comedia que busca el divertimiento del público como meta primera y esencial tomando como base una historia que de hecho subvierte la figura del antihéroe apocalíptico. (GARCÍA-VARELA).

En este bosquejo analítico no es importante la caracterización de la obra, lo que sí importa es la manera como a través de las tramoyas y de la caracterización del antihéroe el teatro va a posibilitar la creación de un espacio crítico en las mentalidades de los coetáneos espectadores de la obra.

Así la pieza presentaría, en un primer nivel, la característica básica de ser un “aparato ideológico de persuasión pedagógica”. Entonces habrá, a partir de esa modulación analítica, continuidad y conformidad con el intento histórico de ese tipo de formulación artística: la enseñanza ejemplar. Pero, por otra parte, a los críticos de la época y algunos de los siglos siguientes no les gustó el exceso de las descripciones sexuales que generaron el Mal. Incluso ese texto de Alarcón es considerado por muchos un texto confuso en el que la relación entre lo cómico y lo trágico no encuentra una salida satisfactoria en términos escénicos, formales y dramáticos. Se cree que tal reacción se debe, entre muchas otras posibilidades, a la sensación de desconcierto que la crueldad y subversión temática crea. Más que una representación de carácter pedagógico, entonces, la pieza puede parecer una

subversiva confrontación con aquel mal que nos habita. Las sombras de las *ancestralidades* domadas por la cultura se corporifican. El monstruo seductor y farsante se desdibuja y viene cobrar las cuentas con las herencias ancestrales, los secretos arquetípicos que, como reconoce Jung, son frecuentemente “guardados como el secreto más íntimo”, así, aparecen, con la corporeidad y el carácter que el teatro puede proporcionar. La visibilidad de las instancias privadas del pensamiento es la causa de la aparición convincente y materializada de aquella naturaleza animal embotada por la cultura. Los dramas más impresionantes, según Jung, no ocurren en el teatro pero en el interior de nosotros mismos. De ahí se puede de **ventilar**, es decir, *hacer público un asunto privado* (según la edición electrónica del diccionario de la RAE) que la aversión que esa obra provocó y tal vez provoque todavía puede ser pensada como una respuesta social o psicológica a las provocaciones propias del Arte que, muchas veces, va a ser la sublimación (incluso grotesca) de aquellas formulaciones esenciales producidas a lo largo de la historia. Más que una parte de conflicto barroco entre el Bien y el Mal, entre lo claro y lo oscuro, en términos más relacionados a las ideas de Nietzsche, podríamos evaluar el monstruoso antihéroe como la proyección del Hombre: “una cuerda tendida entre el animal y el superhombre – una cuerda sobre un abismo”. (NIETZSCHE, 1989, p. 31) Pero, buscando una alusión más de acuerdo con concepciones estrictamente estéticas o literarias, se diría que el *Anticristo* de Alarcón proviene del propio juego del Arte, atemporal, aquel juego de constantes que se equilibran en el hilo dialéctico que oscila entre el agradar y el agredir.

Obras citadas:

BATAILLE, George. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2005.

BERNOS, M.; LÉCRIVAIN, P.; RONCIÈRE, C.; GUYNON, J. *O fruto proibido*. Trad. Carlos Brito. Lisboa: Edições 70, 1991.

BIEDNA TORRENCILLA, Aurora. *Una comparación del aparato escénico en dos versiones próximas de El Anticristo*. Universidad de las Palmas de La Gran Canaria. Biblioteca Digital de Canarias, 2008. Disponible en: <http://archivografico.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/bolmc/id/40/rec/92>. Última consulta 20-10-2012.

CONCHA, Jaime. “El Anticristo”, de Ruiz de Alarcón. Centro de Estudios Literarios Antonio Conejo Polar - Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Año 9, No. 18 1983.

ELIADE, Mircea. *Histoire des croyances et de idées religieuses* – 3 vol. Paris: Payot, 1983.

ELIADE, Mircea. *História das crenças e ideias religiosas*. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. 3vol. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

GARCÍA-VARELA, Jesús. *El Anticristo de Ruiz de Alarcón: de la hagiografía del apocalipsis*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-anticristo-de-juan-ruiz-de-alarcon-de-la-hagiografia-al-apocalipsis/>. Última consulta 20-10-2012.

GUYON, Jean. De Augusto a Carlos Magno. In: BERNOS, M.; LÉCRIVAIN, P.;

RONCIÈRE, C.; GUYNON, J. *O fruto proibido*. Trad. Carlos Brito. Lisboa: Edições 70, 1991.

HEID, Stefan. *Quialismo y el mito del Anticristo: una controversia del cristianismo primitivo sobre la Tierra Santa*. Tenerife: Universidad de la Laguna, Anuario de historia de la Iglesia, N. 4, 1995.

JUNG, C. G. *Psicología do inconsciente*. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1987.

M. MENDEZ, Lenina. *Juan Ruiz de Alarcón y las fuerzas del mal*. Espéculo: Revista Electrónica Cuatrimestral de Estudios Literarios - Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense. N. 12, oct. 1999. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/ruijalar.html>. Última consulta 20-10-2012

NIETZSCHE, Friedrich. *O anticristo: maldição contra o cristianismo*. Trad. y notas Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Mario da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1989.

OBELKEVICH, James. Provérbios e história social. In: BURKE, Peter; PORTER, Roy (orgs.). *História social da linguagem*. Trad. Alvaro Hattner. São Paulo: UNESP, Cambridge, 1997.

PAZ, Octavio. *La llama doble: amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

RUIZ DE ALARCÓN, J. *El anticristo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-anticristo--0/>. Última consulta 20-10-2012.

TEJA, Ramón. *El nacimiento del Anticristo*. Tenerife: Universidad de La Laguna – IV Simposio Internacional de la SECR - Sociedad Española de Ciencias de las Religiones, 2000. Disponible en: <http://www.ull.es/congresos/commirel/teja1.html>. Última consulta 20-10-2012.

VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia de la literatura española*. Tomo II. Barcelona: Gustavo Gili, 1950.

Auricléa Oliveira das Neves
Escola Superior Batista do Amazonas (Brasil)

La Hidalga del Valle: la defensa de la inmaculada concepción de María.

Introducción

La Hidalga del Valle es un auto sacramental del “Siglo de Oro”, que fue representado por Calderón de la Barca como una forma de reparación hecha el Jueves Santo de 1640, cuando una calumnia a la Virgen María apareció en la puerta de la catedral de la ciudad de Granada. Entre las particularidades de ese auto señalamos la exclusividad de la temática mariana y la ausencia de alusión al Sacramento de la Eucaristía. Para una mejor comprensión del auto es importante conocer cuál “defensa” el dramaturgo realizará con el texto dramático.

Desde los primeros tiempos del Cristianismo, la idea de que María fue preservada del pecado original era sentimiento común entre los católicos. Esta propuesta, sin embargo, no llevaba en cuenta a los cristianos ortodoxos, ni más tarde a los cristianos protestantes. Uno de los problemas de la no aceptación de esta prerrogativa de María era su origen biológico, pues ella era hija de Joaquín y Ana. Otro obstáculo se refiere al dogma que se estableció por decreto de un Papa y no por un Concilio.

La primera incursión sobre el tema está presente en el Evangelio Apócrifo del Siglo II, el *Proto-evangelio de Santiago*, que narra la forma extraordinaria la concepción de María. Según el texto, Joaquín ayunaba en el desierto y Ana se quedaba en oración en casa. Ambos con el mismo propósito de rogar a Dios por hijos, con la promesa de consagrarlos al servicio divino. Mientras Ana oraba, recibe la visita de un ángel que le dijo “Ana, Ana, el Señor ha oído tu oración. Concebirás y darás a luce, y toda la tierra hablará de tu descendencia” (Biblia Apócrifa, 32). Joaquín también advertido es por un ángel y regresa a casa.

Cuando María cumple tres años de edad, sus padres, cumpliendo la promesa, la llevan al templo. Allí permaneció hasta los doce años “viviendo como una paloma y recibía su comida de las manos de un ángel.” (Biblia Apócrifa, 40).

En el período patrístico no existe una uniformidad de pensamiento sobre la Inmaculada Concepción de María y la mayor dificultad radica en la universalidad de la Redención, porque si María nació sin pecado original, estaría fuera del plan de salvación de Dios y como consecuencia también estaría fuera de la obra redentora de Jesucristo .

En el siglo VII, la Iglesia de Oriente comienza a celebrar la fiesta de la Inmaculada Concepción y en el Occidente se festeja el 8 de diciembre, nueve meses antes de la fiesta de la Natividad de María, 8 de septiembre.

Durante la Edad Media, la devoción mariana del pueblo sobre la Inmaculada Concepción crece, pero no hay consenso entre los teólogos:

El tema suscita muchas discusiones teológicas, que se polarizan en dos escuelas de pensamiento, los ‘maculistas’ y los ‘imaculistas’, realizados respectivamente por los dominicos y franciscanos. Según ‘maculistas’, María habría sido limpiado de la mancha del pecado original durante el embarazo. Para ‘imaculistas’, en la concepción. (Murad, 121)

Según Frei Clarenceo Neotti, la Orden Franciscana desde 1263 celebra la fiesta de la Inmaculada Concepción el 8 de diciembre, “y solía cantar la misa en su honor el sábado”. En el siglo XV, una de las primeras congregaciones marianas religiosas se estableció:

“En 1484, Santa Beatriz da Silva, hija de padres portugueses, fundó la Orden de las mujeres contemplativas, conocido como Hermanas Concepcionistas, especialmente a la adoración y difundir el privilegio mariano de la Inmaculada Concepción María, Madre de Dios”. (Neoti, 117)

A pesar de que la inmaculada concepción de María, haber sido aceptada y el tema ampliamente debatido en el pueblo desde el siglo II, sólo en 1435 llega el primer documento oficial de la Iglesia romana en el Concilio de Basilea “el canon John Romiro utilizó la devoción popular para presentarla como la primera razón que debería inducir a los padres a poner fin a la controversia sobre la Inmaculada Concepción”. (Collantes, 600)

Con tantas manifestaciones en favor de la inmaculada concepción de María, el 8 de diciembre de 1854, por *Bula Ineffabilis Dei*, el Papa Pío IX proclamó el dogma:

[...] Declaramos, pronunciamos y definimos que la doctrina que sostiene que la Santísima Virgen María fue preservada inmune de toda mancha de pecado original, por singular gracia y privilegio de Dios omnipotente, en atención a los méritos de Jesucristo, el Salvador del género humano, es una doctrina revelada por Dios y, por tanto, debe ser creída firme y constantemente por todos los fieles. (Collantes, 422,423)

Como se puede observar, desde las primeras referencias hasta la definición del dogma de la Inmaculada Concepción la Iglesia ha recorrido un largo camino.

La profanación de la Madre del Redentor en Granada

A pesar de la ciudad de Granada en 1617 haber sido el escenario del movimiento “*volum sanguinis*”, nacido de universidades, se proponía, bajo juramento, defender la Inmaculada Concepción de María hasta efusión de la sangre, en 1640, la ciudad profana la figura de la Virgen en la puerta de su Catedral (Fiores, 601). Ese hecho fue presentado en el texto introductorio de *La Hidalga del Valle*, cuyos personajes de la loa son los Músicos acompañados del Furor, de la Alegría y del Contento.

Furor, la alegoría del Diablo, reconoce la realeza de Dios y de María como explícita la didascalia y los versos del auto *La Hidalga del Valle*, de Pedro Calderón de la Barca:

Sale el FUROR, como atropellando al CONTENTO a la ALEGRIA. (Calderón de la Barca,113)

FUROR - Que esto escuche, y de sus ejes
 la Esfera no descuaderno,
 destruyendo de Granada
 la Alegría y el Contento
 con que (a mi pesar) celebran,
 y aplauden (a mi despecho)
 hoy los Desagravios de
 Cristo y María, a quien temo,
 y a quien Virgen Madre, antes
 del Parto, y en él confieso,
 y después de él, oprimido
 del más Soberano Imperio,
 estas Verdades publico,
 estos Prodigios venero.

(v.55-68)

Después de dialogar con el Contento acerca de la pureza de María, Furor defiende la ciudad de Granada, que fue una de las primeras urbes de España a abogar la Inmaculada Concepción de la Virgen.

En la parte final, la loa es cerrada con homenaje a Granada en las voces del Contento y de la Alegría:

CONTENTO - Para que Granada siempre...
 ALEGRÍA - En los anales del tiempo
 tenga el laurel merecido.
 CONTENTO - Heroico.
 ALEGRÍA - Glorioso.
 CONTENTO - Eterno.
 (v.173-181)

Algo que debe ser reiterado es la referencia hecha por la loa al episodio de Granada, un evento que no se menciona en el texto principal, en este el dramaturgo se dedica a la defensa de María libre del pecado original, una prerrogativa de la Madre de Dios, que Calderón aplica en todos los autos marianos.

La defensa de la Inmaculada Concepción de María.

En *La Hidalga del Valle*, además de los personajes presentes en la loa, se presentan la Culpa, la Gracia, el Amor Divino, la Nobleza, la Naturaleza, David y Job que dramatizan la historia de la salvación, mostrando que María había sido elegida para ser la madre del Salvador y, por tanto, inmune del pecado original. Este tema tenía una larga tradición teológica entre los estudiosos de la historia sagrada; devocional, entre los creyentes de la religión católica; artística y literaria, entre los artistas y escritores de la época.

La Culpa abre la primera escena empuñando un “bastón”, símbolo de la autoridad y establece que todos los hombres están bajo su gobierno por causa del pecado original. Ella los llama a todos los hombres “villanos Hijos de Adán” (v.1) y se describe a sí misma:

Yo soy la Culpa, yo soy
 la serpiente, de quien dijo
 en el Génesis Moisés
 que andaba en el Paraíso
 disimulada. Yo soy
 aquel hermoso prodigo
 que coronada en un monstruo
 de siete cuellos distintos
 Juan vio en el Apocalipsis,
 con un vaso de oro rico,
 brindar mortales venenos
 de inficionados hechizos.
 (v.17-28)

Para demostrar la superioridad de la Culpa, Calderón dedica casi doscientos versos para narrar la caída del hombre en el Paraíso, cuyo mayor triunfo es llevar a la humanidad a la esclavitud, ya que condujo a la pérdida de la gracia, con el pecado de Adán y Eva. La Culpa se dice parte de la naturaleza humana, por eso cobra impuesto, ya que todos son sus vasallos; ella se muestra orgullosa y superior.

CULPA – tú, (Naturaleza) esclava; yo victoriosa;
 tú con temor; yo, con bríos;
 tú, rendida; yo triunfante;
 tú con hierros; yo, con ricos
 despojos; tú humilde; yo,
 altiva; tú con suspiros;
 yo con voces; tú con llantos;
 y yo, en fin con regocijos;
 porque vean los mortales,
 postrados hoy y rendidos,
 que Culpa y Naturaleza,
 con dos afectos distintos,
 en cualquiera concepción
 igualmente concurríamos.

(v.175-188)

La Naturaleza humana vive esclava, llorosa, asustada y humillada en relación a la Culpa, que briosa, orgullosa se hace presente en cada persona. A pesar de su confianza extrema, la Culpa olvida que la Escritura describe su derrota, con la redención del hombre por medio de la sangre de Jesucristo, hijo de María. Esto ocurre porque Eva, prefiguración María, engañada por la serpiente, come, junto con Adán, el “fruto prohibido” y Dios maldice la Hija del Mal (Gen 3, 14-15):

Y Jehová Dios dijo a la serpiente: ‘Por cuanto esto hiciste, maldita serás entre todas las bestias y entre todos los animales del campo; sobre tu pecho andarás, y polvo comerás todos los días de tu vida. Y pondré enemistad entre ti y la mujer, y entre tu linaje y la linaje suya; ésta te herirá en la cabeza, y tú le herirás en el calcañar’.

En el texto de Calderón, la introducción de este hecho está presente en la voz de la propia Culpa que afirma: “Ya a vista del mundo estamos,/ su fábrica descubrimos,/ una emulación hermosa/ de este Alcázer cristalino./ Tres puertas tiene, las dos/ todas abiertas las miro,/ y la tercera cerrada” (v.155-161)”. Es la alegoría del Mundo con sus leyes: la Ley Natural, la Ley Escrita y la Ley de la Gracia.

Las dos primeras leyes tienen representantes Job y David - son puertas abiertas - mientras que el segundo - la Ley de la Gracia - está representado por una puerta cerrada, en alusión a la Virgen María. Después de colocar el receptor adaptado a la situación, los personajes empiezan a discutir los asuntos a que se propone el dramaturgo, que se puede dividir en cuatro temas:

El primer tema está relacionado con la Culpa como protagonista de la mancha que hay en el hombre. La Culpa discute con Job, la Ley Natural, y con David, la Ley Escrita y ella cobra tributos de cada uno, pero a cada argumento, se vislumbra la representación simbólica de la Virgen María, como un contra argumento:

CULPA – Cobrar
 el pecho a que reducidos
 estásis todos los humanos,
 es el intento que sigo;
 empezando en la primera
 Ley Natural, pues ha sido
 Ley Natural el pagarle;
 yo no quiero otro testigo

en abandono de que soy
yo el origen y el principio
de todas las aflicciones;
probando de los vicios
yo soy el original,
y ellos son retratos míos,
que el Universal Diluvio,
que empezando en un rocío
de la aurora, se hizo lluvia;
la lluvia (cobrando bríos),
fuentes; las fuentes arroyos;
los arroyos, anchos ríos;
los ríos, inmensos mares;
que entre piélagos y abismos
al gran cadáver del mundo
dieron en su centro frío,
en monumentos de plata,
salobres tumbas de vidrio.

(v.220-244)

JOB – Es la verdad: pero una Arca,
a los desdenes esquivos
del mar, exenta se vio
sobre los crespos y rizos
de las espumas, saliendo
intacta de su peligro.

(v.245-250)

En las escrituras en general, el Arca de Noé está vinculada a la figura de la Virgen, pues así como las especies se refugiaron en el barco y se salvaron, así es María, el consuelo espiritual de las criaturas y corredentora de la humanidad. Sin el “sí” de María, no habría Jesucristo, por lo tanto, no habría la salvación.

En la escena siguiente Job asume la condición de vasallo de la Culpa: “Digo/ que te lo debo y que en nombre/ de toda mi Ley le rindo” (v.274-276) y la Culpa en el diálogo con la Naturaleza, busca Ley escrita para ser su esclavo. La Naturaleza sabe que en el camino hacia la salvación, Dios usó a Moisés, que lo dio su ley:

CULPA – Ya de la Ley Naturaleza
cobrado el tributo miro,
y confesado por Job
el vasallaje a que aspiro.
A las puertas de la Ley
Escrita llama.

NATURALEZA – Es preciso
obedecerte forzada,
¡Ah del Gran Pueblo escogido
de Jehová, Israel, a quien
en un terso mármol liso,
buril el dedo de Dios,
dejó el Decálogo escrito!

(v.287-298)

La Naturaleza golpea a la puerta que representa la ley escrita y sale David, símbolo del pueblo elegido, los Judíos. “David responde/ por todos, como su Invicto/ Rey” (v. 299-301)

La Culpa recuerda todas las penurias sufridas por los hebreos, como la esclavitud en Egipto, el hambre y la sed en el desierto, peligros siempre inminentes, todo, “que causó la primera Culpa” (v.322). En respuesta, David recuerda la intervención divina en todo momento, como el maná que alimentó a su pueblo durante muchos años. La Culpa insiste en que el maná se hizo impuro y como un contra argumento, David presenta algo incorrupto, la piel de Gedeón, otro símbolo de la Virgen María.

DAVID – Otro rocío por eso
también, sin corrupción, vimos
en piel de Gedeón
cuajarse cándido, limpio.

CULPA – No más, no más, que esa piel,
que concibió en sus arniños
el rocío intacto, y puro,
me ha causado un parsismo
mortal, un mortal letargo:
¡Fuerte horror! ¡fiero delirio!
Reconóceme la deuda
y no argumentes conmigo.
(v. 332-343)

La Naturaleza entonces va a buscar de la tercera puerta, que es abierta por la Gracia, esta espera un nuevo huésped, y no puede convivir con la Naturaleza, que es portadora del pecado original, por tanto, impura, esclava de la Culpa. A partir de ese punto, se establece un diálogo entre la Culpa y la Gracia, sobre alguien que “no quiera pagar pecho,/ por hidalgo y ser limpio” (v.449-450). Descontenta, la Culpa llama el Furor a testificar.

Requerido por la Culpa, Furor utiliza ciento ocho versos para contar la historia de María, la genealogía de sus padres, Joaquín y Ana. Las bases para la elaboración de este informe, Calderón probablemente los recogió en fuentes apócrifas, como *El Protoevangelio de Santiago - la historia del nacimiento de María*, ya que los textos canónicos no aluden a la infancia de la Santa y mucho menos de su concepción milagrosa, dada la esterilidad de su madre.

Para celebrar este acontecimiento, el dramaturgo no ahorra palabras y expresa la efusión de la naturaleza creada por Dios, como una extensión de la alegría de Joaquín y Ana, que se sirve del discurso de Furor:

Ella (Ana) alegre, El (Joaquim) ufano,
Ella piadosa, El felice; y allí me informé de ello,
que en llegándole a hablar, pude saberlo,
de aquesta cuenta, que los dos se han dado,
un común regocijo se ha seguido;
el Sol un manto azul, todo estrellado,
con recamados visos se ha vestido;
la Luna de topacios se ha calzado,
el Cielo de diamantes se ha lucido
(...)

La tierra de sus galas envidiosa,
se ha vestido también de mil colores,
y siendo por diciembre, tan hermosa
está, que brota anticipadas flores:
la azucena, jazmín, clavel y rosa
al mayo le han robado los primores
dando (no sé porqué) la enhorabuena
clavel, rosa y jazmín a la azucena.
Las fuentes, con tal risa, sus cristales
ofrecen hoy, que cuando fugitivas
corren tan lindas, pues, tan liberales
que selladas son pozo de Aguas vivas.

(v.556-578)

A pesar de este himno de alabanza, la Culpa insiste “que esa Anunciada Luz tan prevenida,/ ha de ser en pecado concebida” (v.629-630)) y termina el tema central de la primera parte; la Culpa y Furor abandonan la escena.

Comienza la segunda parte con la didascalia: “Vanse, y suena música y sale el PLACER, escuchándola”(Calderón de la Barca, 121). En escena, la Música canta versos extraídos del libro *Cantar de los Cantares* 4, 7 “Tota pulcra amica mea,/ macula non est in te” (v.634-635), que se repetirá en todo el auto. En acto continuo, viene el Placer, que enfatiza la incorruptibilidad de Santa y dedica más de cien versos en su alabanza:

Tota eres hermosa, dice,
y en ti no hay mancha ninguna,
a fe de buena fortuna,
bien dichosa, y bien felice
la canción misterio tanto,
aquella a quien este canto
se dedica, y bien perfecta,
pues el Músico y Poeta
es el Espíritu Santo;
¿qué trae consigo este día
que todo el orbe es contento;
es música todo el viento;
es todo el valle alegría;
toda la tierra, armonía;
todas las nubes, colores;
belleza, toda las flores;
risa, todos los cristales;
paz, todos los animales;
todos los cielos, favores?

(v.655-674)

Además de la alabanza de María, el Placer narra hechos extraordinarios sobre la infancia de la Virgen y al final de su discurso, vienen en parejas a la escena, la Gracia, acompañada por el Amor Divino, la Culpa con el Furor; entre la Naturaleza y la Gracia esta la Culpa “admirada, confusa, absorta y suspensa” (v.771-772). Nuevamente Calderón utiliza los dobles para dar continuidad a la escena.

Después de la palabra del Placer, “Sale la GRACIA, y el DIVINO AMOR por una porta; y por la otra la CULPA y el FUROR y la NATURALEZA un poco más adelante, y

van andando como hacia la casa de Joaquín”, (Calderón de la Barca, 123) los cinco personajes establecen un diálogo con argumentos diferentes; mientras el Placer y el Divino Amor intentan reafirmar la incorruptibilidad de María, la Culpa y el Furor instan el contrario, “entre la Culpa y la Gracia/ absorta estoy y suspensa” (v.822-823), declara la Naturaleza.

Se observa en la próxima escena la Naturaleza entrar con la Gracia por la tercera puerta “dejando a la Culpa fuera, / porque la Culpa y la Gracia entrar juntas no pudieron” (v .843-845). La Culpa y el Furor intentan entrar a la fuerza, pero son impedidos por el Amor Divino muñido de espada. La Culpa, inconformada afirma: “!y con mi rabia sangrienta/ morderé, serpiente altiva,/ la planta a esa niña bella” (v.871-873), que es retrucada por el Placer “paréceme que te pone/ la tal planta en la cabeza (v.874-875) y muestra el *Libro del Génesis* como fundamento teológico: “cuando a la mujer castiga/ el Señor su inobediencia,/ que pondrá la mujer, dijo,/ las plantas en la cabeza/ de la serpiente, que entonces la engañó.” (v. 973-975).

Se inicia la tercera parte, con un enfrentamiento entre la Culpa y el Placer, este defendiendo la realeza y la divinidad de María y aquella considerándola una criatura sencilla, involucrada con los males de la Humanidad. Como un torneo de lenguaje inicia un juego teológico empezado por las palabras de Placer “divina es...”, y contestado por la Culpa “humana es...”:

CULPA – Humana es, pues se concibe
de Humana Naturaleza.

PLACER – Divina es, pues que por Gracia
Dios de Culpa la reserva.

CULPA – Humana es, pues que naciendo
dolor a su Madre cuesta.

PLACER – Divina es, pues que
nazca, nace su belleza
bendita entre las mujeres.

CULPA – Humana es, pues que la llevan
a presentar en el Templo
como a víctima y ofrenda.

PLACER – divina es, pues es su Vida
Integridad y Pureza.

(v. 1013-1026)

Calderón expone, en ese embate, todo el fundamento que tiene del Magisterio de la Iglesia para afirmar que María, por haber sido escogida para ser la Madre del Redentor, se la preservó del pecado anticipadamente, por mérito de su Hijo Jesús. La Culpa no acepta ese argumento, ya que el Hijo de Dios vino a la tierra con la misión de salvar la Humanidad, cuyo punto de partida es el Bautismo, que deja el hombre libre del pecado *original*.

“Salen la GRACIA, la NATURALEZA, el AMOR DIVINO y los MÚSICOS” (Calderón de la Barca, 126) y se inicia el tercer núcleo temático, con la metáfora del foso, que es un argumento irrefutable, do punto de vista práctico, encontrado por Calderón para convencer a la Culpa, de que María fue concebida sin pecado original.

La alegoría del Placer toma una azada y cava un hueco en la tierra, viene el Furor, trastabilla, cae y no puede ser retirado del foso sin ayuda. En seguida, llega la Culpa y el Placer que la impide de caer en la zanja abierta. En el diálogo de ambos:

PLACER – Ya está puesto el silogismo.

CULPA – Pues me has redimido ahora
de tan extraña caída,
he de estar toda mi vida.

FUROR – Pues aun su piedad ignora
tu pecho, por a mí ahora
de ese hoyo me sacó;
si por él no fuera, no
pienso que me levantara
en mi vida.

CULPA - Cosa es clara,
que le he debido más yo,
pues antes de haber caído
me ha excusado de caer.

(v.1206-1218)

La idea del dramaturgo es informar que Jesús redime y restaura la Humanidad de la herencia del pecado, dejada por Adán y Eva. María, diferentemente es preservada da mancha original, como la metáfora del foso, axioma que será reiterado en los próximos diálogos en la voz de otros personajes.

La Naturaleza es la primera a entrar en escena y afirma que María, recibiendo Jesús en sus purísimas entrañas, “Que así le ha anticipado/ este Mérito de Gracia” (v.1319-1320), pero la Culpa replica que no “haya un texto solo, haya/ un evangelio, que diga/ que [ella] ha nacido preservada” (v.1330-1332).

Quien toma la palabra es el Amor Divino para afirmar la hidalgüía de María y hacer callar el asunto:

Las asentadas Noblezas,
las ilustrísimas Casas
no tienen Ejecutorias,
la Notoriedad les basta;
y porque esta estimación
no pierda, ni esta Alabanza,
antes que le den Sentencia
en su favor publicada,
te pondrás silencio,
a que no hables en acuesta Causa.
El Amor Divino soy,
el Espíritu me inflama,
y pues es él quien asiste
a los Pontífices, calla,
no hables en esto, en su nombre
es mi voz la que lo manda.

(v.1333-1348).

Está claro, con la réplica del Amor Divino que la cuestión no es teológica sino dogmática. La Culpa y el Furor se callan y cierra la tercera parte del auto.

El último bloco escénico tiene la anotación inicial del dramaturgo: “Va a subir por una escalera y se abre la apariencia y baja por una tramoya la HIDALGA, que la hará una niña, hasta ponerse encima de la Culpa, como se pinta (Calderón de la Barca, 128). La Culpa, enojada por el Furor, hace su réplica de forma desesperadora y la Nina responde:

CULPA - Esto no toca al Silencio,
entraré en su misma Casa,
y a sus Puertas clavaré
el Privilegio en venganza
de este rigor, mas ¿qué es esto?
Sobre mi se cae la Casa;
y aun el Cielo sobre mi
cae, que estas Esferas altas
todas sobre mi parece
que se trastornan y bajan
desasidas de sus polos,
de sus ojos desquiciadas,
deshacen, se desploman,
se quiebran se desencajan
para que ponga esta Niña
sobre mi cerviz las plantas.
(v.1359-1373)

NIÑA – El privilegio que traes
tú misma es en esta causa
contra ti, pues dice él mismo
con misteriosas palabras
que habrá entre ti y Mujer
disensiones y asechanzas,
y que ella a poner vendrá
los pies sobre tu garganta;
ya se ha cumplido, pues piso
tu frente, sin que rabia
pueda atreverse e morderme,
con ser víbora pisada,
porque en este inmenso valle
de lágrimas soy la Hidalga.
(v.1374-1387)

La Niña y la Culpa discuten sobre la naturaleza humana y la herencia del pecado, recibida de los primeros padres. La Niña concluye afirmando que: “Presto la Naturaleza/ será libre y rescatada/ de tu esclavitud, que ya/ la Gracia ha vuelto a la casa/ que fabrica para el Huésped/ que ya tan benigno aguarda”. (v.1401-1407). Mientras eso, “en un bofetón del otro carro se descubre la GRACIA” (Calderón de la Barca, 129) que dialoga con Furor:

GRACIA – Ya tiene hecho el aposento
prevenido antes en tantas
sombras y figuras vivas
de las dos leyes que pasan.

FUROR – Pues cuando venga ese Huésped
que tú tan divino aguardas,
¿cómo la podré quitar
estos hierros de la cara?

GRACIA – Lavándola en el Bautismo.

FUROR - ¿Con qué?

GRACIA – Con el agua clara
de estos siete caños que
son fuentes de la Gracia.

(v.1408-1419)

Salen de la Gracia siete caños de agua, representando los siete sacramentos. Según el *Catecismo de la Iglesia Católica Romana* en su art. 1210:

Los sacramentos de la Nueva Ley fueron instituidos por Cristo y son siete, a saber: Bautismo, Confirmación, Eucaristía, Penitencia, Unción de los enfermos, Orden sacerdotal y Matrimonio. Los siete sacramentos llegan a todas las etapas y todos los momentos importantes de la vida cristiana: dan vida a la fe cristiana origen y crecimiento, curación y misión. En esto hay una cierta semejanza entre las etapas de la vida natural y la vida espiritual. (Catecismo de Iglesia Católica, 339)

Así, la apoteosis final tiene como personajes María-niña, la Gracia, la Culpa, el Furor, la Naturaleza, el Placer y la Música que discuten sobre los siete sacramentos de la Iglesia Católica, como “fuente de la Gracia” (v. 1419) y según la Culpa “sólo el primero/ a atemorizarme basta,/ porque es el que misterioso/ mi original culpa lava” (v. 1422-1425). Las dos últimas glosas son proferidas por la Música y por el Placer que rinden homenajes a María y a Calderón:

MÚSICA – Ha dicho bien
¿Quién sabrá decirme, quién,
Por qué una sacra canción
a esta Niña, nuestro bien,
la llaman de Aarón
y no vara de Moisés?

PLACER – Y sólo perdón merezca,
pues no merece alabanza
Don Pedro Calderón, pues
le pide humilde a esas plantas.

(v. 1478-1487)

Lo que señalamos en este auto es el hecho de Calderón demostrar que María está predestinada a no ser heredera del pecado de nuestros primeros padres, Adán y Eva, pero, al ser la Madre de Jesús, o Hijo de Dios, no fue esclava del diablo.

Para Calderón, en todos los autos marianos, la concepción inmaculada de María no es un privilegio aislado, sino el primero de una vida confirmada en gracia, contra la que el demonio no ha podido jamás conseguir cantar victoria, pero siempre se atreve a una tentación.

CONCLUSIÓN

Valbuena Prat afirma que el auto *La Hidalga del Valle* estaba escrito antes de 1640 y considera “ como uno de los más antiguos, por la frescura de inspiración, la falta de trama y el predominio lírico (especialmente bellas octavas en boca del Furor), aunque no es fácil precisar su fecha” (Calderón de la Barca, 111). No se representó por tanto para las fiestas del *Corpus Cristi*, pero para las fiestas de la Purísima, 8 de diciembre.

Los diálogos entre los personajes muestran la capacidad de Calderón en proponer asuntos de fe y de tradición entre católicos como por ejemplo la defensa de la inmaculada concepción de María, materia delicadísima y grave, pero defendida con entusiasmo por la mayoría de los teólogos, especialmente en España.

Calderón en su texto, afirma categóricamente que, como consecuencia de la redención, María logró preventivamente los méritos del sacrificio del Gólgota, antes de ser contaminada por el pecado, por eso fue concebida en la plenitud de la gracia santificante. Por eso su Inmaculada Concepción fue cantada por el dramaturgo en *La Hidalga del Valle*, más de doscientos años antes de la declaración del dogma el 8 de diciembre de 1854. A lo largo del texto vemos resonancia del Sagrado y del Profano explícita o velada como alegorías en el auto calderoniano.

Obras citadas:

BIBLIA APÓCRIFA. *Proto-evangelho de Tiago*. 9^a. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2004.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Obras completas*. Tomo III, Autos sacramentales. Madrid: Aguilar, 1952.

CATECISMO DA IGREJA CATOLICA. Edição Típica Vaticana. São Paulo: Loyola, 1999.

COLLANTES, Justo. *A fé católica: documentos do Magistério da Igreja: das origens até aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Lumen Chisti; Anápolis (GO): Diocese de Anápolis, 2003.

MURAD, Afonso. *Maria, toda de Deus e tão humana*. São Paulo: Paulinas; Valência (Espanha): Siquem, 2004.

Edna Parra Cândido

Instituto Federal de Educação - Espírito Santo (Brasil)

**Lope de Vega y el destaque de lo religioso como elemento capital en la formación/
consolidación del teatro español del Siglo de Oro**

Algunas de las más importantes creaciones de la civilización española durante los siglos XVI y XVII, e incluso durante el siglo XVIII, son meros aspectos de la singularísima religiosidad de ese pueblo. Frailes, monjas o clérigos fueron muchas de las figuras universales de las letras españolas: Juan de Ávila, Juan de la Cruz, Teresa de Jesús, Luis de Granada, Luis de León, Francisco de Vitoria, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina o Gracián. La historia hispana es, en lo esencial, la historia de una creencia y de una sensibilidad religiosa y, a la vez, de la grandeza, de la miseria y de la parálisis provocada por ellas.

Pero acerquemonos a la época en la que escribió Lope de Vega y a algún contexto histórico. Muy de pasada, hacia el siglo XVI, fracasado el intento de la “Armada Invencible”, España se ve sumida en una crisis política de enorme amplitud, ya que la Europa protestante consideró que el poder español había sido doblegado. Por su parte, el clero español, que había destinado a la Armada el éxito, vuelve la mirada hacia la península y encuentra, como uno de sus alegatos para lo que vendría a suceder, el que aún gozaban los moros, en España, una inconcebible libertad, a lo que sobrevino a éstos, una vez más, odio y persecución.

Paradójicamente, en ese siglo de contiendas de castas y en el siguiente, España va a vivir su más brillante momento cultural. Recoge las incitaciones del Renacimiento y elabora creaciones con el sello de los complejos elementos que constituyen el ser español. Sin embargo, la voluntad de ser paladín de la Europa católica ante la Reforma protestante y mostrar a las potencias rivales una fuerte cohesión nacional, la lleva a unificar sus elementos diversos y a armonizar las influencias renacentistas con las tradiciones nacionales del Medievo. El resultado es la floración artística tan peculiar de su época de Oro que alcanza el máximo esplendor cuando es más crítica la situación económica y política. Bajo la moción religiosa, durante los primeros siglos fue Galicia la que ofreció el programa más original y más fecundo para la cristiandad hispana: el culto ibérico a Santiago Apóstol, debelador de la morisma, futuro patrón de España y uno de los centros de su historia.

Ya en el siglo XVII, la religión vencedora llenó todos los intersticios de la vida social. Miles y miles de sacerdotes, frailes y monjas, se hacían presentes en ciudades, campos y aldeas. Antes solía acudirse a lo religioso cuando la necesidad de cada uno lo requería; ahora, la religión ceñía todo como una atmósfera y, de finalidad, se había hecho medio de subsistencia. Es la época en que, según A. Castro (390) la hipocresía religiosa, como fuente de lucro, se convierte en tema para la literatura narrativa y dramática. Para el autor, “la religión fue para ciertos papas un negocio político, mundano, una inteligente burocracia, una sutil dogmática sin calor de corazón, y una maravillosa ‘secularidad’, lo que no se dice en son de crítica o vilipendio, enteramente ausentes de mi ánimo.”(240).

Hay que tener en cuenta el hecho del no paralelismo de España respecto de Europa, y de que su aislamiento cultural no respondía tan solo a razones culturales ni económicas, sino al casticismo personal. En ningún otro país europeo sirvió ser hijo o nieto de labriegos analfabetos, como criterio para seleccionar a los consejeros del rey. Así lo comenta

Juan de Mal Lara: “Ha venido la cosa a tal extremo, que aun es señal de nobleza de linaje no saber escribir su nombre” (Castro, 29).

En las ciudades, las calles son mal trazadas, oscuras, sombrías. Sin embargo, la vida del español se hace en ellas: procesiones y autos de Fe, personas ilustres como Lope de Vega participan activamente. El escritor es reconocido por su condición de “familiar” del Santo Oficio de la Inquisición (Lins). Señálese aquí que es precaria la condición del escritor que debe acogerse a la protección de los grandes señores y delegar, por consiguiente, parte de su libertad, pues es raro el hombre de Letras que puede vivir de su oficio. En cuanto a la gente, no tenía más norte ni más auténtica sustancia moldeadora que la de sus creencias en Dios y en el rey. La conciencia de la religión y la de la casta se unificaban del tal modo, que cristianos nuevos se hacían a veces clérigos e incluso inquisidores.

La fe religiosa y la fidelidad política se hicieron rígidas, convencionales y exteriores, en los años de la Contrarreforma. En ese ambiente desarrolló Lope su vida “azarosa” y muchos de los rasgos apuntados por los historiógrafos y críticos literarios aparecen en sus comedias, pues pocos como él volcaron en la obra literaria las inquietudes de su época y de su pueblo.

Lope Félix de Vega Carpio: escritor, fraile, sacerdote, hombre de muchos amores. He como él mismo cuenta al Duque de Sessa su ordenación, en 1614: “Llegué, presenté mis dimisorias al de Troya, que así se llama el Obispo y dióme Epístola, para que Vuestra Excelencia sepa que yo me voy acercando a capellán suyo; y sería de ver cuán a propósito ha sido el título, pues solo por Troya podía ordenarse hombre de tantos incendios” (Lins, 32). Lope será el emancipado que se ve forzado, por la Inquisición y por el jesuitismo, a disfrazar sus opiniones y, más que ello, recibir las órdenes sacras y cumplir dogmas, a fin de escaparse de las persecuciones de la Iglesia, aunque su conducta, en algunas cuestiones, no haya sido nada ejemplar.

Pero volvamos al hecho estético. La llegada de Lope de Vega renueva las perspectivas de la dramaturgia española. El escritor adopta la estructura trinitaria, la utilización de métrica variada y recurre a la presencia de un gracioso. Lope contrapone la espontaneidad al artificio, la libertad interior a la servidumbre de los cánones, lo moderno y vital a lo antiguo y muerto, pero no niega nunca el arte: para él éste es, sobre todo, retórica.

Según R. Froldi (32), los contenidos dejan de tener importancia en cuanto “tesis” del autor y pueden consistir en una serie de principios que no se discuten, comunes al poeta y a la sociedad de la que éste forma parte. Por eso crea no es un teatro de ideas, sino de psicología y casuística moral; el drama nace de ese modo del mundo afectivo, en consonancia con las normas de un sistema ético-religioso-social constituido, es decir, de aquello sobre que ni siquiera se piensa discutir.

En cuanto al mito de San Isidro, éste se plasma entre la memoria colectiva y el tratamiento estético, en el que destaca el elemento maravilloso. Se nombra maravillosa la intervención de dioses o de seres sobrenaturales en una obra literaria, sea poesía, narrativa, drama etc. Se puede tratar de un maravilloso pagano o de un maravilloso cristiano, cuando intervengan seres maravillosos -ángeles, virtudes, pecados, demonios, santos-. El escritor puede elegir un escenario que se diferencia del mundo real por admitir seres espirituales superiores. En la medida en que permanecen dentro de un escenario de realidad poética, pierden esas figuras cualquier rasgo de anormalidad.

En España, los héroes y santos de una guerra de ocho siglos por la fe y por la nación continuarían vivos largo tiempo después de conseguido el triunfo y moviéndose tan real y familiarmente en los romances y en las tablas como si nunca hubieran muerto. Se establece

lo maravilloso en las artes literarias como hecho ineludible. El ejemplo más célebre y, en todo caso, el más eficaz de esa penetración recíproca de motivos religiosos y poéticos nos ofrece la beatificación y, poco después, la canonización de Isidoro, un campesino madrileño [muerto en 1140], cuya elevación a los altares fue preparada, reclamada y finalmente alcanzada junto al papado gracias, sobre todo, al cometido e ingenio de Lope de Vega.

Lope compuso sus obras basado en la memoria colectiva, en el mito popular, etapa tras etapa, primero por un poema y después por tres comedias y dos justas poéticas en los años 1599, 1617, 1620 y 1622. (Vossler, 70). Gracias al número de escenificaciones y al éxito que alcanzaron, junto a la manifestación de fe de la gente y la reafirmación y observancia a los preceptos vigorizados en la obra, la figura del pastorcillo cobró, al poco tiempo de difundirse como obra dramática, estatura de santo.

De las obras compuestas con ese motivo destacamos la *Comedia famosa de San Isidro Labrador de Madrid*. He el sencillo argumento: Una aldea de Madrid, en el siglo XII, en la que conviven nobleza, eclesiásticos, rey y cantidad formidable de gente humilde, labriegos y mendicantes. Cristianos y moros se enfrentan por el poder. En suelo castellano aquéllos van venciendo batallas, a nombre de Dios y de sus santos. Destaquemos algunos versos del I acto (37 a 44) en la voz de don Pedro de Luján: “La campaña de bárbaros cubierta, \ y volver nuestras armas vencedoras,\ después de Dios a entrabmos se atribuya,\ que en ellas quiere honrar la madre suya. \ A la Virgen, Juan, del Almudena, \ [...] voy a ofrecer una bandera llena \ de lunas de los moros de Sevilla”.

Entre los personajes destaca el labrador Isidoro, ejemplo máximo por su humildad y devoción. Su existencia modélica y sumisa a los designios lo llevará a la perfección espiritual, viniendo a obrar milagros que, por fin, culminarán en el reconocimiento de su santidad. Así trata a un personaje de tales honradeces: “No sé cómo os figure y enquillotre \ las virtudes de Isidro, solo os digo \ que no amanece el alba sin que aguarde \ a la puerta de nuestra iglesia, atento \ a cuando el sacristán a abrirlas venga, \ y que jamás al campo va sin misa” (Acto I, versos 219 a 224).

El pago por lanzarse cada día a la faena será la gracia divina. Sobre él dialogan dos personajes: - Que siembra a lo que imagino \ gran cosecha para el cielo. \ – Si virtud siembra en el suelo, \ cogerá fruto divino” (Acto I, versos 769 a 772). He un ejemplo de intacta salud del espíritu que designa la confianza del hombre mortal en los lazos que lo unen con las fuerzas eternas, lo que suele determinarse como fe y, específicamente, como una religión. Mientras tanto, bueno es labrar las tierras de su señor, pues en igual honor está el que éste coja los frutos en abundancia. Cito el diálogo que entablan el hidalgo Juan de Vargas y un siervo ajeno, sobre la bienaventuranza de Isidro: “- Mi labranza me da pena. \ - ¿Eso no más le alborota? \ Calle, que es Isidro un Santo; \ Dios por él su hacienda aumenta. \ Él basta a crecer su renta” (Acto II, versos 272 a 276).

Isidro va operando milagros, como el de señalar con su vara a una resequida peña, para se le chorree el agua o, aún, el prodigo de la pequeñita porción de carne y pan que repartirá, como un real banquete, entre los muchos miserables del pueblo. Sobre el personaje histórico, hay varios estudios sobre hechos auténticos o verosímiles, si se prefiere, consignados a la vida de Isidoro y bastantes estudios basados en códices, de los que se destaca el de Emilio Guerra Chavarino, *Historia y leyenda de San Isidro*.

Volviendo a la empresa de Lope, así es la parte que le tocó al dramaturgo en la santificación y beatificación del actual patrono de Madrid: la composición de su *Comedia famosa de San Isidro Labrador de Madrid*, una pieza amena, plena de lozanía, con sus bailes nupciales, piadosas burlas, cuadros de amor y celos, milagros de palomas y cascadas,

alimento repartido entre los menesterosos -que remiten a los milagros del Cristo-, fiestas, sentimientos corporizados en alegorías, inmoralidad, vaticinios, milagros tantos entresacados de la memoria del pueblo mismo, de una conciencia colectiva que, por su vez, hizo nuevamente eco de los versos de la comedia lopesca, haciéndola vibrar en el alma popular. Lo mismo que los bueyes, las palomas y los ángeles trabajan la tierra para San Isidro, así también los poetas labran para la fe el ánimo del pueblo español.

Según Vossler (150), es un tiempo en el que se evita contemplar la realidad socio-política tal como se presenta, en tanto que se cultivan “los éxtasis de la fe y de la fantasía”. Se puede observar el esfuerzo de una gran parte de escritores en señalar un concepto de naturaleza regido por visiones utópicas de un mundo ideal, puro e inocente, libre o casi libre de faltas, defectos y pecados. Es decir: en el Siglo de Oro, el tema clásico de la Edad de oro –raíces neoplatónicas del concepto renacentista- se incorpora a la literatura, aunque modificado. Se trataba de “reconciliar la naturaleza divina con la sensible y el idilio pastoril de la Arcadia con el de Belén” (110). En la obra de Lope de Vega, y aquí especialmente representada por la *Comedia famosa de San Isidro Labrador de Madrid*, los versos que dan vida al *leit motiv* de lo bucólico y pastoril son entretenidos, salerosos, plenos de humor burlón y en los que las transformaciones, los milagros y las extravagancias conforman uno de los proyectos nacionales, tanto en políticas como en artes, el de la naturaleza idealizada y preciosista, la “alabanza de aldea” (115) y de la vida campesina, sencilla y rebosante de fe.

De hecho, la fe religiosa se alza como un gran portal por el que penetran en la poesía y en la literatura española las más diversas construcciones de la fantasía. No se sabe con precisión la época de la primera representación de la comedia, pero sí que fue publicada en 1617. Con sólo tres años, o sea, en 1620, la empresa de canonización, gracias, sobre todo, a la labor de Lope, había avanzado tanto que los representantes del rey Felipe III y los de Madrid lograban, en Roma, que celebrara la Iglesia la beatificación del “Buen Isidro” y, dos años después, su santificación, junto a la de Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Felipe Neri y Santa Teresa de Ávila.

No exagera Ivan de Barros Lins (56) en decir que el quehacer poético de Lope de Vega fue uno de los hechos que más poderosamente contribuyeron a la santificación de un desconocido del pueblo español, cuya memoria tan débil y confusa apenas se guardaba en la tradición popular. Se hizo necesario, en la obra, que el río Manzanares, personificado en barba y cabellera, dispusiera a los pastores: “Id, pastores de Jarama, a ver su cuerpo en la tierra, \ cuerpo cuya carne santa \ quieren los cielos que vean \ los siglos del gran Felipe, \ que después de tantas guerras\ será rey sólo de España,\ para que en sus tiempos sea \ canonizado, y conozca \ Roma, entre probanzas ciertas \ de sus divinos milagros, \ que su carne dura entera,\ cerca de quinientos años [...]” (Acto III, versos 745 a 757).

La importancia del campesino y de todo lo rústico en la vida, en las letras de España era solidaria de la presencia igualmente dominadora de lo sacerdotal. Tierra y cielo resolvían su oposición en una unidad de fe, lo que se concreta en San Isidro labrador, que encierra en sí mismo ambos ámbitos. Lope de Vega, al componer la *Comedia* ensalza la labor de un humilde labriego que, haciéndola, no sólo cuenta con la intervención divina, lo que dignifica su faena, sino que convoca a la muchedumbre a obrar con base a su ejemplo, para que no estén desamparadas las tierras y heredades de sus señores, el de la tierra y el de los cielos. Quienes no derivan su sustancia de la tierra en que viven dejan a la postre de ser ellos mismos y se desintegran. Lo humano, entonces, será el punto de coincidencia para el recio aliento de la tierra y el rayo mágico de la fe en el valor.

Hay que pensar en la conexión vital del santo y en su concreción en una pieza literaria no sólo como una devota reliquia, sino como una fuerza que orientaba la política de los reinos cristianos. Lope cede a presiones del papado y del rey para llenar los vacíos de cultura: enseñar deleitando. Esa intervención le fue solicitada por quienes intentaban formar un vínculo más estrecho entre Dios y sus gentes y de las gentes a los campos, a través del libre monacato, más bien que buscando ayuda en la jerarquía centralizada de la Iglesia. No habría fallos, porque en el reino de Dios no existen fronteras. Lo esencial sería que las mismas condiciones de la vida española hicieran posible un modo de existir a favor de aquella creencia en la que lo divino y lo humano borraran sus confines.

Los mitos, las creencias, una vez instalados en la fantasía y en la memoria de las gentes, salvan enormes distancias geográficas y se deslizan a través de las generaciones. Sus formas y sus contenidos experimentan mudanzas considerables, con lo cual se prestan dócilmente a expresar lo que en cada lugar y momento conviene a la situación vital de quienes se sirven de ellos. Al situar la fe en un simple labrador como Isidro en un tiempo, en una tradición de cultura y en un funcionamiento de vida, su realidad se hace tan plausible como valiosa. Lope echa mano de lo que la tradición o la leyenda fue decantando ocasionalmente en la memoria, en la conciencia colectiva, y le concede nuevas dimensiones.

Los fundamentos y antecedentes de la *Comedia de San Isidro labrador de Madrid* se encuentran en la piedad popular. Pero, a medida que la literatura amplía su radio expresivo, la significación del santo queda más explícita; se pone de manifiesto, con rasgos del ímpetu literario de Lope, lo que estaba en la conciencia y en la voz de todos: el peligro de los vicios, la excelencia de un vivir virtuoso, el ser fiel a su tierra y su gente, aunados al folklore y traspasados por la vena cómica.

La labor de Lope, llana y claramente, supo dar forma al idioma personalísimo de la fe, con una autenticidad y originalidad loables. Desde su obra se puede contemplar todo el pasado de la casta cristiana, continuado luego en el Romanticismo y en la poesía del siglo XX. Partiendo de Ganivet, Unamuno, o de Antonio Machado, cabe ir hacia atrás para oír una y otra vez las voces ilustres y preocupadas de que son, ellos, eco magnífico. La disposición vital de los hombres de “cada historia” es lo que transformará, o no, en presente y futuro suyos las posibilidades que las circunstancias les brinden.

Obras citadas

- AMEZÚA, Agustín G. de. *Introducción al epistolario de Lope de Vega*. Madrid: 1940.
- CASTRO, Américo. *La Realidad Histórica de España*. 5^a edición Renovada. México: Editorial Porrúa, 1965.
- FROLIDI, Rinaldo. *Lope de Vega y la Formación de la Comedia*. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope. 2^a edición. Salamanca: Anaya, 1973.
- GUERRA CHAVARINO, ``Emilio. Historia y leyenda de San Isidro``. books.google.com.br/books/about/HISTORIA_YLEYENDADESANISIDRO.html
- GUINSBURG, J. & CUNHA, Newton (org.). *Teatro Espanhol do Século de Ouro*. Tradução, apresentação e notas Newton Cunha. Textos introdutórios Ignacio Arellano. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LINS, Ivan Monteiro de Barros. *Lope de Vega*. Conferências comemorativas do tricentenário de sua morte. Rio de Janeiro: J. R. de Oliveira, 1935.

MABILLE, Pierre. *Le miroir du merveilleux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1962.

PERALTA de LOMA, María V. ``Introducción``. **El caballero de Olmedo**. Buenos Aires: Huemul, 1968.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. Coleção Debates. 2^a edição. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VEGA, Lope de. **San Isidro Labrador de Madrid**. In: www.cervantesvirtual.com/index.php.

VOSSLER, Carlos. **Introducción a la Literatura Española del Siglo de Oro**. Seis lecciones. 2^a edición Colección Austral. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945.

Lygia Rodrigues Vianna Peres
Universidade Federal Fluminense (Brasil)

**El sainete *El labrador gentil hombre*, en *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*,
de Calderón de la Barca**

La comedia novelesca *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, de don Pedro Calderón de la Barca, tuvo su estreno el 3 de marzo de 1680, domingo de Carnaval, celebración de las Bodas del rey Carlos II y María Luísa de Orleans, sobrina del rey Luis XIV de Francia. Fiesta conmemorativa, bodas reales, marco definitivo del teatro calderoniano, arte total: la poesía se muestra pintura en el escenario...

De los manuscritos que tenemos en manos, elegimos, para nuestras reflexiones, el de la Biblioteca del Arsenal de Paris, número 8.314: presenta toda la descripción de la puesta en escena, además de la loa, de Calderón de la Barca; el entremés de *La Tía, al estilo de Sebastián de Villaviciosa*; el baile de *Las flores*, de Alonso de Olmedo, el Mozo; y el sainete *El labrador gentil-hombre*, de Pablo Polope, como nos informa Valbuena-Briones.¹

Informamos que seguimos el manuscrito en su integralidad: sin mayúsculas, sin puntuación, lo que nos permitió evitar equivocaciones de otras ediciones.

El labrador gentil hombre, fin de fiesta o sainete, pieza jocosa, en un acto, de carácter popular, con música o sin ella, que se representaba como intermedio de una función o al final de ella, objeto de nuestras reflexiones, tiene como tema original *Le bourgeois gentilhomme*, comedia-ballet, de Molière, presentada en el palacio de Chambord para el entretenimiento del rey, el 14 octubre de 1670, en Paris.

Mas ese *tipo* jocoso de hombre simple desea llegar a la corte, estar entre reyes y princesas. En nuestras reflexiones enseñamos obras cuyos protagonistas tienen las mismas pretensiones, en una mirada desde *La Cortigiana*, de Pietro Aretino, tema jocoso, como el sainete, objeto de nuestro estudio, en la última comedia de Calderón *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, Mas si abordamos *La Cortigiana*, volvemos nuestra mirada para la obra de Baldassare Castiglione, *Il Cortigiano*, publicada en Roma en 1528. Noble de armas y letras, Castiglione enseña y hace homenaje a la excelencia de la corte de Urbino en donde conviven los modelos de la alta cortesanía. La primera traducción de *Il Cortigiano* es la española y la hizo Juan Boscán en 1534.

El personaje *tipo* creado por Aretino, el aldeano, el lacaio que desean llegar a la corte y hacerse condes, los vemos en la segunda parte de *El Quijote*, en 1615; en la comedia *O Fidalgo Aprendiz*, en 1665, del escritor y dramaturgo portugués, Francisco Manuel de Melo; en *Le Bourgeois Gentilhomme*, de 1670, de Molière; y *el labrador genilhome*, 1680, en la comedia de Calderón de la Barca, objeto de nuestras reflexiones en ese estudio, como ya afirmamos.

Y para ello, es necesario inicialmente, como lo declara en la primera escena «MESSER MACO Mi voglio adirare, mi voglio, e voglio essere obedito, stimato e creduto» (p.11), de la comedia, en cinco actos, *La Cortigiana*, de Pietro Aretino, escrita en Roma,

¹ Angel Valbuena-Briones, El Texto de *Hado y Divisa de Leonido y Marfisa*, y los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, en Texto e Imagen en Calderón, Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón St. Andres, Escocia, Julio de 1996, pp.272- 280

en 1525, y reescrita y publicada en Venecia en 1534². Es una crítica a la corte y a la cortesanía, es decir, al libro de Baldassare Castiglione,

Presentamos, entonces, el diálogo entre el señor Messer Maco, Sanese, su familiar y el Maestro Andrea, en la escena segunda:

M. ANDREA Che sete voi venuti a fare a Roma?
 SANESE Per vedere il Verbum caro e il Giubileo.
 MESS. MACO Tu ti menti per la gola, ch'io ci sono venuto per accomodarmi per papa con qualche imperadore o re di Francia.
 SANESE Voi volesti dire per cardinale con qualche papa.
 MESS. MACO Tu dici il vero, il mio Sanese!
 M. ANDREA Voi non potete essere cardinale si prima non diventate cortigiano: io son maestro di farli, e per amor del paese son per far vi ogni apiacere,
 MESS. MACO Ago vobis gratis.
 SANESE Non vi dico io che gli è dottore?
 M. ANDREA [...] ma dove alloggiate voi?
 MESS. MACO A Roma
 [...]
 M. ANDREA [...] e per amor vostro adesso vado per il libro che insegnà fare e' cortigiani; e con questo libro si fece uomo, essendo bestia, el Cardinale de Baccano e Monsignore della Storta e l'Arcivescovo delle Tre Capanne.
 MESS. MACO Andate, grazia!
 [...]
 SANESE Come aveti voi nome?
 M. ANDREA Andrea, al piacere della Signoria Vostra.
 MESS. MACO De chi?
 M. ANDREA Senatus Populusque Romanus! Io vado. (p.11)

El Maestro Andrea comprueba su responsabilidad profesional como formador de cortesanos al ofrecer el libro «che insegnà fare d'cortigiani; e com cuesto libro si fece uomo, essenco bestia, el Cadinale de Baccano...» (p.11). Mas la obra señalada irónicamente es *El Libro del Cortigiano*, de Baldassare Castiglione.

Hombre de armas y de letras³ Castiglione presenta su libro como ejemplos de cortesanos perfectos. Reunidos en la corte de Urbino, cabe a Federico Fregoso «uno de los personajes más representativos de la cortesanía», proponer el tema del perfecto cortesano (Pozzi 3,109). Y aclara Porque si en algún lugar hay hombres que merezcan ser llamados buenos cortesanos y sepan juzgar lo que más pertenece a la perfición de buena cortesanía, ciertamente se puede bien creer que aquí están (Castiglione, 120) Lo que tenemos es la presentación de una nueva ciencia de la cual Castiglione ofrece algunos preceptos. Y al iniciar su libro nos explica el autor que

... la forma de cortesanía más conveniente a un gentil cortesano que ande en una corte para que pueda y sepa perfectamente servir a un príncipe en toda cosa puesta en razón, de tal manera que sea dél favorecido y de los otros loados y que, en fin, merezca ser llamado perfecto cortesano, así que cosa ninguna no le falte (Castiglione, 101).

Si en *La Cortigiana* Aretino satiriza el estudiante enviado a Roma por su padre

² Pietro Aretino, *La Cortigiana*, 1970.

³ Nos acordamos del *Quijote*, I, XXXVIII, El discurso de las armas y las letras.

para llegar a las altas esferas de la sociedad y evidencia, con la presentación del libro el aprendizaje necesario para hacerse un cortesano, Francisco Manuel de Mello, el escritor, dramaturgo portugués, nos ofrece en la primera edición de *Obras Métricas*, segundo volumen, *O Fidalgo Aprendiz*, publicada en Lyon, por Horace Baessat y Goerges Remeus en 1665, como nos informa Evelina Verdelho (1998, 867-886) El autor portugués murió en 1666.

Mas entre la obra de Aretino, *La Cortigiana*, de 1534, y *El Fidalgo Aprendiz*, de 1665, de Francisco Manuel de Melo, Miguel de Cervantes en la segunda parte del Quijote, 1615, nos presenta a Sancho Panza con pretensiones de Nobleza. Es decir, la sátira de Pietro Aretino a *El cortesano*, de Baldassare Castiglione, no es indiferente al creador del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, como leemos en el capítulo V:

“... -A buena fe –respondió Sancho- que si Dios me llega a tener algo qué de gobierno, que tengo de casar, mujer mía, a Mari Sancha tan altamente, que no la alcancen sino con llamarla «señoría. ... Y en esto no hablemos más, que Sanchica ha de ser condesa, aunque tú más me digas. (Cervantes, *Don Quijote*, I, 605-607)

O Fidalgo Aprendiz, de Francisco Manuel de Melo, es una farsa o comedia jocosa en la que el protagonista D. Gil Cogominho se cree hidalgo y es engañado y robado por su criado Afonso Mendes y su amigo Beltrão, asociados a Isabel y a Brites.

Afonso Mendes, el criado, se muestra “vestido à portuguesa antiga, botas, barbas, festo, pelote, gorra, espada em talabarte”(1). El dramaturgo llama la atención de nosotros lectores para las «botas, barbas», es decir, casi las extremidades del personaje, en cuya caricatura la reiteración del fonema /b/ com /o/ y /a/ presenta ya la risa y enmarca lo que puede ser su responsabilidad, con espada em talabarte, es decir, en cinturón, como veremos. La didascalia explícita, voz del dramaturgo, prepara a los lectores para recibir y conocer a ése que prepara las trazas en las que caerá su amo. Se presenta, entonces, al lector/espectador: hombre de larga vida, se acuerda de su pasado y de sus diferentes vivencias de la juventud, de la madurez, cuando se mantuvo siempre él mismo; recuerdos de amargura os Estaus na Inquisição y otros de orgullo, como presencia histórica vi el rei dom Sebastião:”

Sou velho já fui mancebo
cousa que mal que lhes pêis
virá por vossas mercês
naci no Lagar do Sebo
faz hoje setenta e três

fui prezado fui temido
passei sóis passei serenos
rompi bons vintadozenos
já nunca mudei vestidos
ae inda fatos mudei menos

sei o Açougue no Ressio
os Estaus na Inquisição
vi el rei dom Sebastião
sem dinheiro quis ter brio
fiquei perpétuo rescão (vv. 1-15)

El criado Afonso Mendes se muestra en su presente, en un tiempo definido, como fue el acordarse de su pasado. Hombre de tantos años, no puede definir el espacio de su servidumbre. Dice apenas «la de riba», expresión opuesta a la calificación de su amo «un escudero» cuya investidura em cavaleiro, le hace ilusión de la dignidad de conde, pues que de andar posto em ser conde. Mas esa dignidad condesina la conoce bien el criado viejo y la niega: se não conde; la niega porque conoce bien y muy bien para afirmar el revés de su amo: é cond'Andeiro, como leemos en los vv. 16-20:

hoje sirvo não sei donde
lá de riba um escudeiro
enfronhado em cavaleiro
que de andar posto em ser conde
se não conde é cond'Andeiro

(vv.16-20)

Ser cond'Andeiro es ser mudable, inconstante; es tener corazón travieso, liviano, sin cortesanía. Por ello, podemos decir que Afonso Mendes es quien es y nos lo informa:

Com dous mil e cento a seco
me tomou para seu aio
sou seu paje e seu lacaio

(vv.21-23)

pues tiene sus planes y trazas para su amo, como leemos:

e ainda hei de ser seu Pacheco
conforme a tudo me ensaio

(vv.24-25)

Y con ahinco afirma: e ainda hei de ser seu Pacheco. Es decir, recibir señoría y en su “pachequismo”, decimos nosotros, ser pomposo, tener apariencia, cortesanía... mas que no pasa de lo común.

Dom Gil Cogominho, es decir Pepino, preparado para recibir su primera lección, sale a la escena, segunda “situación” teatral, delimitada por la entrada y salida de los personajes. Leemos la didascalia explícita, voz de Francisco Manuel de Melo, el dramaturgo: Sai dom Gil como de por casa, gualteira, balandrau e chinelas e um pito ao pescoço e venha assoviando” (3).

El protagonista, se presenta a sus anchas, en el espacio doméstico. Su traje gualteira, balandrau se le muestra con vestimenta con capuz y mangas anchas, además de un capuz de pastor y chinelas. E inusitadamente trae al cuello un pito, es decir, una pipa. Y en su satisfacción, en la certeza de los primeros pasos hacia la cortesanía, lo tenemos en escena con el Maestro de Esgrima, como leemos en la tercera escena: “Entra o Mestre da Esgrima com grandes guedelhas, colete de anta, espada muito comprida e embuçado como valente” (4).

El dramaturgo Francisco Manuel de Melo nos ofrece la caricatura del escudero que se piensa muy próximo de la cortesanía y con él su Maestro. Estamos, pues, frente a un hecho social, frente el cual la pretensión indebida, el desconocimiento de la nobleza,

lo hace presentarse ridículamente. Y ello se confirma en el diálogo entre Don Gil y su Maestro:

GIL.	Que me haveis vós de ensinar?
M.ESGRIMA.	Quê? Dous talhos sacudidos um mão sobre um alta baxo quatro panos seis surzidos

(vv. 104-105)

GIL	...
	Ora sus aprenderemos Já que tomaste trabalho

M.ESGRIMA..	Há espadas?
Gil	Sou quieto.
M. ESGRIMA.	Nem a daga?
GIL	Faz-me mal
M.ESGRIMA.	Há montante?
GIL.	Não
M ESGRIMA.	Mangoal?
GIL.	Menos que tudo.
M ESGRIMA.	Há espeto?
GIL.	Tenho a casa sem adorno
	Vim há pouco
AFONSO.	Não riais de tal dito
GIL.	Quanto mais que eu como assado do forno (com que os espertos os escusos)

(vv.118-128)

Los personajes son presentados caricaturas por el inusitado de los vestidos, en la representación de la pretendida nobleza de Gil Cogominho; las indagaciones inconsecuentes del Maestro de Esgrima - su incapacidad, la brevedad de preguntas y respuestas - enseñan la dinámica en la escena cuyo espacio no está determinado por el dramaturgo. En esas obras jocosas lo importante son las palabras chistosas. Todo ello para el entretenimiento del público.

Seguimos la preparación del noble Gil Cogominho en su formación hacia la cortesanía. En la “situación” teatral 6 leemos: Torna Afonso Mendes” (8) para anunciar la llegada de otros maestros”, pues la formación del noble debe ser intensa:

AFONSO.	Quatro Mestres juntos vem
GIL	Eles tem mui boa andança
	Vem o da solfa?
AFONSO.	E o da dança
GIL	E o das trovas?

Nos damos cuenta que a Gil Sardina para completar su formación de cortesano, una vez que está diestro, hábil, experto en el oficio de las armas, le falta el oficio de las letras. Por ello, en la “situación” 8, leemos la didascalia explícita, la voz del dramaturgo Francisco Manuel de Melo: “Vai Afonso Mendes à porta e tras consigo um estudantão muito sujo e mjuito mal vestido. Entre muito devagar fazendo cortesías” (13). Leemos un fragmento del diálogo:

POETA	Começa
	preguntando o que mais ousa
GIL.	Calai senhor que em tal cousa
	nunca achei peis nem cabeça
	fazeis sonetos?
POETA.	Jeitosos
GIL	Romances?
POETA	Podem-se ler
GIL	Tercetos?
POETA	São vagarosos.
GIL	[...] mas ora sus escutai
	bem que não tive lição
	úa trova com feição
POETA	Podeis dizer.
GIL	Ei-la vai

Vós estais no vosso estrado
 Jazendo como um prelado
 E eu triste na chaminé
 Como um negro bujamé

(vv. 344-367)

No debemos apartar la influencia de la comedia *La Cortigiana*, de Pietro Aretino en la creación de D. Francisco Manuel de Melo. Para ello no ignoramos la grande aceptación y divulgación del libro de Baldassare Castiglione, *El Cortesano*, cuya dedicatoria es «Al Ilustre y muy Reverendo Señor Don Miguel de Silva, Obispo de Viseo», nombrado en 1527. Añadimos que Don Miguel de Silva había sido embajador de Portugal desde 1515 hasta 1525. Había una estrecha relación entre el noble autor italiano y Portugal¹⁴.

El Cortigiano fue traducido al español en 1534, por Juan Boscán. Es la primera traducción a una lengua extranjera, como observamos. Por ello cabe señalar la estrecha relación de España con Italia y las muchas ediciones italianas. Es decir, la divulgación del libro en Portugal y España.⁵ En la misma fecha de la traducción de Juan Boscán, 1534, Pietro Aretino publica *La Cortigiana*, como señalamos anteriormente, la evidente parodia al libro de Baldassare Castiglione.

Cinco años después de la publicación de la farsa o comedia *O Fidalgo Aprendiz*, 1665, se presenta *Le Bourgeois Gentilhomme*, en 1670, obra encomendada por el rey Luis XIV a Molière y al músico, compositor Jean-Baptiste Lully o Lulli, de origen italiano. Ése compuso danzas, óperas, con actuación importante en la corte francesa. Podemos señalar que

le dramaturge écrivit cette pièce par ordre d'un Louis XIV désirant venger de l'orgueil d'un ambassadeur turc, Soliman Aga. En réalité, l'envoyé n'était qu'un simple courrier, et le Roi-Soleil qui lui avait réservé un faste inouï, commanda cette comédie pour faire oublier sa méprise (2012)

Es en esa secuencia de obras en la que el personaje *tipo* aldeano, lacayo o escudero quiere hacerse cortesano que tenemos en 1680, el sainete o fin de fiesta *El labrador*

⁴ Cf. Peter Burke, As Fortunas d'*O Cortesão*, sobre las ediciones de la obra hasta 1850, pp.179-184.

⁵ Cf. Peter Burke, As Fortunas d'*O cortesão*, 1997

gentil-hombre, escrito por Pablo Polope para la última comedia *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, de Calderón de la Barca.

Observamos que es a partir de ese entremés. sainete o fin de fiesta *El labrador gentilhombre* que vamos a leer la comedia-ballet *Le Bourgeois Gentilhomme* también dicha una *turquerie*, cuyas circunstancias están ya referidas.

Pensamos en *entremés* con Sebastián de Covarrubias el cual observa: “Está corrompido del italiano *intremeso*, que vale tanto como entremetido o enjeredo, y es propiamente una representación de risa y graciosa, que se entremete entre un acto y otro de la comedia para alegrar y espaciar el auditorio (2006).

Y *sainete* es pieza jocosa, en un acto, de carácter popular, con música o sin ella, que se representaba como intermedio de una función o al final. Observamos que la nomenclatura presenta la especificidad del entremés y podemos distinguirlo del sainete o final de fiesta, como la obra breve que nos ocupa.

El sainete *El labrador gentil hombre* es presentado como Fin de fiesta en el manuscrito 8.314 de la Biblioteca del Arsenal de Paris, como ya observamos. Obra que, para el crítico francés Morel-Fatio es «sans mérite aucun». Nos explica, además, el título de la obra: *Bourgeois*, naturellement n'est pas traduit, car ce type, cette espèce sociale n'existe pas en Espagne et surtout en Castille. L'équivalent qui le remplace est *labrador*, gros paysan: *El labrador gentil-hombre*, tel est le titre de la pièce (1886, 132).

Es la primera obra, en el teatro español del siglo XVII, cuyo tema tiene su origen en el teatro francés. Contrariamente a las inúmeras obras dramáticas españolas que fueron tema para el teatro francés como *Le Cid*, de Corneille, *Don Juan*, de Molière, *Le Menteur* de Corneille basada en *La verdad sospechosa*, de Alarcón.

“Gracioso Gil Sardina, Primer hombre, Vejete, Graciosa Casildilla, Segundo hombre, Doce Moros, músicos” (145). Ésta es la relación de los personajes.

La lectura o la puesta en escena de obras cortas, sainetes, entremeses, nos enseñan la sencillez del escenario, una vez que la risa está en las palabras, en los gestos, acompañados de las expresiones, caricaturas y la dinámica de la acción de los personajes. El objetivo de esas obras es el entretenimiento, el descanso entre una jornada y otra de obras largas – comedias. dramas...

La voz del dramaturgo nos informa: “Salen dos hombres que son ladrones”(145).

- | | |
|-----|---|
| 1º. | Este es el sitio más acomodado
para explicarte todo mi cuidado |
| 2º. | Saberle de ti alcanza
sin ponerte en postura de romance (145) |

El espacio no está determinado, es apenas «el sitio acomodado», podemos decir tranquilo, perfecto para arreglos sospechosos. Y observa aún más, con certeza, en voz baja, misteriosamente, ese 1º Hombre ladrón «para explicarte todo mi cuidado» es decir, toda su solicitud y atención para hacer bien alguna cosa: la traza que planea para su provecho. El 2º Hombre es objetivo en su actitud: no tiene ganas de escuchar relato o explicación sin interés, inoportuno o al que no se da credibilidad, por ello observa: «sin ponerte en postura de romance». Su interlocutor nos presenta al labrador de la aldea, con una cierta incredulidad:

1º

Aqueste simple rico que en la aldea
 en su simpleza su riqueza emplea
 irse quiere a la corte
 a introducirse hombre de gran porte
 y a ser majadero
 gastando vanamente su dinero (145)

El 1º Hombre se nos muestra el aldeano rico cuya simpleza lo lleva a la corte. Ese primer interlocutor deja muy evidente el deseo o pretensión de ese hombre de aldea: la corte / introducirse hombre de gran porte”, es decir, ser cortesano. Él enseña su medio natural, social: la aldea. Y pensamos con Henri Bergson: “Le rire doit répondre à certaine exigence de la vie en commun. Le rire doit avoir une signification sociale (6) Y al nombrar «majadero» al aldeano labrador, es decir, necio, porfiado – sujeto terco y obstinado en su dictamen y parecer, que se mantiene en él con tesón y necedad, el interlocutor le muestra su desprecio por su falta de sensatez. Aclara su intención:

y así he trazado que los dos seamos
 los que aqueste dinero recibamos
 y así conviene
 mas luego lo sabréis, que él aquí viene (145)

Igual que todos aquellos que dejaron su espacio social simple, aldeano, sin cortesanía, ese personaje que, todavía nosotros lectores hoy y los espectadores de entonces no lo conocemos, no salió a la escena. Mas la traza de los dos hombres está ya presentada y nos prepara para el entretenimiento, para la risa, justamente por la oposición entre esos aprovechadores y la ingenuidad, simpleza del personaje anuncio: «él aquí viene». Eso nos lleva a afirmar que *Le comique naïtra, semble’tíl, quand des hommes réunis en groupe dirigeron tous leur attention sur un d’entre eux, faisant taire leur sensibilité et exerçant leur seule intélligence*”. Y podemos preguntarnos con Henri Bergson: “Quel est maintenant le point particulier sur lequel devra se diriger leur attention?” (6)

Al anunciar la aproximación del aldeano se crea una expectativa, mas salen a la escena, para sorpresa de todos *el vejete y él simple ridículo y el gracioso*, como informa la voz del dramaturgo. Es una estrategia determinante en la salida de los personajes a la escena, y contradice la didascalia implícita en la voz del 1º Hombre. La anticipación del *vejete, simple y ridículo* cuando todos esperamos al aldeano, nos lleva a imaginar rápidamente que *el vejete* es el aldeano. En el espacio escénico vacío están los dos personajes opuesto por la edad y los propósitos.

La voz firme y directa del protagonista Gil Sardina informa en la dinámica de sus primeras palabras la decisión :

a la corte he de irme
 no hay detenerme vano es persuadir (146)

El cambio de espacio, de nivel social que desea el gracioso le va a apartarle de su espacio natural la aldea. Su determinación es irrevocable, Pero la vida y la sociedad no esperan de él esta decisión impensada y a todos y a nosotros nos parece una locura, como la definirá *el Vejete* en el diálogo con su ya no futuro yerno, como veremos. De ese modo,

el personaje *tipo*, aprendiz de cortesano, parodia/sátira de Pietro Aretino a *El Cortesano* de Castiglione, empieza a mostrarse en la escena.

El diálogo con el Vejete nos evidencia su preocupación de padre y la pérdida de un yerno rico. La determinación del Gracioso Gil Sardina es aislada y le aparta de su medio social por su excentricidad. El espectador percibe la amenaza – una pérdida - para el Vejete y, a la inquietud, como síntoma, un gesto, porque «le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de geste social⁶:

	cuento habías de casarte con mi hija huyes de ella razón es que me afliga.
Gº.	Si señor
Veje.	que aqueste me sucede
Gº.	que después de casado no se puede.
Veje.	Es posible que des en tal locura (146)

Gesto social, ambición pensada y decisión oportuna una vez «que después de casado no puede ser». Réplica directa, de saber y uso corriente, en la cual Gil Sardina, paradoxalmente, se olvida de la palabra dada de esposo. Palabra requerida por el Vejete. Eso nos lleva a observar con Henri Bergson que

On saisit une métaphore, une phrase, un raisonnement, et on les retourne contre celui qui les fait ou qui pourrait les faire, de manière qu'il ait dit ce qu'il ne voulait pas dire et qu'il vienne lui-même, en quelque, em quelque sorte, se faire prendre au piège du langage (82).

El gracioso informa, resoluto, sus razones y la denegación teatral⁷ nos sitúa, una vez más, frente a 22 presentaciones de la obra calderoniana *Hado y divisa...* en Madrid: se estrenó el 3 de marzo, domingo de carnaval, y el lunes y el martes se representó para los Reales Consejos y la Villa de Madrid y en los tablados diecinueve días más⁸:

Ha de ser, no seáis mi matadura
que he de ver a la Reina mi Señora
que diz que es más hermosa que la aurora. (146)

Denegación teatral en la que la ficción presentada en escena tiene verdaderamente el espacio referente de la realidad y Real – la presentación para el rey Carlos II y la reina María Luiza -. En esa escena, Gil Sardina dice «he de ver a la Reina mi Señora» y supuestamente, la ve. La representación mediataiza la ficción en la escena y lo real: la presencia de la reina como espectadora. .

Observamos que esa osadía determinada y aclaradora - /he de ver a la Reina mi Señora/ que diz que es mas hermosa que la aurora/ - despierta la curiosidad del Vejete y nos enseña, así lo creemos, la determinación, la agilidad de las respuestas del aldeano cuyo poder está en sus mismas palabras. Lo comprobamos en los diálogos siguientes, cuando el Vejete, olvidado de su aflicción, se muestra sorprendido y en su curiosidad por tal

⁶ Henri Bergson, 1975, p. 15.

⁷ Anne Ubersfeld, 1993, pp.33-39.

⁸ A. Valbuena Briones, 1987, p. 272

resolución le pregunta: ¿Cómo has de conseguirlo?. Mas el gracioso tiene ya sus planes y le contesta:

Veje.	facilmente
	sabré cuando hay comedias de la gente
Go.	y a verla en dos instantes
	me llevarán allá.
	quién
	los farsantes
	y he de hablarla en francés (146)

En la dinámica del diálogo, con el dominio de la palabra, el personaje tiene como referencia para sus informaciones el tiempo de las comedias y con los «farsantes» llegar a la corte. El Gracioso, en la teatralidad escénica, confirma la actividad teatral en la Villa de Madrid, y más aún, durante los 22 días de fiestas por las bodas reales. El personaje en el tiempo de su expresión verbal niega la teatralidad escénica e informa a su interlocutor “Facilmente/sabré cuando hay comedias de la gente”. Tal afirmativa nos enseña la frecuencia de la actividad teatral y, naturalmente conocida de todos.

El espacio escénico se permite la apertura en la simpatía de Gil Sardina, quien, a la pregunta de su interlocutor: “Pues, ¿estás diestro en la lengua?” Le contesta: “Buscar un guen Maestro.. Contestación con la cual el gracioso protagonista satisface la curiosidad de su interlocutor y lo mantiene bajo la certidumbre de su palabra.

La pronta contestación del villano, «simple rico», que quiere irse a la corte, ofrece la ocasión para el 1º HOMBRE, cuya réplica delimita la tercera escena:

aquí estoy yo ¡oh ilustre Gil Sardina!
que te sabré enseñar (*Ap. Ya di en la mina*) (146)

La pregunta del Gracioso muestra su simplicidad evidente: .- Pues di ¿tú sabes hablar francés? En la contestación el 1º Hombre afirma su competencia:

no sabes que he estado
en la corte de Paris
poco menos de diez años (146)

Una vez más, la teatralidad de la ilusión del real concreto de la escena se ofrece a la referencia exterior: el espacio, «la corte de Paris» y el tiempo, «poco más de diez años». Afirmativas del personaje que indican a los espectadores el lugar - Paris - y la fecha – 1670; y a nosotros el 14 de octubre. La primera presentación de la comedia-ballet de Molière, en Paris.

Con la confirmación del Vejete: . «Yo lo sé», el Gracioso enseña su curiosidad:

1º.	no me dirás algo en francés de contado. Tu e le bourgeois gentilhomme (146)
-----	--

En la escena teatral, conmemoraciones de las bodas reales, se enseña la “imitación” de la comedia-ballet de Molière, cuya parodia demuestra la falta de cortesanía

del Solimán Aga que no compareció a la corte de Luis XIV, enviando apenas un dicho cortesano.

De ese modo, ilustramos nuestras reflexiones con las primeras clases de las armas y de las letras del aprendiz de cortesano. Mas anteriormente *le bourgeois gentilhomme*, Mr. Jourdain, tiene en el acto primero, escena 1, los maestros de música y de danza (p.71-72). Éste anuncia: “Le voià qui vient. La segunda escena se delimita por la salida al tablado de Mr. Jourdain para sus clases y espectador del *diálogo en Música*. Teatro dentro del teatro (pp.73-78). Y en el segundo acto, escena 2, podemos asistir a su clase de armas, cuyo maestro sale al tablado dando instrucciones rápidas, lo que intensifica el divertimiento y la burla:

Maître d'Armes, après lui avoir mis le fleuret à la main.

Allons, Monsieur, la révérence. Votre corps droit. Un peu prenché sur la cuisse gauche. Les jambes point tant écartés. Vos pieds sur une ligne. Votre poignet à l'opposite de votre hanche. Les points de votre épée vis-à-vis de votre épaule, Le bras pas tout à fait si étendu. La main gauche plus quartée. La tête droite. Le regard assurez. Avancez. Le corps ferme (p.80-81).

Leemos el acto II, escena IV. Están en escena Maître de Philosophie, Monsieur Jourdain, que después de rehusar las clases de lógica, de moral, de física, declara su interés:

Maître de Philosophie	Que voulez-vous donc que je vous apprenne?
Monsieur Jourdain	Apprenez-moi l'orthographie.
Maître de Philosophie	Très volontiers.
Monsieur Jourdain	Après, vous m'apprendez l'almanach, pour savoir quand il y a de la lune et quand il n'y en a point.
Maître de Philosophie	Soit. Pour bien suivre votre pensée et traiter cette matière de philosophie. (p.86)

Después de muchos ejercicios para el conocimiento de las vocales, Monsieur Jourdain nos aclara su verdadero deseo en el aprendizaje: .

Monsieur Jourdain	Je vous en prie. Au reste, il faut que je vous fasse une confidence. Je suis amoureux d'une personne de grande
Maître de Philosophie	qualité, et je souhaiterais que vous m'aidassiez à lui écrire quelque chose dans un petit billet que je veux laisser tomber à ses pieds.
Monsieur Jourdain	Fort bien.
Maître de Philosophie	Cela sera galant, oui.
Monsieur Jourdain	Sans doute. Sont-ce des vers que vous voulez écrire?
Maître de Philosophie	Non, non, point de vers.
Monsieur Jourdain	Vous ne voulez que de la prose?
[...]	Non, je ne veux ni prose ni vers.
Monsieur Jourdain	Quoi? Quando je dit: «Nicole, appotez moi mes Pantoufles et mes donnez mon bonet de nuit», c'est de la prose? (p.87)

Reiteramos la afirmativa del 1º Hombre a la indagación de Gil Sardina:

no me dirás
algo en francés
de contado.
tu è le bourgeois chantillon (146)

Afirmativa, motivo de risa, pues el dicho maestro indica el nivel de sus conocimientos en la lengua que interesadamente desea enseñar. Afirmativa de la cortesanía a la cual el Gracioso evidencia su inabilidad auditiva, incomprendión a causa del desconocimiento de la lengua extranjera - motivo de risa para todos. Y, más aún, dice más de lo dicho por el falso maestro:

Go. que quiere decir es claro
 que los bucles son gatillos
 para tirar los zapatos (146)

Y el equívoco auditivo, parodia consciente del francés para el español, frecuente en obras cortas, motiva la risa. y en la corrección del “maestro” se nombra el fin de fiesta:

no es eso que en lo que digo
yo solamente te llamo
el Labrador Gentil hombre.
porque has de imitar un caso
que allá vi yo en un bailete (146)

Se confirma la “imitación” referida por Morel-Fatio como nos referimos anteriormente.

Gil Sardina, en la ilusión de su nobleza, contesta: - Pues eso ha de ser: andallo. Dice el 1º Hombre: – Pues a Madrid. Go..- A Madrid 1º Hombre .- Amigo sigue mis pasos (*Vanse*). Informa la voz del dramaturgo.

El Vejete sorprendido se lamenta y amenaza:

así te vas y me dejas
a mi hija has despreciado
tú la pagarás traidor (146)

En ese momento el 2º Hombre consuela al padre desilusionado y promete:

no os desconsoléis y vamos
tras él a Madrid que allí
con lo que ya va trazado
vuestro intento ha de lograrse (147)

Sin creer en la promesa el Vejete informa y aclara la determinación del rico labrador Gil Sardina:

Será en balde;
que trae metido en los cascos
Sardina que ha de casarse
con una princesa (147)

Determinación para dejar el espacio social, familiar para el espacio solemne de la nobleza, de la cortesanía. Hay pues una transposición “en los cascós”: “ha de casarse/ con una princesa”. Vamos a ver que el efecto de esa transposición es la parodia que “ainsi défini, se prolongera jusqu’ à des cas où l’ idée exprimée en termes familiers, adopter un autre. (94)

De ese modo, Gil Sardina debe prepararse en distintas clases hacia la cortesanía, una vez que tiene como “tela de fondo” la obra de Molière, como nos referimos. La escena se muestra: *Posada de Gil en Madrid*. Es decir en la Corte. En su anhelo y pasión por una imaginada dama, comienza su primera clase. Informa la didascalia explícita: *Salen el gracioso, el maestro y criados*. El 1º de los Hombres empieza ya a cumplir lo prometido: estar junto al aldeano y casarle con una princesa, como veremos. Mas en esa primera clase, el gracioso Sardina es más objetivo que Monsieur Jourdain y ordena:

ea Maestro empezadme
a enseñar, mas he pensado
Q’ un requiebro me escribáis
para mejor estudiarlo
que he de decirlo a una dama
por quien ando ya penando
mas ha de un día cabal (147)

Se evidencia entonces la ignorancia de Gil Sardina, cuando le pregunta su interlocutor:

	en verso
Go.	no.
1º.	en prosa
Go.	es malo.
1º.	no ha de ser verso ni prosa. (Ap. quién vio mayor mentecato
	si no es en prosa ni en verso
	cómo ha de ser
Go.	aquí llamo
	como es verso
1º.	Consonantes
	asonantes concertados
Go.	y prosa qué es
1º.	o que ahora
	estamos los dos hablando
Go.	lo que abro yo es prosa
1º.	Sí
Go.	de modo que cuando llamo
	a Casildilla eso es prosa
1º.	es sin duda.
Go.	veinte ⁹ años
	ha que estoy haciendo prosa
	sin saber lo que me hago
1º.	pues vamos a la licción.
Go.	vaya el maestro emprencipiando.

⁹ En la edición de Hartzenbusch se lee sesenta años, lo que es inaceptable, lo creemos, al tipo Gil Sardina, el gracioso.

1º.	<i>madame...</i>
Go.	mañana
1º.	o es eso
Go.	proseguid pues
1º.	damour me font more
Go.	aspacio
	es comenzaldo otra vez
...	
1º.	pues vamos diciendo
Go.	vamos
1º.	madame
Go.	madame que quiere decir
1º.	insensato
	señora vobo siü
Go.	y el bobo su que
...	
Go.	damur me fon mori
1º.	bueno
Go.	digo me estoy espricando

La clase de francés pone en escena la parodia de la cortesanía, y nos muestra la broma con la lengua de la reina. El gracioso se muestra discípulo atento y con muchas ganas de aprender. La dificultad de comprensión, además de las palabras equivocadas de su misma lengua, su falsa conciencia de su capacidad, lo lejos que está del aprendizaje, todo ello es risa, entretenimiento.

Si el rico joven Gil Sardina se esfuerza en las clases de cortesanía, Molière ennoblecce a Monsieur Jourdain por su descendencia cortesana. En el acto IV, escena III, leemos: ...

Covielle.	J'étais grand ami de feu Monsieur votre père.
M.Jourd.	Comment dites-vous?
Covielle.	Je dis que c'était un fort honnête gentil-homme.
M.Jourd.	Mon père?
Covielle.	Oui.
M.Jourd.	Vous l'avez fort connu?
Covielle.	Assurément.
M.Jourd.	Et vous l'avez connu pour gentilhomme?
Covielle	Sans doute.
...	
Covielle	Vous savez que le fils du Grand Turc est ici?
M.Jourd.	Moi? Non.
Covielle.	Comment? Il a un train tout à fait magnifique; tout le monde e va voir, et il a été réuni en ce pays comme un seigneur d'importance.
M.Jourd.	Par ma fois! Je ne savais pas cela.
Covielle.	Ce qu'il y d'avantageux pour vous, c'est qu'il est amoureux De votre fille.
M.Jourd.	Le fils du Grand Turc?
...	
Covielle.	... et, après quelques autres discours, il me dit: <i>Acciam croc Soler alla moustaph gidelum amanahem varahinioussere Carbulath</i> , c'est-à-dire: «N's-tu point vu une jeune belle personne, qui est fille de Monsieur Jourdain, gentilhomme parisien? (121)

Al final de la escena V se sigue la ceremonia del ennoblecimiento de Monsieur Jourdain, como nos informa la voz del dramaturgo informa “La cérémonie turque pour ennobrir le Bourgeois se fait en dance et en musique, et compose le quatrième intermède. (125). Leemos la didascalia explícita: : Le Mufti invoque Mahomet avec les danses Turcs et les quatre Dervis; après on lui amène le Bourgeois, vêtu à la turqueet sans sabre, auquel il chant ces paroles:”(126)

Se ti sabir,
Ti respondir;
Se non sabir, Tazir, tazir.
Mi star Mufti:
Ti qui star ti?
Non intendir:
Tazir, tazir.(126)

El Mufti desea saber cuál es la religión del *bourgeois*. Sus asistentes le informan que él es mahometano. “Le Mufty invoque Mahomet en langue franque, et chante les suivent:

Le Mufti.	Mahametta per Giourdina Mi pregar sera é mattina: Voler far un Paladina Dé Giourdina, de Giourdina Dar turbanta, é dar scarcina, Con galera é brigantina, Per defender Palestina, Mahameta, etc. (126)
Les Turcs	Star bon Turca Giourdina? Hi valla

“Le MUFTI danse et chante ces mots”:

“Ha la ba ba chou ba la b aba la da”.

Le Mufti propose de donner le turban au Bourgeois, et chante les paroles qui suivent. “Informa la didascalia explícita:

Le Mufti.	Ti non star furba?
Les Turcs.	No, no, no.
Le Mufti.	Non star furfanta?
Les Turcs.	No, no, no.
Le Mufti.	Donar turbanta, donar turbanta.

“... après son invocation, il donne au Bourgeois l'épée et chabte ces paroles:

Le Mufti.	Ti star nobilé, é non star fabola. Pigliar schiabbola.
-----------	---

...Le Mufti commande aux Turcs de batonner le Bourgeois, et chante les paroles qui suivent:

Le Mufti	Dara, dara Bastonnara, bastonnara.
----------	---------------------------------------

... Le Mufti, après l'avoir fait bâtonner, lui dit en chantant:

Le Mufti	Non tener honta: Questa star última afronta.
----------	---

... Le Mufti ... en dansant et chantant avec plusieurs instrument à la turquesque. (127)

Volvemos a la clase del Gracioso Gil Sardina, cuando en la satisfacción de su aprendizaje observa a su falso maestro: “digo me voy espricando”, cuando se oye *Dentro*:

Fuera, fuera aparta, aparta.
Go. que es aqu esto

La salida al tablado del 2º Hombre indica la continuidad concreta de los planes de los dos ladrones. La ingenuidad evidente del joven Gil Sardina, en su *tipo* gracioso, en sus ganas de aldeano rico lo lleva a cortesano en escena de bodas, parodia de las solemnes fiestas de las bodas reales, como vamos a ver.

Sale, el 2º HOMBRE y anuncia:

	que ha llegado la princesa de Marruecos gran Sardina a su palacio, y dice viene a casarse contigo..
Go..	aquesa no paso... mas si su mested lo dice, digo que así habrá pasado. (sí será esta la princesa que ha tanto que ando buscando)
2º.	entre pues nos casaremos acuesto requiere espacio que si no te vuelves moro, es imposible lograrlo. (148)
Go.	pues que defecultad tiene

La rueda de la fortuna presenta la cortesanía, la nobleza para Gil Sardina. Él muy listo observa, consciente de su riqueza: “pues a ejecutarlo/que para eso es dinero” (149). Si la novia princesa es de Marruecos, el novio debe ser moro. Y los dos Hombres muy listamente engañan al gracioso. El cambio del aldeano se pasa en la escena para que sea “moro hecho y derecho”. Por ello le trae un vestido “la gran princesa su esposa”. El engañado cortesano vive su ambición en ese mundo al revés y afirma:

cierto que estoy ombrigado
a la Señora princesa
a quien le beso las manos (156)

Envuelto convicto en sus aires de cortesanía, el joven Sardina declara noble su obligación, comprometimiento “a la Señora princesa”. Mas en la ilusión de su nobleza Gil Sardina afirma: “cierto que estoy ombligado”. Es un razonamiento, una paradoja (Bergson, 82), la cual nos acuerda, en su sabiduría, la convicción de Sardina, cuando declara: “que después de casado no se puede” (145), como lo hemos destacado. La agilidad de sus decisiones, el ritmo de su palabra lo enseñan, verdaderamente, como gracioso *tipo*, metido en la traza que le preparan.

Traza del Vejete y la Graciosa con mucha risa y mucha broma para llegar a sus

propósitos: hacer que Gil Sardina ahora falso moro se case “ombrigado” con la creída princesa de Marruecos.

En la escena se alternan el 2º HOMBRE cumplidor de su palabra y el 1º HOMBRE conductor de la ceremonia de la boda del rico labrador Gil Sardina. Es llegado el momento de la venganza. Están al paño y acompañamos el diálogo entre los personajes :

Veje. lindamente se ha dispuesto
Go. ya mi intento se ha logrado (149)

La voz del dramaturgo informa (*Grita dentro*) y la réplica del padre Vejete confirma:

– La algazara empieza. Es decir, todo como pensado. Y la GRACIOSA, en su réplica nos muestra el teatro dentro del teatro: pues/ aquí dentro retirados/ estemos”.(149)

Los gritos dentro anuncian la llegada de “los bizarros / moros que a la ceremonia llegan”(p.149).. El Gracioso ordena – “Pues vayan entrando” (p.149). Y la voz del dramaturgo nos informa: “Salen moros. Al que ordena el novio moro: “llegan/ pues vayan entrando”. Y para sorpresa del futuro príncipe de Marruecos y los espectadores, exclamamos con Gil Sardina: .”Jesús, y/ que malas caras de cristianos” (149). Hay que estar atentos, pues la información del dramaturgo es: “Salen moros” y la sorpresa del Gracioso que ve cristiano por moros. La oposición entre los que salen a la escena y lo que dice Sardina es causa de risa de entretenimiento, preparación para las “bodas reales”, observamos nosotros.

Para empezar la ceremonia de la boda le dice al Gracioso el 1º Hombre: poner de rodillas. A lo que le contesta el casi morroquí: "Ola, ser moro es mucho trabajo".

Se sigue la ceremonia, fin de fiesta, de mucha risa. El 1º Hombre canta:

*mahometa por Sardina
me rogar noche y matina
que hacer un bailarina
de Sardina de Sardina
dar torbanta. y alfanjina
por defender Palestina
non estar bellaca.*

<i>Los moros todos</i>	no no no
1º.	no estar morlaca
	no no no
2º.	non estar berganta
Todos.	no no no
1º.	donar torbanta

Informa la voz del dramaturgo: *Bailete*
Oímos la indagación del GRACIOSO:-

Para dar un turbante
ha sido menester tanto danzante

Canta, entonces el 1º Hombre:

Si estar nobile no estar fabola
dar alfanjola (Bailete)

Go. los alfanjes comigo en este chasco
mas parecen de felpa que damasco
Moros. yoc yoc yoc yoc

Terminados los bailes y cantos, el aldeano rico se declara moro y ordena a la princesa, es decir, la Graciosa:

pues yo estoy moro venga la princesa
Ga. aquí está
Go. que tarasca
Ga. Yo soy esta
Go. Y yo soy tu marido
pues granjear mi amor tanto has sabido

Informa la voz del dramaturgo: Danza brabo brabo bravo y se acaba.

En conclusión, afirmamos que el fin de fiesta, entremés o sainete *El labrador gentil hombre* de Pablo Polope, ofrece el entretenimiento en la risa: acciones no comunes e inesperadas. La palabra, los diálogos rápidos, las repeticiones, la pintura de los caracteres.

El gracioso GIL SARDINA, aldeano simple, rico, en su anhelo de ir a la corte, conocer a la reina contextualiza la obra en su momento y nos ofrece buen ejemplo de denegación teatral, además del tiempo de comedias y la ayuda de los farsantes. Si el padre Vejete se atemoriza con el amor infeliz de la hija – el novio se le va -, el Gracioso Gil Sardina, en su anhelo de cortesanía, quiere casarse con una princesa. La burla que le hacen los dos Hombres, la conversión a moro, la caricatura del Vejete y la hija Casildilla, a su vez novia tarasca. Todo ello es entretenimiento, risa, burla, por el lenguaje, la música, el baile, fin de fiesta. Gil Sardina, el cortesano. príncipe moro, se casa con la hija del Vejete, y todo es fiesta. Risa sobre la cual hicimos algunas reflexiones basadas en Henri Bergson.

Para situar el sainete, cuyo título nos acuerda definitivamente la obra del dramaturgo francés Molière, nos pareció importante investigar lo que es evidente en el personaje *tipo*, el Gracioso Gil Sardina: ser cortesano, alcanzar la nobleza. Encontramos *La Cortigiana*, de Pietro Aretino, publicada en Venecia en 1534, y la encontramos como parodia al libro *El Cortesano*, de Baldassare Castiglione. Consideramos la importancia de ese libro, en la formación de un cotesano: las armas y las letras se evidencian en la nobleza idealizada por Castiglione, cuyo libro fue publicado en 1528.

Mas la divulgación del libro en la Península Ibérica, por ejemplo, nos ofrece la comedia en cinco actos *O Fidalgo Aprendiz*, do escritor e dramatugo Francisco Manuel de Melo, en 1665. Cinco años después, el 14 de octubre de 1670, Molière estrena su obra en Paris. Ilustramos nuestras reflexiones enseñando el aprendizaje para la cortesanía de hombres simples, aldeanos y ricos. El sainete o fin de fiesta de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, de 1680, última obra de Calderón de la Barca nos dio la oportunidad de hacer esa investigación, lectura enriquecedora y entretenida.

Obras citadas:

ARETINO, Pietro. *La cortigiana*, Edizione di riferimento a cura di Julian Innamorati, Torino: Einaudi, 1970.

- BURKE, Peter. As Fortunas d' *O Cortesão*. Trad. Alvaro Hattnher. São Paulo: 1997.
- BERGSON, Henri. *Le rire*, Essai sur la signification du comique, Paris: Presses Universitaires de France, 333º édition, 1975.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*. Obras Completas, T. I, Comedias. Madrid: Aguilar, 1987.
- CAHIERS de l'Association Internationale des Études Françaises.
- Le Bourgeois Gentilhomme commandé par Louis XIV à Molière pour laver un affrent*, Paris: 28 juin 2012, par la Redaction.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *El Cortesano*, edic. Mario Pozzi, Madrid: Cátedra, 1994.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*, edic. Instituto Cervantes. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- COVARRUBIAS y OROZCO, Sebastian. *Tesoro de la Lengua Española*. Edic. Integral e ilustrada de Ignacio Arellano e Rafael Zafra, Madrid: Real Academia Española. Centro para la Publicación de Clásicos Españoles, Iberoamericana, 2006.
- MELO, Francisco Manuel de, *O Fidalgo Aprendiz*, ed. José Camões. Centro de Estudos de Teatro,. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, s/d
- MOREL-FATIO, E. *Le Bourgeois Gentilhomme à Madrid*. Paris: Le Molieriste, VIII, 1886.
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica Teatral*. Trad. y adapt. de Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, Signo e Imagen, 1995.
- VALBUENA-BRIONES, Ángel. El Texto de *Hado y Divisa de Leonido y Marfisa*, y los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, en Texto e Imagen en Calderón, Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón. St. Andres, Escocia, Julio de 1996.
- VERDELHO, Evelina. As Edições de *O Fidalgo aprendiz*, de D. Francisco Manoel de Mello. Hvmanitas, L, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1998,

Elga Pérez Laborde
Universidade de Brasília (Brasil)

Barroco y esperpento en discusión

El tema de esta investigación busca saber qué relación hay entre las tendencias estéticas conocidas como barroco y esperpento, ambas de procedencia reconocidamente hispánicas. Intentamos identificar sus diferencias y aproximaciones. ¿Son la misma cosa? Nos interesa hacer un puente de reflexión teórica entre barroco y esperpento como expresiones estéticas de ruptura, de revolución, ligadas al grotesco, al mito, al surrealismo, al expresionismo, al teatro del absurdo, a la denuncia como crítica social y sus adaptaciones en los diversos contextos; sus manifestaciones alegóricas en la literatura latinoamericana y en particular brasileña. El nexo exige una relectura de *Luces de Bohemia* (1920), la obra teatral de Valle-Inclán, que consagra el género esperpento, como estética de la deformación y sus desdoblamientos en otras expresiones de la modernidad y la posmodernidad, también ligadas con el barroco. La adaptación de *Tirano Banderas* (1926) para el teatro en Brasil. Textos como *Macunaíma*, de Mario de Andrade y su dramatización para el cine, por ejemplo. Personajes de diversos géneros del teatro en su categoría de antihéroes nos motivan para retomar la discusión barroco/espertento y su constante presencia a partir del auto sacramental hasta las vanguardias, como vigente concepción de la tragedia.

Remitiéndonos al origen de las dos tendencias, ambas están ligadas al grotesco. Kayser, en su estudio sobre el grotesco, expresa que los españoles “superaron a todos los pueblos de Europa” (Kayser, 14) en lo que se refiere al grotesco. Y cita a Flögel, que lo atribuye a la exuberante y acalorada fuerza de imaginación de los hombres de España, interpretación esta con que ya los críticos franceses del siglo XVII procuraron definir la diferencia entre el arte de su país y de la tierra hispánica. Sólo que Flögel vio en el grotesco sólo lo bajo, lo grosero, lo burlesco, tendencia que será superada y enriquecida posteriormente con el barroco y el esperpento. En resumen, qué tiene de esperpento el barroco y viceversa, a partir del sentido Kisch que le cabe a su significación original de deformación.

Históricamente se acepta que, aunque el Barroco está sujeto desde sus orígenes a una gran influencia italiana, se trata de una tendencia artística esencialmente de origen español. Lo corrobora también el diccionario de términos literarios. El movimiento barroco se difundió por Europa y por América a lo largo del siglo XVII. La fecha de 1580 marca su inicio en Portugal, la de 1601, en Brasil. Y no es raro que aparezca con las demás expresiones del arte, incluyendo la música. Mientras el término barroco procede de nombre de una perla irregular, llamada *baroque* en francés, *barocco* en italiano, *barock*, en alemán; esperpento proviene de una palabra de uso coloquial para referirse a algo feo, deformé y monstruoso, que a fines del siglo XIX pasa oficialmente al diccionario de la lengua española.

Según Carlos Fuentes el barroco es invento de los españoles. No admira, según escribe en su ensayo sobre “Cervantes o la crítica de la lectura” (Fuentes, 65), que las mayores obras del genio español hayan coincidido con los períodos de crisis y decadencia de la sociedad española. Lo atribuye al hecho de la historia de España haber sido lo que ha sido, su arte ha sido lo que la historia negó a España. “Esto también se aplica a la poesía mística de San Juan de la Cruz, a la poesía barroca de Góngora, a las *Meninas* de

Velázquez, a los *Caprichos* de Goya, y a los filmes de Luis Buñuel. El arte da voz a lo que la historia negó, silenció o persiguió.” (80).

Fuentes menciona los libros más importantes de la literatura española para demostrar ese hecho histórico:

El *Libro de Buen Amor*, de Arcipreste de Hita, preservó y tradujo para el español las influencias literarias del Califato de Córdoba después que el mundo brillante de la dinastía de los omeyas en Al Andaluz fue destruido por las invasiones almorávides y almohades. *La Celestina*, de Fernando de Rojas, es la obra maestra de la España judaica: coincide con la expulsión y la persecución de los judíos y de los conversos españoles. Toda la Edad de Oro de la literatura española – Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Góngora, Calderón – florece en el mismo momento en que el poder de España entra en decadencia. Velázquez es el pintor de la corte crepuscular de Felipe IV, y Goya es contemporáneo de los Bourbons ciegos y venales, Carlos IV y Fernando VII, que pierden la corona para José Bonaparte y su imperio americano para los criollos rebelados. (83)

Fuentes destaca el hecho de que fue sólo cuando España perdió el resto de su imperio en la Guerra Hispanoamericana que la escasez de su cultura del siglo XIX dio lugar a una extraordinaria afirmación del pensamiento, de la ciencia y del arte. Aparecen Unamuno, Valle-Inclán, Ramón y Cajal, Ortega y Gasset, Buñuel, Miró. Y la generación poética de 1925, con García Lorca. “El valor absoluto del arte siempre alcanzó el máximo de su brillo en España cuando sus fortunas política, económica y técnica se encontraban en sus niveles más bajos”. (83)

El Barroco es una expresión del desencanto, del desengaño, de la frustración de los ideales. Según Guillermo Díaz Plaja, (1974, 11-14) el barroco es un fenómeno de fatiga. Rompe la armonía de lo clásico, esencia renacentista. “Il Barocco è l’arte di stupire”, el arte de sorprender. Díaz Plaja explica que la fórmula clásica es rechazada en virtud de su propia y fría perfección. La ruptura consistirá en acrecentar o disminuir radicalmente los elementos retóricos del poema: romper la equilibrada fórmula, recargando de formas el edificio o la expresión verbal sin otro fin que sorprender. El arquitecto multiplicará los arcos y volutas; retorcerá las columnas; enriquecerá los adornos, que dejan de ser elementos tectónicos necesarios para ser motivos alegóricos “gratuitos”, bellos en su propia inutilidad. O reducirá a un esquematismo desnudo la apariencia de los volúmenes buscando una extraña desnudez. En la literatura esto se ve perfectamente, arguye, en las dos escuelas conocidas del culteranismo y del conceptismo, que no son sino las exageraciones contrarias, en favor de la música retórica y vacía y en favor de la desnudez expresiva y profunda. Desde ese punto de vista podemos deducir que, ambas corrientes estéticas, esperpentismo buscando la deformación y barroco buscando sorprender, son resultado de la ruptura del equilibrio, del desgaste de los cánones clásicos. Ambas representan etapas diferentes en la trayectoria polarizada del arte a la que se llega por causas semejantes, aunque no son rigurosamente la misma cosa. Ambas tendencias nos dan una visión de la realidad, por expresión, por deformación o por omisión. De cualquier forma, la realidad, enfocando el barroco, según Díaz Plaja, es menos satisfactoria:

La literatura, como siempre, acusa la verdad:

- el teatro, con sus constantes conflictos de honor nos demuestra la corrupción de las costumbres;
- la novela picaresca, al contemplar la sociedad “desde abajo” nos descubre toda clase de inmoralidades;

- los poetas satíricos nos muestran al desnudo el ansia de lucro (“poderoso caballero es don Dinero” [Letra satírica de Quevedo];
- los moralistas, en libros y sermones, acentúan sus advertencias contra el desenfreno;
- los pensadores políticos más inteligentes advierten a los gobernantes de los peligros que corre la monarquía.

Una tremenda fatiga, un infinito escepticismo, una terrible melancolía, se advierte en los escritores más sagaces de ese período. (16)

Ramón del Valle-Inclán se remite Goya para fundamentar la gestación de un género llamado esperpento y lo proclama como el más representativo de la España en crisis de su época. El creador del esperpento dice - a modo de manifiesto -, que el *esperpentismo* fue invento de Goya, palabras que coloca en boca de Max Estrella, personaje de la pieza teatral *Luces de Bohemia* (1920), en la escena XII, donde además metatextualiza, creando su doctrina del género, a través del diálogo entre Max y el parásito Don Latino:

Max: Don Latino de Hispalis..., grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela.
 Don Latino: Una tragedia, Max.
 Max: La tragedia nuestra no es tragedia.
 Don Latino: Pues algo será.
 Max: El esperpento

Aznar Soler observa que Max Estrella será el profeta de la nueva estética del esperpento, síntese dialéctica de la farsa y de la tragedia, y expresión, a través de una estructura oximorónica, de la visión oximorónica de la realidad (Rico, 264).

Pedro Salinas (1891-1951), poeta y crítico perteneciente a la generación de 1925, dentro de lo que cataloga como prehistoria del esperpento, ofrece una primera definición: “El esperpento, es esencialmente, una deformación”. Valle-Inclán encuentra su nuevo camino literario en el carácter monstruoso de la pintura de Goya, artista que vivió en un período de crisis y fracasos de la España del siglo XVIII. Goya es el gran genio de su siglo, que también se considera un siglo de silencio literario: todo está bajo el control de las normas neoclásicas de La Ilustración, del Absolutismo del despotismo español, que permitió la Inquisición. Según Valle-Inclán, Francisco de Goya sería el inventor del “esperpentismo”. Y ambos artistas se aproximan en las analogías históricas, políticas y estéticas que les corresponde vivir en épocas diferentes, ambas de crisis y turbulencias. La obra pictórica y de grabados de Goya, especialmente las Pinturas Negras, los Caprichos y los Disparates son un formidable testimonio de su época. A partir de ese hallazgo de Valle-Inclán, la imagen esperpéntica se llama esperpento y toma carácter propio. Será el modelo consciente o inconsciente de una nueva forma de mirar, que nace del desencanto, de la distorsión de la imagen. Apoyándonos en los focos teóricos de Bakhtin, podemos considerar a través del esperpento la carnavalización de la realidad, la quiebra de los valores, la deformación de la esencia y de la dignidad humanas, que si en el trayecto histórico literario apuntaron hacia la parodización, hacia su caricaturización grotesca, cómica o trágica, por ejemplo, del Renacimiento, del Barroco o del Romanticismo, en las manos de Valle-Inclán tomarán un rumbo de carácter social, donde asunto y protagonista estarán centrados en lo colectivo.

Francisco Nieva, (conocido como uno de los escenógrafos más interesantes de España por sus trabajos y ensayos publicados en Francia, según Ignacio Elizalde) en la Revista Primer Acto (1967, N° 82), afirma que sería un error creer totalmente al propio

Valle-Inclán en lo que se refiere a las intenciones caricaturescas de la serie de sus obras que llevan el título de “esperpentos”:

En estas obras, como en los Caprichos, de Goya, hay algo que nos impide aplicar el adjetivo de caricaturesco. Valle subraya de modo vehemente, enluta figuras y situaciones de una realidad incontestable pero la deformación no resulta tan evidente. Tampoco el autor es un humorista: muestra lo ridículo como un satírico, un ridículo real y cotidiano. Esperpento es en español un término muy expresivo, equivalente a adefesio – de una obra de Alberti (Rafael Alberti, poeta de la generación de 27), y tiene una significación obscuramente enraizada en la sociedad española. Esta palabra incluye la idea de “aparición grotesca”, de “deformidad física y moral”, “persona o cosa extravagante”, “no razonable, absurda”, dice el diccionario de la Academia. Sin duda alguna, el escritor ha pensado también en los Caprichos del pintor aragonés puesto que la palabra contiene las nociones de “caprichoso”, “arbitrario” y “gratuito”. Pero los esperpentos – en tanto que obras de Valle-Inclán – no son la arbitraria y caprichosa deformación que la palabra hace sospechar, sino, frecuentemente, el documento fiel de cierta realidad, con una serie de características plásticas... (Elizalde, 43)

En la investigación sobre las diversas expresiones del grotesco encontramos que ellas reaparecen en diversos momentos históricos, como contrapunto de las estéticas de la tradición, como elementos de ruptura, de revolución. Tienen sus raíces en una serie de movimientos anticlásicos que vienen de la Edad Media, del Renacimiento y florecen en el barroco, en el romanticismo y a partir del esperpento toman cuerpo en varios códigos, además de la literatura, como en las artes plásticas, el teatro y el cine. Tal vez sea el elemento estético precursor de mayor fuerza expresiva en épocas de conflicto desde los tiempos primitivos, los más antiguos, hasta la contemporaneidad.

Entre otras posibilidades, podríamos aventurarnos a afirmar a partir de las aseveraciones de Valle-Inclán, que el barroco incluye también el esperpento (o vice-versa), además del gongorismo y del conceptismo, o las dos tendencias juntas. El barroco español entraña, en todas sus vertientes, diversas manifestaciones de deformar, ridicularizar, carnavalizar, degradar, distanciar, como lenguaje, como código e imagen. Como esencia, ofrece una cosmovisión crítica, filosófica y de abstracción.

En esta trayectoria secular, el esperpento se revela a partir del oximoro, matriz de la cual surge como elemento dinámico de una visión estética compleja, ambigua, de armonización de los contrarios, y se manifiesta como una torsión de los recursos textuales. ¿Por acaso el esperpento es el nombre que asume el oximoro en el siglo XX? ¿El arte no es esencialmente una torsión de la realidad? El esperpento señala un género dentro de otro cuya estética, en las palabras de Valle-Inclán, consiste en la deformación sistemática de la visión de la realidad hasta el absurdo. Por eso, podemos identificar grotesco, barroco y sus monstruos, en diversos códigos. Su presencia trasciende el nivel textual.

El nexo entre esperpento y oximoro se explica a través de su propia definición: del griego *oxymoros*, agudamente necio; *oxy*, agudamente, *morós*, necio. Figura de lenguaje, el oximoro consiste en la fusión, en un solo enunciado, de dos pensamientos que se excluyen mutuamente. De acuerdo con Lausberg, puede formarse de palabras, frases u oraciones contrastantes, cuyo encuentro genera la paradoja, motivado por la tensión entre el portador de la cualidad y la cualidad en sí; tensión entre cualidades; por la *distinctio* enfática, que afirma la existencia y la inexistencia simultánea de una misma cosa.

Especie de antítesis reforzada o concentrada, el oximoro se caracteriza, estructuralmente, por la combinación en una unidad sintáctica de dos declaraciones antagónicas,

al mismo tiempo que, en la antítesis, la simetría de las expresiones corresponde al binomio del pensamiento. Conocido desde la Antigüedad clásica, el oxímoro alcanzó gran voga durante la hegemonía del Barroco (siglo XVII), pero su empleo continúa hasta nuestros días, incluso en el lenguaje cotidiano, popular, que aparece entre otros géneros en la antipoesía. Un ejemplo de oxímoro clásico: “*É fogo que arde sem se ver; / é ferida que dói e não se sente; / é um contentamento descontente; / É dor que desatina sem doer*”. El famoso soneto de Camões tiene una paráfrasis en la literatura española barroca, Definiendo el amor, de Quevedo: “Es hielo abrasador, es fuego helado,/es herida que duele y no se siente,/ es un soñado bien, un mal presente, / es un breve descanso muy cansado...” (1999: 33).

Verificamos que el esperpento, como expresión sublime y grotesca, de tensión de los contrarios, puede ser huésped o anfitrión de otras corrientes, que no las anula ni descaracteriza, al contrario, les da un cromatismo, un toque distintivo, invadiendo, en parte o completamente, los diversos aspectos textuales de una obra: el lenguaje, las imágenes, el imaginario, los perfiles físicos o psicológicos de los personajes, o sea, el *ethos*, el *pathos*, la *práxis* (el ser, el disturbio y la experiencia); el argumento, la arquitectura textual. Así, también aparece en el surrealismo, en el realismo mágico, en el neobarroco, en la antipoesía y en otras tendencias de la posmodernidad. Ejemplos diversos, como la poética filmica de Pasolini; *Cien años de soledad*, obra considerada barroca, contienen elementos esperpénticos.

El “mal gusto” representa la expresión ambigua, llave de contacto entre esos tres conceptos estéticos que atraviesan la historia del arte y de la literatura: el grotesco, (su ancestral), el barroco y el esperpento. Creadores como Quevedo, Victor Hugo, el propio Valle-Inclán, Mario de Andrade, Machado de Assis, Picasso, por mencionar algunos nombres ilustres, son los concientizadores de una forma de mirar, de expresar y canalizar las frustraciones de la historia ante la realidad.

Existe una fisonomía dilemática y el esfuerzo de reducir la polaridad a una unidad, en el barroco, en el romanticismo y en el esperpento. En la tensión dialéctica, cuerpo y espíritu se funden íntimamente, de modo que el alma se convierte en una entidad concreta y la carne se espiritualiza. Podemos apreciar ese fenómeno en personajes como Quasimodo, Macunaíma, Don Quijote. A esa dicotomía de base corresponden las características formales tanto del barroco como del esperpento. El juego del claro/oscuro, de luz y sombra, la asimetría, el contraste, la abundancia de detalles, la sintaxis retorcida, las inversiones desconcertantes, el rebuscamiento de las metáforas, la euforia de los sentidos. En otros aspectos barroco y esperpento se separan. Por ejemplo, mientras el barroco hace gala de figuras aristocráticas o amaneradas, el esperpento prefiere el lenguaje popular; pero, permite las formas del primero como parodia. También las de contenido: la agudeza de los conceptos, la tensión entre la fe y la razón, misticismo y erotismo, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre la aventura y el orden, entre la miseria de la carne y la trascendencia del espíritu, entre la racionalidad y la fantasía.

Goya, sin duda, puso en evidencia, por medio de sus geniales Pinturas Negras, sus Disparates y Caprichos, una visión profunda y sensiblemente crítica de los horrores de la realidad histórica de la España del siglo XVIII, mostrando las distorsiones y los atropellos de la guerra y de la invasión napoleónica. Su obra fue el detonante para Valle-Inclán teorizar sobre el fenómeno, junto con sus propias vivencias de la crisis de fines del siglo XIX de una España opresora y oprimida (como fue señalado, estaba perdiendo sus últimas

colonias) y la de su pueblo sufrido — perspectivas todas que incentivaron la proliferación de una literatura brillante, severamente cuestionadora y, por lo tanto, polémica, representada por la geración del 98. De cualquier forma, Valle-Inclán representa el punto de referencia fundamental para hacer el camino en el tiempo, o sea, para indagar el pasado y el presente del esperpento, sus derivados semánticos, sus perspectivas intersemióticas y sus proyecciones literarias, filosóficas, políticas y artísticas en general. Valle-Inclán une a su preocupación histórica, la percepción de los efectos deformantes de los espejos cóncavos y convexos del café de la Calle del gato de Madrid, como metáfora para simbolizar el esperpento.

El concepto va más allá de la deformación y del grotesco, que fue la primera definición ensayada por Pedro Salinas. Para ese autor, el estilo esperpéntico en las manos de Valle-Inclán da un carácter definido al arte “ora como signo de belleza aristocrático, cuando ligado todavía a los afanes modernistas heredados de las letras francesas, ora usando elementos de efecto y barbarie para estremecer al lector.” (Salinas, 90). Salinas observa que, en la prosa de estilo esperpéntico, el todo parte en busca del efecto violento, exagerado, aproximándose del melodrama (o *dramón*, en una acepción más coloquial de la lengua española) de resultados hiperbólicos, superficiales, de lo que llama “*infantil maquinaria emocional*” y se encuentra prefigurado en las indicaciones de escena de las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán. Sobre la designación de esas piezas como comedias bárbaras, escribe Salinas:

Son un riguroso antecedente del esperpento, un paso más allá hacia el esperpentismo. Porque, conceptualmente, bárbaro resuena a descomunal, enorme o fuera de la norma civil, disparatado, incapaz de emparejarse con nosotros. Cuando Valle se encariña con lo bárbaro, y echa por esa nueva senda estilizante, se delata como sintiendo ya una urgencia de deformación que en vez de afanarse por las formas liliales sueña en monstruos. ¡Cómo se le nota a don Ramón en algunos cuadros de estas comedias que el cuerpo le está pidiendo ya el esperpento! (91).

De esas observaciones de Salinas se deducen otras cuestiones motivadoras para nuestro estudio: qué quiere decir con *esperpentismo* y con ese paso que anuncia como *esa nueva senda estilizante*; a qué se está referiendo en términos de estilo. Entretanto, el concepto se nos revela también como algo más allá de la simple definición de esperpento que ofrece el diccionario a partir del siglo XIX, como una palabra que caracteriza lo feo, el desatino, el absurdo, lo monstruoso, la deformidad. Eso lleva a Valle-Inclán a crear el esperpento como el lenguaje literario que deforma sistemáticamente la realidad; le da una configuración de género y lo explica a través de la metáfora de los espejos cóncavos y convexos y de dos principios estéticos claves: la “visión de altura” y la “armonía de contrarios”.

La definición oficial señala la naturaleza barroca del esperpento. El Gran Diccionario de uso del español actual (2001: 975), dice: “género teatral creado por el escritor español Ramón del Valle-Inclán, en el que se deforma la realidad exagerando sus rasgos descriptivos más grotescos para poner de relieve lo absurdo, contradictorio y rechazable. Suele usar un lenguaje popular y culto a la vez”.

El escritor intentó formalizar un concepto que ya existía en la esencia de la literatura, o tal vez en la condición humana, como sucede en el romanticismo, por ejemplo, que fue tornándose más complejo con el ritmo de la evolución del arte y del pensamiento creativo. Salinas escribe:

Pocas veces nos es dado asistir tan a lo vivo al advenimiento de un género nuevo. Desde este instante hay que añadir a las acepciones que daba el diccionario de la palabra –una, persona o cosa notable por su fealdad o mala traza, y otra, destino o absurdo – esta tercera. El vocablo entra en la historia literaria, a codearse con nobles y viejos congéneres, y para designar una clase particular de obra dramática, en la que concurran de algún modo esos atributos que tenía la voz, de antiguo: lo feo y de mala estampa, lo desatinado y absurdo (98).

Salinas observa que la clave de la belleza de los textos esperpénticos las encontró donde menos esperaba, en una frase de Shelley (según dice, un poeta que nada tiene que ver con Valle-Inclán) que aparece en su *Defence of Poetry*: “La poesía es un espejo que hermosea lo deformado”. “Juego entonces el esperpento de dos espejos, espejo contra espejo”. (101)

Observamos que el esperpento es un paradigma cada vez más complejo a medida que crece en su trayectoria estética acompañando las diversas tendencias a lo largo de los siglos. El esperpento crece como crece la memoria, como crece la historia a través del tiempo, y acumula registros, experiencias.

Podemos perfectamente rastrear la presencia del esperpento en cada etapa crítica de la humanidad a partir de la época medieval, el Siglo de Oro (XVI-XVII), el Barroco y las contribuciones esperpénticas, de autores como Quevedo y Cervantes; el siglo XVIII y la presencia fundamental de Goya; el Romanticismo, con la introducción de las figuras distorcidas, la profusión del grotesco como uno de los componentes fundamentales de las deformaciones y contradicciones propias de esta tendencia libertadora. A partir de la llamada geración del 98, el Realismo, con todos sus derivados (neorrealismo, realismo social, surrealismo, realismo fantástico, realismo mágico, realismo maravilhoso, etc.) está impregnado de esperpento, en la medida en que es arte y constituye, al mismo tiempo, su semilla y la matriz de la conciencia crítica.

El esperpento entraña un elevado índice de crítica social y su proceso se da a través de la deformación en una constante grotesca procedente de las primeras manifestaciones del arte. Una de las características del esperpento está en su conexión con la realidad social. Para tanto, utiliza hechos históricos cuya naturaleza intrínseca es absurda, *farsesca*, extraña, pero siempre de fondo muy serio y, a veces, trágico. En el contexto teatral, permite observar esos hechos con objetividad y analizarlos sin identificación afectiva, o sea, sin catarsis. Por esa razón se considera que el esperpento es precursor del teatro épico brechtiano: una forma de enseñar el público a distinguir entre realidad e ilusión o entre historia y mitografía. Esa propiedad del esperpento proporciona una abertura más crítica delante de la obra y de sus mensajes; permite hacer la diferencia entre el hecho histórico y su transmisión social, ya que esa última puede ser manipulada. El proceso de extrañamiento, procedimiento empleado más en la prosa, o distanciamiento, en el teatro, posibilita la creación de la forma verbal esperpentizar, con el significado de movilizarse por el esperpento. Esperpentizar equivale a deformar, con arte, la vida, la historia u otra obra de arte. Picasso, por ejemplo esperpentizó cuadros de Velázquez y de Goya, cosa que fue posible apreciar en lo que anunció como distorsiones la exposición del pintor que presentaron los Museos del Prado y Reina Sofía en Madrid el 2006.

Podemos aproximar el esperpento al concepto que Brunetière concibe cuando caracteriza los géneros como esencias literarias y como un organismo que recorre todo el ciclo vital: nace, se desarrolla, envejece, muere o se transforma. Pensamos que el esperpento es algo semejante, sólo que no muere, se transforma y se adapta a los nuevos y cambiantes modos de expresión de la literatura y de las artes en general en toda su diversidad.

Rechazando cualquier dogmatismo reduccionista que originaría una clasificación rígida y estática, según Aguiar, los formalistas rusos concibieron el género literario como una entidad evolutiva, cuyas transformaciones adquieren sentido en el cuadro geral del sistema literario y en la correlación de este sistema con los cambios operados en el sistema social. Esa concepción dinámica, histórica y sociológica de los géneros literarios está marcada por un modelo biológico: los géneros viven y se desarrollan; pueden modificarse lentamente, pero también pueden sufrir bruscas y radicales mutaciones; a veces, se disgregan, naciendo nuevos géneros de su disolución y de su desaparecimiento. Con frecuencia, los géneros se convierten en una simple cuestión de lenguaje, enmascarando divergencias de orden filosófico y estético. Sin embargo, en el esperpento están presentes todas las posibilidades del lenguaje como forma, y de contenido, como intención crítica y política. En ese aspecto, nos parece que el fenómeno estético del esperpento ultrapasa los límites de los géneros como códigos, o formas fijas de construcción.

Siguiendo el raciocinio del enunciado que Bakhtin denomina géneros del discurso (Bakhtin, 279), de que la riqueza y la variedad de los géneros del discurso son infinitas, pues la variedad virtual de la actividad humana es inagotable y cada esfera de esa actividad comporta un repertorio de géneros del discurso que se va diferenciando y ampliando a medida que la propia esfera se desarrolla, podemos afirmar que el esperpento tiene su propia esfera. Sólo de ese modo podemos justificar el esperpentismo¹ a lo largo de la historia: su presencia no es rígida, obedece a las únicas reglas de la dialéctica, o sea a las reglas que rigen la dinámica de cada época, como muestra la tradición hegeliana reformulada por Jean Paul Sartre (1989). En sus ensayos sobre Baudelaire, Saint Genet y Flaubert, en *¿Qué es la literatura?*², verificando que el artista, antes de ser artista, es ser humano, situado y datado, Sartre lo convoca a asumir conscientemente su época, pues cada época “descubre un aspecto de la condición humana”. (Corbisier, 55). Ese llamado ya había sido hecho por Valle-Inclán en 1920, cuando publicó cuatro de sus obras maestras: *La enamorada del rey*, *Divinas palabras*, *Luces de Bohemia* y *Farsa y licencia de la reina Castiza*, y con lucidez reafirma su compromiso no solamente a través del teatro sino también a través de la novela: “Creo que la novela camina paralelamente con la historia y con los movimientos políticos. En esta hora de socialismo y comunismo, no hallo que pueda ser el individuo humano el héroe principal de la novela, sino los grupos sociales (Hormigón, 191).

Esta reflexión se complementa con otra del propio Valle-Inclán cuando enfatiza que cada época gesta su propia estética y la de la España de su siglo estaría representada por el esperpento. Sin embargo, el esperpento, como género literario, se puede concebir como una entidad estética capaz de evolución. Supera la expresión teatral, donde aparecen las primeras reflexiones metatextuales de su existencia e invade otros códigos, abogando por el hibridismo. En general, los escritores hispánicos mezclan lo trágico y lo cómico, generando “un monstruo” (Aguiar, 167). Ese monstruo puede perfectamente referirse a la estética del esperpento, síntesis dialéctica de la farsa y la tragedia. La risa que surge de esa perspectiva es la risa del ahorcado: sólo una contorsión, delante del horror de quien contempla la realidad a través de los espejos cóncavos o convexos.

¹ Al referirnos al esperpentismo, o línea esperpéntica, entiéndase la manifestación del esperpento a lo largo de la historia, en las diversas expresiones artísticas.

² Sartre proporciona los elementos de lo que puede ser una estética, especialmente literaria, elaborada en función de las categorías fundamentales del pensamiento dialéctico y de las contribuciones más significativas de la filosofía existencial.

El esperpento, como esencia estética, aparece en los diversos códigos de las formas literarias y artísticas y permea los diversos estilos. En ese aspecto su presencia trasciende el nivel textual y se conecta manifiesta o secretamente, con otros textos. En el teatro y en el cine, en la tragedia, en la comedia, en el melodrama, así como en la prosa y en la poesía, también en las artes plásticas, el esperpento puede estar presente, como género o substancia, y dentro de otro género o forma.

El esperpento es también un fenómeno estético visual. O sea, a través de imágenes podemos percibir un concepto de mundovisión y de deformación relacionado especialmente con la pintura expresionista y con el cine.

Observando ese trayecto verificamos dos principios complementarios: la “línea esperpéntica”, como corriente estética inserida históricamente en todas las expresiones del grotesco y el “esperpento” como género, vale decir como fórmula artística dinámica, dialéctica, en una anticipación de lo que será, en el siglo XX, parte caracterizadora de todas las manifestaciones de las vanguardias y en todas las artes, hasta la pos-modernidad. Como muchas cuestiones pertenecientes al universo de las ciencias humanas y del arte, el esperpento es un fenómeno ambiguo y, por lo tanto, polémico. Sólo que en la complejidad de la evolución de los tiempos, la dualidad esperpento/esperpéntico se refuerza como una unidad del fenómeno estético, una en el sentido vertical, otra en el horizontal, aunque los criterios sobre ese punto estén diversificados. César Oliva destaca varios valores que nos parecen vigentes en la obra de Valle-Inclán: el hecho de que el esperpento lleva consigo un importante ingrediente estético visual. Los críticos actuales reconocen esto en el nexo que ven entre el esperpento y el cine. Su funcionamiento radica en la expresión del espejo como crítico. La dualidad esperpento/esperpéntico se produce simultáneamente en el escritor, siendo mucho más importante la estética (lo esperpéntico), que la literaria (esperpento). Oliva no ve el esperpento como género, pero reconoce que la genialidad de Valle le lleva a provocar la deformación sistemática también en los géneros teatrales. Y observa: qué otra cosa es *Las galas del difunto* sino la esperpentización del folletín, *Los cuernos de don Friolera* la de la farsa, *La hija del capitán* la del sainete y *Luces de Bohemia* la de la tragedia.

Queremos mostrar también que la dialéctica de la realidad y de la imaginación esperpénticas tienen su propia estética en los diversos espacios y en la proliferación de sentidos. Es el arte en movimiento. “Se trata de una manera artística de ver la realidad, personal e intransferible, donde tragedia, farsa y grotesco constituyen elementos claves de la visión de Valle-Inclán del gran teatro del mundo” (Salinas, 263). A nuestro ver no sólo constituye el punto de partida del arte contemporáneo sino también nos permite entender y hacer otras lecturas retroactivas con interpretación actualizada de la producción artística. Por ejemplo: podemos abrir un foco analítico y crítico en los sentidos literal, alegórico, moral y anagógico, en la perspectiva que señala Dante, observando, en cada fase, cuando los hay, elementos esperpénticos; en las intrincadas reflexiones barrocas de Walter Benjamin y sus alegorías; o en los enfoques carnavalescos de Bakhtin y las máscaras que esconden almas; en las revelaciones antagónicas de lo sublime y lo grotesco de Victor Hugo y en las teorías de Kayser; sumergirse hondo en las consideraciones psicoanalíticas de Freud y Lacan; así como entrar en los laberintos de la locura de Erasmo a Foucault, entre muchas otras áreas teóricas; sin marginalizar los teóricos sociopolíticos y sus vinculaciones con la historia: Hayden White, Jameson y todos los ideólogos del marxismo, ya que, justamente en esos teóricos, podemos encontrar conexiones con el sentido dialéctico crítico y social que preanuncia el esperpento y justificar la condición de precursor de todos los “ismos”

y del arte del siglo XX, donde asunto y protagonista pasarán de lo individual a lo colectivo, incluyendo en su trayectoria la pintura, el teatro, la literatura e influyendo todas las corrientes de la modernidad y posmodernidad.

Todas y cualquiera de esas tendencias permiten el tránsito por el esperpento, como entidad esencial del concepto artístico, ya que contiene en esencia todas las otras, que pueden aparecer explícitas (en la literatura o en el cine) o figurativas (en las artes plásticas) o recesivas, en el punto de vista del autor o del narrador, o aún desde la perspectiva de la recepción (el lector/espectador), por ejemplo, como de hecho están en la base de todo su proceso evolutivo. Reflexionando sobre esa idea, queda más claro el pensamiento de Borges, cuando dice que un homem es todos los hombres, y todos los libros configuran um sólo livro, el gran libro de toda la humanidad. Cada autor, cada filósofo, cada artista, forma parte del proceso evolutivo de la conciencia de la humanidad, constituye un eslabón en la corriente del pensamiento y de la producción creadora. En ese sentido barroco y esperpento recorren los mismos caminos, tienen motivaciones parecidas, se nutren del arte grotesco, una fuente inagotable, que junto con lo sublime, como medio de contraste, es, en las palabras de Victor Hugo, la más rica fuente que la naturaleza puede abrir al arte.

Rubens así lo comprendía sin duda, cuando se complacía en mezclar con el desarrollar de pompas reales, con coronaciones, con brillantes ceremonias, alguna horrible figura de enano de la corte. Esta belleza universal que la Antigüedad derramaba solemnemente sobre todo no dejaba de ser monótona; la misma impresión, siempre repetida, puede fatigar con el tiempo. Lo sublime sobre lo sublime difícilmente produce un contraste, y se tiene necesidad de descansar de todo, hasta de lo bello. (Victor Hugo, 31)

Podemos ilustrar, con una aproximación entre épocas, dos estilos para un mismo tema, a través de la lectura de *Os sertões*, el clásico de Euclides da Cunha, y *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa, obra que consideramos una esperpentización de la primera. Como las lecturas son infinitas, podemos usar este enfoque, en vez de la de canibalización, que usa Vargas Llosa equivalente al de antropofagia en el sentido del portugués, que caracterizó la Semana de Arte Moderno en Brasil. Ambas obras, nos dan una visión esperpéntica de la realidad, de la historia y de la ficción, proceso literario entre siglos distintos. ¿Y por qué todo esto? Porque nos atrevemos a considerar que el esperpento es la estética que más se identifica con la realidad del tercer mundo como una distorsión del llamado primer mundo, en la misma medida que Valle-Inclán consideró la España de su época una deformación de Europa. Porque el esperpento se mantiene vital en la medida en que el mundo de hoy se encuentra escindido, vivenciando la globalización de los excluidos, de los marginalizados, de los herederos de la violencia, del desempleo, de las cada vez más numerosas y grandes minorías y de los nuevos emigrantes, que no tienen iconografía, ni voz ni literatura.

Registraremos la utilización del concepto esperpento en diversas críticas literarias latinoamericanas y procesamos un esquema cada vez más amplio de cuestionamientos y relaciones con diversas corrientes y tendencias literarias, géneros y expresiones artísticas. Durante años de lecturas, conseguimos percibir que el tema es polémico, no está superado y es de justicia actualizarlo, haciendo su relectura con la madurez que exige el siglo XXI. Se trata de una categoría estética que merece ser releída y reevaluada por su peso histórico, por su vigencia en las artes, en la crítica en general y en la literatura en particular.

Por eso, el presente trabajo objetiva hacer una reflexión teórica acerca del esperpento en su conexión con el barroco, como categoría estética y expresión crítica de la

realidad, un género en interacción con otros géneros, que permite hacer una lectura o interpretación esperpética e intersemiótica de algunas obras notables del acervo artístico occidental, como por ejemplo, desde *La Celestina* (1499), el clásico de Fernando de Rojas, hasta el filme *Hable con ella* (2002), de Pedro Almodóvar.

Obras Citadas

- AGUIAR, e Silva, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 8^a ed. Coimbra: Almedina, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução do francês de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Livraria Martin Fontes, 1992.
- CORBISIER, Roland. *Encyclopédia Filosófica*. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 1974.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Tesoro breve de las letras hispánicas*. Serie Castellana III, 2^a. Edición. Madrid: Ed. Magisterio Español-E.M.E.S.A., 1974.
- ELIZALDE, Ignacio. *Temas y tendencias del teatro actual*. Madrid: Editorial Cupsa, 1977.
- FUENTES, Carlos. “Cervantes ou a crítica da leitura”. Tradutor de Sergio Flaksman. En su libro: *Eu e os outros*. Ensaios escolhidos. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. 65-90.
- GOMEZ de la Serna, Gaspar. *Ramón del Valle-Inclán*. Obras Escogidas. Prólogo. Madrid: Aguilar, 1974.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. *Busca y rebusca de Valle-Inclán*. Ponencias, comunicaciones y debates del Simposio Internacional sobre Valle-Inclán. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos Literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.
- OLIVA, César. *Antecedentes estéticos del esperpento*. Murcia: Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1978.
- PÉREZ LABORDE, Elga. *A questão teórica do Esperpento e sua projeção estética. Variações esperpéticas da Idade Média ao século XXI*. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília, 2004.
- QUEVEDO, Francisco de. *Sonetos de amor e de morte*. Madrid: Colección Orellana, ed. Bilíngue. Trad. Fernando Mendes Vianna, 1999.
- RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1994.
- SALINAS, Pedro. “Significación del esperpento o Valle-Inclán hijo pródigo del 98”. En su libro: *Literatura española siglo XX*. Madrid: Alianza, 1996.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Luces de Bohemia*. Madrid: Colección Austral, Espasa-Calpe, 1997.

- _____. *Luces de Bohemia*. Brasília: Colección Orellana, Thesaurus, 2001.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do “Prefácio de Cromwell”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

Rosalice Koenow Pinheiro

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana UNIRIO (Brasil)

**Historia en fragmentos en la dramaturgia de *La Vida es Sueño*
de Calderón de La Barca¹**

*La Vida es Sueño*², poesía dramatúrgica grandiosa de Calderón de La Barca, se abre hasta nuestros días en múltiples reflexiones. La longevidad de ese texto por casi 400 años se presenta, por un lado, en las amplias cuestiones desencadenadas sobre la condición humana que sobrepasan el período histórico de su escritura. Cuestiones que pueden ser insertas en lo que Walter Benjamin en su análisis crítico de las obras de arte (*Les Affinités électives de Goethe*) nombra de “tenor de verdad”, entendido no como representación correcta de los hechos, tampoco como el “mensaje” del poeta, sino como la expresión verdadera del arte que implica conocimiento de sí y del mundo. Por otro lado, lo que mantiene viva esa obra se debe al propio período histórico, que aunque con el tiempo lo perdamos de vista, sus elementos estructuran el “tenor de verdad”. La relevancia del contenido datado aparece no con el fin de actualizarlo, más bien en la identificación de aquello que del Barroco se ausenta de la memoria actual, interfiriendo en las posibles lecturas del texto, así como en la epistemología teatral y en el reconocimiento de una concepción de mundo que ya escapa a nuestros modos perceptivos. Identificación necesaria de la determinante histórica en la conciencia perceptiva, incluso la nuestra, sujeta al tiempo y a la destrucción. Modelos, también interpretativos, que, sin embargo, se repiten por costumbre a través de los tiempos y, flagrados, nos convocan a la reflexión sobre sus rupturas.

En el contexto histórico se funda el arte mayor de la expresión alegórica, en el método constructivo del poeta, lo que torna ese texto peculiarmente irreductible a una interpretación unívoca, presentando a cada lectura nuevas posibilidades además de aportar de manera paradojal sus límites hermenéuticos. Límites que pueden ser observados en algunos aspectos: uno se refiere a los significados pre-establecidos consolidados por los tiempos y por escuelas, en contraposición con interpretaciones que escapan a cualquier modelo debido al espacio abierto entre el sentido literal y el alegórico, propio del esquema dual de la alegoría. Sin embargo, esos dos extremos poseen también sus límites, principalmente cuando se trata no de alegorías aisladas, sino en que estas convergen en la hechura de un texto completo, en el que un sentido general, o moral, son requeridos. Siendo aisladas o partícipes de una concepción más amplia, el contexto histórico en que fueron elaboradas actúa de forma decisiva en su comprensión, lo que por un lado limita y, por otro, amplía el universo de posibilidades interpretativas. Y, cuando convocadas en un texto, principalmente dramatúrgico, el sentido más amplio indicado debe concordar necesariamente con la estructura espacio-temporal capaz de soportar la interpretación que

¹ Este artículo retira sus principales parámetros de análisis de la disertación de Maestría “*El vivo cadáver y el gesto soberano: un estudio sobre la alegoría y el fragmento en La vida es Sueño de Calderón de La Barca*”, bajo la orientación del Prof. Dr. Walder de Souza. Estudio enfocado desde la perspectiva histórica de Walter Benjamin sobre el drama barroco, observando también su metodología de análisis crítico de las obras de arte.

² La edición del original de Calderón utilizada en este artículo es de Evangelina Rodríguez Cuadros. Texto probablemente presentado en 1635. Hay todavía la posibilidad de una versión de 1630, con la cual Evangelina Rodríguez Cuadros realiza un importante análisis comparativo entre los dos textos.

le es atribuida. Se trabaja, por lo tanto, en ese artículo, con dos límites hermenéuticos principales: uno relativo a los contenidos de la época y el otro se acerca a la estructura espacio temporal dramatúrgica, construida por el poeta.

El método constructivo singular de la dramaturgia del poeta que produce una lógica interna al texto resiste a cualquier captura de modelos interpretativos externos a ella. Benjamin, sobre el drama de barroco³, señala que Calderón exhibe su método en combinaciones en la hechura de un todo, siendo que, en este todo, lo más importante no es el resultado, sino su producción, prueba del propio ejercicio del poeta: “*Daí a ostentação construtivista, que principalmente em Calderón aparece como uma parede de alvenaria, num prédio que perdeu o reboco*” (201). Vittorio Bodini en su análisis simbólico de *La Vida es Sueño* verifica que su estructura sigue “una rigurosa lógica inmanente de la misma creación”(16). Esta lógica reúne, por ejemplo, palabras, sintagmas, o imágenes de una escena de la primera Jornada a otros de las restantes jornadas, produciendo un vigoroso universo paralelo, lo que explicita sus relaciones intratextuales, a la vez que promueve una conexión del texto con conjuntos externos a él.

En versos, tales como: “...al confuso laberinto/de esas desnudas peñas” Calderón fragmenta el tiempo presente de la narrativa y nos remite, con la metáfora del laberinto, a la mitología formando otra camada temporal que dialoga con la Antigüedad, invitándonos a explorarla en relación con la apropiación singular que de ella es hecha en su texto. Las tres repeticiones de la misma metáfora instigan a la búsqueda de sus relaciones internas al texto. Esos dos ejemplos retirados del universo que el poeta construye muestran no solo la geometría de su composición no casual, sino la fractura constante impuesta al texto, que impide la conformación linear de la estructura espacio-temporal como base de lectura. Su método nos pone frente, por tanto, a varias opciones de lectura de acuerdo con la prioridad establecida sobre uno u otro conjunto de elementos, internos o externos al texto. A esos elementos se nombra aquí genéricamente fragmentos, por no limitarnos a señalarlos sino reconocerlos como inherentes a conjuntos significativos.

Se divide su utilización en dos bloques, aunque surjan interrelacionados: uno con relación a citaciones o referencias, por pertenecer a conjuntos identificables que cuando externos a la ficción traen consigo contenidos alienígenas a la trama; no obstante, esos contenidos son apropiados y modificados en favor de la intriga construida, cabiendo investigar la función específica que ejercen. Y otro bloque de fragmentos se forma por incidir sobre la estructura del texto, conectando, por la repetición, versos, trechos o escenas, informando sobre el espacio-tiempo de la acción. El manejo de los fragmentos por la maestría del poeta marca su singularidad frente a la profusión de la expresión alegórica en el Barroco.

La composición de un mosaico es propuesta al lector o al espectador a partir de la multiplicidad de fragmentos, que nos presta la sensación de un “*confuso laberinto*”

³ Todas las referencias siguientes a Walter Benjamin se refieren a este libro (1984), cuando haya referencia a otro libro del autor, esta aparecerá en el cuerpo del texto. El libro de Walter Benjamin sobre el drama de barroco, considerado su obra de mayor envergadura, obtuvo redacción final entre 1924/25 como tesis de pos doctorado (*Habilitation*) en la Universidad de Frankfurt. Libro que aporta los principales parámetros para el análisis emprendido en este artículo. “*Ursprung des deutschen Trauerspiel*” (*trauer*: luto; *spiel*: juego, espectáculo), fue traducido en Brasil por *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984) y en Portugal por *Origem do Drama Trágico Alemão* (2004). Aunque centrado en el drama alemán, Benjamin acentúa que su estructura es verificada en igual proporción en el drama español y, por varias veces, la obra de Calderón es analizada. Sobre ese libro, en carta a Scholem de 22/12/1924, Benjamin señala que el “objeto virtual do estudo será Calderón” (Benjamin apud Barreto, “Comentário”, 289).

(Bodini, 16). Una confusión, tal vez, mayor para nosotros actualmente que para la época, si concordamos en comparar esa técnica de Calderón con una tradición, advenida de la Antigüedad, de la *poesía en laberinto*⁴, potenciada en el llamado período manierista-barroco. Ana Hartely evalúa que en ese tipo de poesía: “*O labirinto óptico, o jogo de espelhos, o confronto das imagens e das perspectivas múltiplas, representaria assim uma tentativa de captar dum ponto de vista a-natural, o enigma do homem e do seu mundo contraditório*” (22). Se nota que la preponderancia del valor del diseño en la poesía visual, logrado a costa de la fragmentación de palabras y frases, invierte las múltiples significaciones logradas por los diversos caminos de lectura sugeridos, deshaciendo el significado unívoco de palabras y el sentido de las frases.

Si reunimos a la poesía en laberinto otras manifestaciones de la época, como el *rébus* y los emblemas intrínsecamente ligados a la alegoría, vistos adelante, que convocan al descifre de enigmas, es posible tener una idea, aunque tenue, de la práctica poética tanto de los autores como del público en el lidiar con fragmentos, recomponerlos, fragmentar el nuevo conjunto y reelaborarlo nuevamente. Un ejercicio lúdico infinito, en la busca de la estabilización de la visión de un momento histórico en el cual la metáfora caótica del mundo como laberinto adquiere su razón de ser y marca la diferencia abismal perceptiva entre esa época y la nuestra.

La fuerza de ese universo laberíntico barroco puede ser observada en la dialéctica instaurada en *La Vida es Sueño*, entre una de las cuestiones principales del texto y el método constructivo. Si la *confusión* entre la vida y el sueño ocurre como soporte metafórico a la reflexión, entre otras posibilidades, del mundo como laberinto este aparece de forma literal en su concreción arquitectónica en el arte geométrico elaborado por el poeta. Una dualidad de la expresión vista, en ese ejemplo, en la vinculación de la estructura del texto y su reflexión o reflejo, que funda la alegoría.

La historia como alegoría

En el suelo histórico del barroco, Benjamin ve el *origen* del drama que absorbe los materiales de la época a través de la alegoría, vista no como ilustraciones de ideas o conceptos, sino como pura expresión de un pensamiento que mira las cosas dotadas de varias significaciones. En la conciencia entre el perene y el transitorio, aguzada principalmente por las profundas modificaciones jurídicas (247), se forma un imaginario en que significados contradictorios apelan a la recomposición de una unidad; no obstante, dialécticamente exalta la busca incansable y creadora de un referente último. La expresión alegórica de Calderón nos *presenta* ese mundo conturbado, fracturado entre la restauración de una concepción hierática milenaria y una nueva percepción mundana que se delinea en el rastro del Estado Moderno. Entre la palabra y la imagen, el sonido y la significación se forma la sintaxis de un lenguaje invasor de la esfera pictórica, y en ese sentido la alegoría es *representación*, pero representación del lenguaje, no de cosas, declinando de la mera comunicación (232).

Los misterios de la Edad Media asentaban su eficacia en la historia de la salvación presentando al mundo y al alma una solución transcendente. El Barroco se sitúa,

⁴ Composición poética que propone múltiples combinaciones entre frases, palabras o sílabas en lecturas cruzada, especular, circular, horizontal, vertical, oblicua, o en ajedrez, de acuerdo con la disposición de las letras en los diseños que sostienen el montaje. Haterly (28) presenta una de esas poesías, compuesta en el siglo XVII, en que el autor prevé 14 996 480 combinaciones, en el formato de un juego de ajedrez.

diversamente, en la profunda transformación política y jurídica configurada especialmente por la secularización, que influye de forma determinante en el contenido, figuras y estructura del drama. El deseo de transcendencia permanece en la religiosidad inherente al período, actuando como antítesis a la propia política de la Contrarreforma, que exigía de las monarquías absolutas una “solución profana” para la estabilización mundana, a ser resuelta en la inmanencia del ambiente terreno. Esa directriz hace del drama barroco un escenario para los acontecimientos históricos y constituye el meollo de su arte, “*seu objeto mais autêntico, é a própria vida histórica como aquela época a concebia*” (Benjamin, 86), no solo en el contenido, sino moldeando la estructura.

Ese punto evidencia, según Benjamin, además de la contradicción con los Misterios, la distancia del drama de la tragedia antigua, ya que esta penetra en el mito y de allí retira “la estatura trágica” de sus personajes heroicos. En el drama barroco, el modelo para los personajes es extraído del ámbito del absolutismo monárquico, hincado en el terreno histórico del barroco. Los monarcas aparecen no para luchar contra un destino divino, incorporando la lucha de una comunidad, sino para exponer sus defectos, virtudes y maquinaciones políticas. El actual, vivido en los límites de la experiencia sensible, se entraña en la poética por la comprensión de los autores de la época, de que una ‘tragedia’ estaba fundada en los acontecimientos históricos, y como afirma Lope de Vega: “*Por argumento la tragedia tiene la historia, y la comedia, el fingimiento;*” (*El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, vv.111-112). Las maquinaciones cortesanas aparecen como blanco en la sátira barroca, a través de la inversión sufrida en el término político, en su significado de lo ideal del bien común y de la concordia:

Na chave típica do providencialismo ibérico que se opõe ferrenhamente a Maquiavel, o termo [política] também é tomado no mau sentido, significando uma arte de triunfar nas competições da Cidade através da dissimulação, da hipocrisia e de outros meios adequados à ocasião. (Hansen, *Positivo/Natural*: sátira barroca e anatomia política)

Considerando el *fingimiento* relacionado a ese sentido preciso de la política, se establece en la amoralidad del triunfar por la hipocresía una posibilidad de entendimiento de la tragicomedia en la revelación de lo trágico de la historia por la sátira política. La inversión del significado en la tragicomedia gana proporciones más complejas en la dualidad de la expresión alegórica entre lo sagrado y lo profano. La alegoría si observada en intrínseca relación con el esquema emblemático, presente con vigor en el Renacimiento y en el Barroco, aclara la fuerza de la inversión en su estructura. Agamben, en *Estâncias*, acentúa el “principio de la incongruencia”, o del “impropio”, que recorre la Edad Media llegando al paroxismo en el siglo XVI hasta la mitad del siglo XVII. Este principio hace del emblema un modo de encuentro con el suprasensible, a través de la amonestación del sensible:

As figuras dessemelhantes distraem nosso ânimo das coisas materiais e corpóreas mais do que as semelhantes, e não o deixam repousar em si mesmo. A razão disso reside no fato de que todas as coisas criadas, por mais que sejam perfeitas, estão separadas de Deus por um intervalo infinito... motivo pelo qual é mais perfeito o conhecimento de Deus que, negando deste modo d'Ele todas as perfeições, transmite aquilo que Ele não é, do que aquele que, afirmando o que Ele é, mediante tão sutis perfeições, procura explicar o que Deus é. (Hugo de São Vítor, apud Agamben, 226)

Esos elementos aclaran que la propuesta de la tragicomedia que buscamos circunscribir no se trata de una simple crítica por la banalización de la política, sino de un recurso

que, a través del señalamiento de su discrepancia con ideales más altos, estos sean percibidos sirviendo de guía a las acciones políticas terrenas. La reunión, por tanto, de la comedia con la tragedia a través de la estructura alegórica desde la perspectiva emblemática, en una de sus posibilidades de abordaje, nos lleva a la comprensión del uso de los fragmentos de la historicidad barroca en la construcción de la alegoría de la historia que *La Vida es Sueño* nos presenta.

En el amplio arsenal histórico externo al texto, los fragmentos pueden ser observados, en la perspectiva histórica de la decadencia política, como ruinas que el poeta alegorista recoge pacientemente de los escombros. Destacamos tres conjuntos ya identificados en diversos estudios de otros investigadores que, obviamente, no contemplan ni la riqueza de la pieza, ni la diversidad de las investigaciones: uno, que deriva de la memoria de la Antigüedad greco-romana; otro proviene de la literatura y de otras comedias; y un tercero se centra en lo político-jurídico del período, al cual prioritariamente nos dedicamos. Todos los conjuntos se insertan en el contexto histórico barroco que determina su valor y clase de apropiación en el contradictorio imaginario de la época.

El recorte realizado en el amplio conjunto de fragmentos históricos se divide en dos bloques: uno referente a las políticas jurídicas de la monarquía absoluta en sus relaciones con la doctrina política teológica católica, que permearía toda la obra; y el otro, en estrecha relación con esos, que aparecería en el texto como citaciones, el relativo a la Historia del conflicto polaco-moscovita, ocurrido en el inicio del siglo XVII. Se considera la hipótesis de que la inserción de fragmentos de este conflicto serviría de base a una alegoría pragmática, recurso que permite hablar de un asunto o hecho histórico, en general del pasado en el que el foco, en realidad, es la historia presente⁵. Este tipo de alegoría, según Peter Burke “é um meio para um fim, e não um fim em si. Quando meios diretos de comentário político são suprimidos, é hora de usar o método de Esopo...”

Con esos presupuestos, se sugiere que el alejamiento de dos décadas del conflicto polaco-moscovita y geográfico de España facilitaría al poeta aludir a polémicas políticas delicadas, de forma más cómoda e ingeniosa. Estas polémicas pertenecerían al otro conjunto mencionado arriba, involucrando las relaciones políticas entre la Iglesia y la monarquía. En esa perspectiva, la comedia tal vez pudiera ser vista a la época con intención similar a la de los manuales de príncipes y validos, como sugiere Van Praag, con relación a la novela *Eustorgio y Clorilene*. En la sustitución de nombres y sitios, blancos de la crítica, por los que involucran la Polonia y la Moscovia, se diseña una parábola en que su moral recae sobre los límites del poder monárquico, dirigida especialmente al público palaciego.

La hipótesis arriba se trata de uno de los abordajes posibles de interpretación del texto, basado en el presupuesto de que *La Vida es Sueño* construye una alegoría de la historia bajo la cual la doctrina aparece en la contraluz. Los múltiples fragmentos de que el poeta echa mano, en la construcción de esa alegoría, abarcan un universo que se abre a

⁵ En la larga lista de ejemplos del autor destacamos: “*Seja qual tenha sido a intenção de Shakespeare ao escrever Ricardo II, sabemos que os seguidores do conde de Essex, que se rebelaram ao final do reinado de Elisabeth, viram a peça como um comentário sobre o presente, uma vez que haviam solicitado uma encenação especial. Tal como os rebeldes, a rainha não tinha dúvida de que a figura de Ricardo II era alegórica.*” Cita aún, en el siglo XX, *As Feiticeiras de Salém* (1953) de Arthur Miller, en la época del macartismo en los EUA, y la película de Eisenstein, *Ivan, o terrível*, cuya segunda parte (hecha en 1946, y tratando de la creciente paranoia del gobernante autoritario), no pudo ser exhibida en público hasta la muerte de Stalin “tão óbvio era o paralelo entre passado e presente”(Burke, 1995).

la constante exploración. La alegoría pragmática enunciada arriba - no hay la pretensión de consumarla - aparece como uno de los caminos de análisis del contenido concreto y datado del texto, que puede enriquecerse por la profundización historiográfica, y permite aún ser dirigida a otros elementos históricos o a referencias diversas que el texto comporta. Se enfatiza, por tanto, dos vertientes de análisis que se sobreponen: una acerca de la expresión alegórica que construye la historia como alegoría e incide directamente sobre la estructura espacio temporal del texto influyendo en la acción; y otra se refiere a la alegoría pragmática como recurso que explicita la intriga.

Polonia X Moscovia

Lo que involucra esos dos países es una historia que, como cualquier otra, es demasiado compleja, extensa y conturbada, con alianzas, guerras, tratados, acuerdos, traiciones, modificación de territorios, innúmeros personajes secundarios, facciones y regímenes políticos, jurídicos y teológicos diferenciados. Sin embargo, fue un conflicto que despertó a lo largo de siglos no sólo el interés de historiadores bien como el de escritores y dramaturgos que produjeron más de cien obras con esa temática. Ese interés peculiar se debe principalmente al surgimiento, durante la extensión del conflicto, de tres figuras que se hicieron pasar por el legítimo hijo de Iván IV, el Terrible, Dimitri, asesinado cuando niño. Sostenidos por facciones políticas internas y externas sirvieron al propósito de dar legitimidad a las reivindicaciones de grupos que luchaban entre sí en la ocupación del trono ruso, hasta la entrada de la dinastía de los Romanov, en 1613, que permaneció en el poder hasta su derrocamiento por la Revolución Rusa, en 1917. La primera obra acerca de Dimitri I fue “*El Gran Duque de Moscovia y emperador perseguido*”, de Lope de Vega, presentada probablemente entre 1607-1613 (Perpetuo, 162).

En lo que corresponde a sus elementos principales Calderón ciertamente conocía ese confronto, si no por la obra de Lope, sí por la novela “*Eustorgio y Clorilene, Historia Moscovica*”, de Henrique Suarez de Mendoza y Figueroa, de 1629, objeto del estudio de Van Praag. Las investigaciones de Émile Gigas y de Van Praag sobre la obra de Lope indican también que ese conflicto ya había sido relatado en España por los jesuitas. Además, vale recordar que Segismundo III fue casado con dos hermanas de la esposa de Felipe III de España, lo que equivale decir que dos tíos de Felipe IV fueron reinas de Polonia durante 40 años, de 1592 hasta 1631, año de la muerte de Constanza de Habsburgo, un año antes de la muerte de Segismundo III. La fuerte ligazón de este rey, tanto con Roma y los jesuitas como con los Habsburgo, nos impide considerar que la inserción de esos datos en *La Vida es Sueño* ocurra por azar, o irresponsablemente, por Calderón. Principalmente en el escenario de oposición religiosa de la Guerra de los 30 años.

Sobre el conflicto, solo marcaré aquí la oposición entre Segismundo III, un fervoroso católico unido a la política de Roma, y Basilio IV, zar de la Moscovia, autócrata, con un poder por encima de la autoridad religiosa cristiana ortodoxa. Desde el episodio de Dimitri I, el Falso, el soberano polaco, aunque no oficialmente, apoya la pretensión de legitimidad al trono de la Moscovia de Dimitri, introducido en la Polonia en 1603 por las manos de los jesuitas. Sabedor o no de la farsa histórica, Segismundo III le concede ejércitos, junto con la nobleza polaca, a cambio de la conversión de la Moscovia ortodoxa al papado de Roma. El reinado de Dimitri duró solo 10 meses, una marioneta política que pretendió servir tanto a las pretensiones polacas y de Roma como a facciones

moscovitas que querían derribar al zar Bóris Godunov⁶, considerado usurpador. Muerto y descuartizado, sus cenizas fueron simbólicamente puestas en un cañón y conducidas a la Polonia, cuando Basilio IV (Vassili Chuiski) se torna zar, en 1606. El motivo que llevó a Segismundo III, en 1609, a declarar oficialmente guerra a la Moscova se debe a la alianza que Basilio IV realizó con la Suecia protestante. Segismundo III toma Moscú en 1610, derribando a Basilio IV. El interés principal del monarca polaco era someter la Moscova al comando del papado de Roma, lo que no logró. Aun así, tanto el Basilio histórico como el Basilio de la pieza, se arrodillan a los pies de sus antagonistas Segismundo.

Según Mousnier, la “*monarquia moscovita difere da monarquia absoluta da Europa Ocidental pela maior extensão de seus direitos: aparentemente não há leis fundamentais capazes de se oporem ao poder arbitrário do soberano, por exemplo, em matéria de sucessão do trono...*”(216). Añadido a ese aspecto, el autor acentúa que el zar, desde Iván III (1462-1505), asume, impulsado por la Iglesia ortodoxa, la esencia divina de los imperadores bizantinos, tornándose jerárquicamente superior a ella, en favor de la consagración de la “*Santa Russia*”, en la cual “*Moscou, a terceira Roma*”, es la “*última e única capital do mundo cristão*” (210). El soberano en la Polonia es elegido por la nobleza, lo que no impide guerras, como la ocurrida por ocasión de la ascensión de Segismundo III al trono⁷. Se trata más de un señor de tierras empoderado que de una monarquía absoluta, en los patrones europeos. Dependiente de la nobleza, de las *dietas*, del Senado y de la Iglesia, en 1592 la dieta de la Inquisición someterá “a pessoa e os atos do rei a uma severa devassa” (Mousnier, 205). Se nota que ese es el año en que Segismundo III se casa con Ana de Habsburgo, fortaleciendo a sí y a su país, y el comprometimiento con el catolicismo romano.

Los datos arriba, aunque siendo los más evidentes, ya nos aportan la dimensión de un mosaico que será siempre incompleto, abriéndose la exploración por la profundización de las cuestiones enunciadas con relación a las opciones del uso de sus fragmentos por Calderón. A pesar de la incompletitud, la evidente oposición política, jurídica y teológica entre los dos países, que no podía ser desconocida a la época, no siendo desconsiderada, interfiere sobremanera en la lectura de *La Vida es Sueño*.

La Polonia y la Moscova en *La Vida es Sueño*

Muchas son las posibilidades de lectura de la comedia cuando confrontada con los hechos históricos que involucran esos dos países. Nos atenemos en este momento solo a la visible oposición política entre los dos soberanos, Segismundo III y Basilio IV. Estimando que no sería prudente a Calderón, en la España católica bajo los Habsburgo, desconsiderarla, se infiere que un juicio sobre los personajes de mismo nombre debe tener en cuenta esa diferencia desde el inicio de la obra. La posible citación del fervoroso católico Segismundo III, en el príncipe Segismundo de la obra, conduce pronto a la imposibilidad de considerar al personaje unilateralmente como una fiera, monstruo o “víbora del siglo”. Si de la misma forma existe una citación de Basilio IV, autócrata, que católico, aunque

⁶ La historia de Dimitri I, El Falso, es también contemplada en la famosa ópera *Boris Godunov* (1873) de Mússorgsky, M. (1839–1881) basada en la pieza teatral, de mismo nombre, de Puchkin, A. S. (1799–1837).

⁷ El otro pretendiente era el archiduque Maximiliano III de Austria. Para la elección de Segismundo entró en negociación el territorio de Estonia, entonces en posesión de Suecia que, en la época, estaba bajo el reinado de Juan III, padre de Segismundo III.

ortodoxo, promueve alianza con la Suecia protestante, Basilio no podrá ser considerado solamente un buen soberano preocupado por su reino. Sin embargo, la polarización entre la política católica y la protestante parece servir solo como extremo comparativo y limitador en la discusión interna de la extensión del poder real, pues si la comedia objetivara demarcar solo el confronto entre católicos y protestantes, no sería necesaria en la España católica la elaboración de una alegoría pragmática.

De ese modo, el Basilio de la comedia se constituye en un rey católico y sus vacilaciones sobre el determinismo del vaticinio astral, opuesto a la aserción del libre-arbitrio, deben ser buscadas no en el confronto religioso, sino en la superioridad del poder que él se arroga docto: “en el ámbito del orbe/me aclaman el gran Basilio”. Un poder que delibera por encima de la doctrina y la pone en duda, establece su relación con el poder autocrata de Basilio IV, que somete al Patriarcado ortodoxo a su arbitrio. La indecisión en Basilio se encuentra, por tanto, en someter, o no, el arbitrio del poder real de docto a la jurisdicción de la ley natural en la cual el libre-arbitrio es revelado. Volveremos a eso más adelante.

Hay, sin duda, una apropiación arbitraria de Calderón de los dos personajes históricos, que inicialmente pertenecen a dos países distintos y son colocados en la comedia en una relación entre padre e hijo y en el mismo espacio geográfico, la Polonia. Sin la inconveniencia de adivinar la intención de Calderón, podemos, sin embargo, circunscribir algunas posibilidades de lectura de la ficcionalización operada sobre la historia. Teniendo en cuenta la oposición política entre los dos personajes perfilada arriba, esta interferiría sobremanera en la cuestión de la sucesión al trono, como eje de la intriga propuesta por el texto. Eje que reúne la sumisión no deseada del Rey al heredero y la colocación en el trono de un moscovita, Astolfo, duque de la Moscovia, considerado usurpador por el pueblo polaco, que conduce hacia la guerra en la tercera Jornada. Así, la sucesión es abordada por dos aspectos, uno por la desconsideración total de Basilio del derecho de sucesión hereditario, una grave extrapolación de los límites del poder real, que es justificado por el Rey docto, a partir de su oráculo político que el heredero sería un tirano y “por quien su reino vendría/ a ser parcial y diviso”.

Otro aspecto plantea el tema de la usurpación, a través de la indicación solitaria y por encima de la ley del reino, del Duque de la Moscovia al trono. Se nota que esos dos aspectos de la sucesión real solo pudieron ser abordados por la colocación de Segismundo como hijo de Basilio. Quien usurpa a quien el poder se configura como una de las contradicciones propuestas por el texto, por esa “arbitrariedad” de Calderón. Y, todavía, es posible indicar la fragmentación del personaje histórico Basilio IV, para mejor enfatizar la usurpación, en dos aspectos: uno a través del poder de excepción de Basilio, y otro a través del duque de la Moscovia. El miedo de Basilio de verse sometido al heredero, evidencia también la relación de origen del tiranicidio con el parricidio en el Derecho de la época. Además, según Benjamin (88), el tiranicidio se tornó un punto central en el nuevo concepto de soberanía del siglo XVII. Otro elemento proveniente de la Polonia y de la Moscovia históricas, que auxilia una comprensión de la comedia, se encuentra en el conflicto entre Roma como sede principal del catolicismo y la pretensión de la Moscovia de ser “*a última e a única capital do mundo cristão*” (Mousnier, 210). Siendo la Polonia tradicionalmente católica romana, y teniendo en cuenta que su rey Segismundo III embiste contra la Moscovia ortodoxa con el fin de someterla al papado, evidencia la cuestión del motivo de Calderón presentar a un Segismundo encarcelado y una Polonia en la que transitan siete personajes principales, siendo cuatro declaradamente moscovitas. Segismundo y Estrella, a pesar de la genealogía confusa de esta última, a lo que parece, son los únicos

polacos, ya que el origen de Basilio es desconocido y está propenso, desde el inicio de la pieza, a ceder la mano de Estrella a Astolfo, duque de la Moscova, motivo que lleva este último a Polonia en vez de invadirla por guerra.

Se trata, por lo tanto, de un heredero polaco legítimo encarcelado en un territorio en que transita una mayoría moscovita y a quien su Rey conduce a una sumisión definitiva a la Moscova. La legitimidad al trono podría sugerir una citación de Dimitri I, El falso; no obstante, la caracterización del territorio polaco católico, ocupado bajo el yugo de un poder arbitrario, nos aporta indicaciones mayores sobre la comedia. Sobre un “mundo al revés”, el poeta tal vez obtuviera mayor libertad de crítica sobre las consecuencias de un poder no sumiso a las leyes divinas, naturales o positivas de su reino.

De las varias posibilidades de esclarecimiento del texto a través de su relación con el confronto polaco-moscovita, destacamos arriba solamente tres: la oposición política entre los dos personajes principales, la sucesión al trono y la configuración del territorio polaco de la comedia como un suelo ocupado. Circunstancias que siendo del conocimiento del público, por lo menos el palaciego, permitirían asociaciones necesarias a la elaboración de una alegoría pragmática. Elementos que auxilian el entendimiento del método creador del poeta en el lidiar con los hechos históricos, fragmentándolos y apropiándose de ellos, sin con todo vaciarlos por completo en meros significantes. Los restos, o ruinas de esa historia, son metamorfoseados por la expresión alegórica en favor de la construcción no de un drama histórico, sino de un drama *de la* historia.

La expresión alegórica

Nos volcamos ahora a la exploración del modo por el cual el territorio polaco ocupado sería presentado en la comedia, necesitando antes acercarnos de la forma por la cual él es expreso en el texto, especialmente por la metáfora del laberinto. Con el intento de subsidiar una lectura pautada en el reconocimiento de la expresión del poeta como alegórica, primeramente nos dedicamos a la distinción temporal entre la alegoría y símbolo, y a la relación entre metáfora y emblema; a continuación, retornaremos con esos elementos al texto en una posible lectura de los “escenarios hablados”.

En la extensa discusión en torno de la alegoría y del símbolo a partir de los románticos, Benjamin, en su proposición de la “rehabilitación”⁸ de la historia en la alegoría, retoma su forma cristiana de la Edad Media, observando sus similitudes y diferencias con la del período barroco. Acto que, en relación con las obras de arte, objetiva salvar “*o paradoxo do símbolo teológico*” al destacar “*a unidade do elemento sensível e do suprasensível*” y, para eso, denuncia la visión común del símbolo que deforma la unidad en la “*relação entre manifestação e essênciā*” (182). En su estudio sobre el drama, Benjamin acentúa la diferencia temporal con el símbolo, que interfiere de forma eficaz en la lectura de una obra basada en uno u otro principio, sin desconsiderar la validez de esos dos modos de aprensión para la era moderna.

La valorización inadecuada de la claridad del símbolo designa la inmediatez de significante y significado, una iluminación instantánea que evoca lo eterno por una totalidad

⁸ Jeanne Marie Gagnebin realiza una recapitulación histórica de la alegoría desde los griegos (31-56), y relaciona el combate contra la inherente arbitrariedad alegórica que conllevó a su progresivo des prestigio en el arte con el “*protesto luterano*” que objetivaba atacar no solo la jerarquía de la Iglesia, sino también la dogmática, en favor de la inmediatez creyente-Dios, estableciendo la prioridad del “*sensus literallis* contra o *sensus allegoricus*” (33).

significativa, lo que acaba por remitir el símbolo siempre a él mismo. Ello contrasta con la alegoría que, en la busca de la nueva significación, crea una secuencia de instantes, ubicada entre el significado literal y el alegórico. Una dualidad de sentido se instaura en el abismo entre lo sagrado y lo profano, en la busca incansable de un referente último objetivando el perfecto establecimiento de esa ligazón, lo que tornó la alegoría blanco de crítica, pues siempre incompleta, arbitraria y sujeta a la caducidad.

Metáfora y emblema en la expresión alegórica

Resaltadas, aunque rápidamente, diferencias temporales entre el símbolo y la alegoría, nos dirigimos a otro aspecto importante de la expresión alegórica. Cuando “*a sala do trono se transforma em cárcere...*”, Benjamin acentúa que la prominencia de la antítesis en relación con la metáfora y otras figuras no se reduce al placer de las metamorfosis. “*Mesmo o contraste entre essência e aparência descreve inexatamente essa técnica das metáforas e das apoteoses. Seu fundamento é o esquema do emblema, do qual irrompe sensorialmente o significado...*”(254). La forma emblemática trae un modo de pensar ya totalmente extraño a nuestra actualidad, no obstante, de él nos acercamos con el fin de profundizar la relación entre significado y significante, en el abismo provocado por la alegoría que separa el sonido de la significación. Un otro decir, que expresa, en la diferencia entre lo que dice la imagen y lo que dice la palabra, un pensamiento que ve las cosas dotadas de varias significaciones y, en el intento de reunirlas en un significado preciso, no escamotea las sucesivas búsquedas.

Una primera aproximación deriva de la relación entre emblema y mosaico, como piezas incrustadas oriundas de conjuntos diversos sobre las que se designó, en la primera parte de este artículo, la concepción de *fragmento*. “*O emblemático não mostra a essência ‘atrás da imagem’. Ele traz essa essência para a própria imagem, apresentando-a como escrita, como legenda explicativa, que nos livros emblemáticos é parte integrante da imagem representada*” (Benjamin, 207). El emblema invierte en la composición de una imagen que surge de la combinación entre la palabra escrita y el diseño. Imagen que, tal como un mosaico, aun siendo posible identificar la totalidad de una figura, es incapaz de esconder sus fragmentos debido a la marca de junción de sus piezas. En el emblema, entre la diversidad del significado del texto y el de la imagen se formaría el sentido más general, expreso incrustado en la intención emblemática.

Giorgio Agamben, evalúa el emblema como “*uma metáfora em ato*”, ou “*pintada*”. En la lectura alegórica en que el cuerpo (lo literal), el alma (lo alegórico) y el espíritu (lo anagógico) presentan sentidos diversos, el autor descarta la usual relación de la metáfora con el transporte o sustitución positiva de un significado de una cosa por otra:

...mas que, pelo contrário, o espaço do emblema é aquele – puramente negativo e insustancial – de um processo de diferença e de recíproca negação-afirmação. Assim o “corpo” e a “alma” estão entre si em uma relação que é ao mesmo tempo, de explicação e de ocultamento (um “obscurecer explicando e um “explicar obscurecendo” nas palavras de um tratado do século do século XVII), sem que nenhuma das duas intenções prevaleça completamente sobre a outra (o que equivaleria, aliás, a morte do emblema). Os teóricos da impresa repetem sem parar que a maravilha emblemática “não nasce da obscuridade das palavras, nem da recôndita natureza das coisas, mas do acasalamento e da mistura de uma e outra, motivo pelo qual surge depois um terceiro, de natureza diferente deles, produzindo esta maravilha”; contudo seria vã a busca de algo positivo neste “terceiro”: ele é apenas a diferença e a recíproca negação-afirmação dos outros dois. (236)

La aplicación del esquema emblemático en la percepción de las figuras de lenguaje nos lleva a un área enigmática indefinida que intermedia la relación entre dos palabras, imágenes o circunstancias. Así, por ejemplo, en las antítesis del vivo cadáver y del esqueleto vivo, hay una aproximación decisiva de una tercera área indecisa de inestabilidad constante, y solo sabemos de ella por la negación de la vida y de la muerte: ni muerte, ni vida. Surge así un área de tensión que posibilita la existencia de una relación entre las dos formas, lo que deshace su oposición, pero impide al mismo tiempo su positividad. Y, en una comparación entre las dos antítesis actúa el factor temporal que separa las dos formas de la hora de la muerte, bien como el mayor alejamiento de la región sensible de la muerte, en el cadáver, y su casi inexistencia en el esqueleto. La vida es así descrita por la perspectiva de la muerte, sin embargo, aprendemos un poco del dolor de la vida a través de los personajes sometidos a la misma contradicción estructural de las antítesis. El esquema del emblema, en su relación intrínseca con la alegoría, como soporte de los personajes alegóricos, es ejemplarmente identificado en el texto a través de Clarín:

CLARÍN: Y si Humildad y Soberbia
no te obligan, personajes
que han movido y removido
mil autos sacramentales, 350 (1^a J.)
yo, ni humilde ni soberbio,
sino entre las dos mitades
entreverado, te pido
que nos remedies y ampares.

En esta escena, Clarín clama por su vida y se depara con el rigor que impide a Clotaldo ser sensibilizado por la Humildad o por la Soberbia. La amenaza de muerte fractura a Clarín, evidenciando el área negativa del “entre”, en que uno no es ni humilde ni soberbio, y a la vez, el Vicio y la Virtud, transformados en cualidades en la historia temporal, se mezclan en él, impidiendo el aparecimiento de una u otra aisladamente. El rigor petrificado de Clotaldo y la flexibilidad de Clarín no son opuestos, de la misma forma que la antítesis del esqueleto vivo, sino extremos que los personajes oscilan circularmente, dependiendo de la circunstancia en que están inmersos.

La estructura alegórica reviste todos los personajes de la comedia, permitiendo que ellos soporten varios fragmentos externos en su rica composición, que alcanza tal vez su paroxismo en Rosaura, personaje que se presenta con dos nombres y tres disfraces. Esa estructura aleja a los personajes de representaciones de sujetos auto-determinados y la trama de un conflicto dramático entre subjetividades, análisis más propicio a los personajes del drama burgués, en su auge en el siglo XIX. La indecisión del gracioso, en el esquema del emblema, puede ser apreciada entonces no como una desviación de conducta de un individuo, en ambivalencia resbaladiza en la astucia del escape de las situaciones, sino como extrema sumisión a la lógica de un poder que detiene la vida bajo la indecisión de la muerte.

Los versos de Clarín nos indican aún el terreno en que la pieza se mueve. El ejemplo de Clotaldo presenta personajes que no están más capacitados a la representación de la doctrina, como en los autos sacramentales narrados en la lógica de un mundo que garantiza una salvación transcendente. Perdieron la posibilidad de representar de forma unívoca y positiva una Virtud o Vicio y, por este conflicto, recorrer el camino de la redención. Están ahora fracturados, entreverados, confusos y sin salvación, dispuestos a

paráboles de la historia. Aún alegóricos, representan no más la subjetividad dividida del Hombre, sino presentan personajes contradictorios modelados en la lógica de un territorio polaco ocupado, en que la única salvación posible, aunque precaria, ocurre inmanente a la historia-política.

El mundo polaco al revés

Retornamos al texto de Calderón, se cree, más municionados para el reto impuesto por su lectura, buscando las marcas que el territorio polaco ocupado son expresas en el lenguaje alegórico, a través de las tres metáforas del laberinto. Aunque existan otros fragmentos mitológicos en los trechos abajo analizados, con decisiva participación en la configuración de los personajes y en la trama en general que importan en la caracterización del territorio polaco, se resaltará solamente la conformación del espacio metafórico escenográfico que la comedia transita, evidenciado en los *escenarios hablados*, debido a la importancia de este recurso dramatúrgico para la época. Recurso que, en el texto de Calderón, extraña las indicaciones objetivas al público, invadiendo la acción dramática.

El monte, la cárcel y el palacio son y no son el laberinto, alegoría que unifica tres metáforas en la condición del reino polaco, a la vez que demarca sus diferencias por las faces laberínticas presentadas en cada espacio. La primera mención embiste “la cabeza enmarañada” de las montañas, la forma, la arquitectura de la naturaleza *creada* del monte siendo puesta en evidencia, presenta, por un lado, el “laberinto poético”⁹ de Dios, en el cual la confusión adquiere el sentido del misterio y del enigma de la Creación. Laberinto sobre el cual el sol providencia un juego de luz que revela la sombra que “arruga” el “ceño de la frente”. En la trayectoria descendente de Rosaura la verticalidad dirigida hacia el cielo expuesta en el monte será abandonada y contrastada, a continuación, con la horizontalidad de las “arenas” polacas. Un trayecto que le quita la sangre con la que es escrita la entrada de la moscovita en ese reino. La duplicidad del significado de “arena” circunscribe, al mismo tiempo, el lugar circular de lucha y martirio que funda el suelo arenoso de la Polonia, así el “cenário natural penetra na ação dramática” (Benjamin, 116).

La arquitectura natural del monte, en la secuencia, se contrapone a la construcción histórica del palacio por las manos diversas que las maneja y, a la vez, une, por la repetición de “desnudas peñas”, el laberinto de la naturaleza al edificio que simula un “peñasco que ha rodado de la cumbre”. El peñasco, como ruina de la naturaleza, advierte por su queda la declinación histórica del edificio. En concomitancia, Calderón acentúa, una vez más, la diferencia entre los montes que “al sol tocan la lumbre”, y la otra arquitectura, situada en la falda de la montaña, “que el sol apenas a mirar se atreve”, y por la rusticidad de su forma, usa ese “tan rudo artificio”, queriendo hacer el papel de la naturaleza creada: “está de” un peñasco.

El juego natural entre la luz y la sombra revela la diferencia polar entre la naturaleza que el sol toca y el sombrío territorio histórico, y presenta el tipo de *confusión*

⁹ Ana Haterly, en su estudio sobre la poesía figurada, acentúa que el laberinto en el período barroco, además de diferir de la “metáfora unificadora” de las culturas antiguas, añade los juegos del sueño y del teatro a la concepción manierista del “*labirinto poético de Deus, para o qual ninguém buscava mais a entrada ou sequer a saída; era um quedar-se atolado no inextricável. Havia mesmo um certo prazer em perder-se, no achar-se perdido no enigma*”, que refleja un “culto à incomprendibilidade” (22).

óptica¹⁰ del engaño generado en el encuentro-desencuentro del atardecer con el rudo artificio teatral que la decaída arquitectura humana produce. Dos metáforas, la del mundo como laberinto y como teatro, son presentadas en el inmenso abismo que separa el mundo entre la soberanía divina y la regencia temporal. El “entre” nos muestra la diferencia que acoge la reducción espacial de la amplitud de esas metáforas. El gigantismo de un mundo regido por el enigma divino y dramatizado por Dios es acentuado por la negación-afirmación de su contradicción con el confuso y reducido territorio polaco bajo la dramaturgia del cetro humano.

La importancia fundamental de esos primeros versos de la obra reside justamente en esa separación del territorio nombrado polaco del resto del mundo creado por Dios. El suelo polaco se torna el escenario en el que la crítica del poeta sobre la decadencia historia-política es presentada. Esa distinción no permite el movimiento contrario, o sea la expansión del territorio polaco a todo el mundo creado, lo que haría de Calderón un escéptico. En esa perspectiva, los juegos en el laberinto del sueño y del teatro son obras humanas polacas y moscovitas, reflejos de la naturaleza decaída en la historia que, por la tensión con la perfección paradisíaca, la contradicción puede ser contemplada. La comparación entre posibilidades distintas de actuación humana en el reino polaco “que el sol apenas a mirar se atreve” garantiza la libertad crítica del poeta, en las condiciones que la época le ofrece, y no su escepticismo. El brillo del sol no se apaga, pero no penetra en la geografía polaca, que lida con su luz de forma confusa, dudosa, indecisa, o engañosa.

La visión de Rosaura de la “funesta boca” del palacio-cárcel¹¹ donde “nace la noche”, informa que una “luz dudosa”, que allá se encuentra, torna aún más *tenebrosa* “una prisión obscura,/que es de un vivo cadáver sepultura”. Allá, “en el traje de fiera yace un hombre /de prisiones cargado”. Es de notarse el espacio intermedio y difuso, en el cual Rosaura aun estando fuera describe a Segismundo dentro de la cárcel. Sin fronteras precisas, ni falda de la montaña, ni cárcel de la cual ella y Clarín no pueden, sin embargo, escapar: “Pues huir no podemos”¹². Prisión tumularia que extiende su territorio hacia fuera, o “arenas” polacas que invaden el suelo de la cárcel formando el “rústico desierto” que Segismundo adelante lo expone como “cuña y sepulcro”. Horizontalidad que contrasta con la “torre”, que tendrá la certeza de su verticalidad quebrantada en la primera escena de la segunda Jornada, cuando Clotaldo describe a Basilio como drogó a Segismundo: “bajé a la cárcel estrecha”, indicando posiblemente el nivel superior de la corte en relación con la cárcel. Torre que, espejada, reconstruye la verticalidad de forma mundana, en queda, en la dirección opuesta a la de los altos y amplios montes, surcando la tierra en la

¹⁰ El cariz óptico tendrá predominancia en el texto en sus relaciones con la sonoridad musical exhalada por la poesía. Los versos de Segismundo dirigidos a Rosaura en la cárcel de la primera jornada ejemplifican esa relación. La mirada, sus afecciones, la percepción engañosa y reveladora de la muerte, y puntos de vista o perspectivas diferenciadas entre los personajes son objetos notables de exploración que impulsan la reflexión en toda la pieza.

¹¹ El laberinto donde el Minotauro vivía, en una versión cretense más mundana, es el propio “palácio do rei construído de forma a dificultar os invasores encontrar os soberanos.” o aún “apenas uma prisão bem guardada onde ficavam os atenienses que, no final dos jogos em honra a Androgeu, eram entregues como escravos ou simplesmente sacrificados” (Raposo,562).

¹² Se observa, en este aspecto, que la comparación jocosa que hace Clarín, en la segunda Jornada, del criado con el “Icaro de poquito”, además de reafirmar el laberinto en la corte, indica la muerte como único escape de esa arquitectura en la obra, en la diferencia con la mitología. Lo que se confirma, en la tercera Jornada, con la muerte de Clarín, que pensando poder escapar de la guerra, se esconde en las piedras, haciendo de ellas su sepulcro.

estrechura de un túmulo. En esta *torre*, Segismundo se percibe como “siendo un esqueleto vivo,/ siendo un ser animado muerto”.

En el laberinto que, desde las montañas, Rosaura entra, “en el traje de fiera yace un hombre”. Ni hombre, ni fiera, en la región intermedia de un traje aparece el “monstruo” del laberinto. Calderón nuevamente marca la diferencia del bruto histórico con el bruto *criado*, en este el “docto pincel” señala la semejanza con las estrellas en sus “manchas bellas”. El monstruo se presenta generado por la “humana necessidad” que lo cerca en *su laberinto* y “le enseña a tener残酷”. Surge aquí la función pedagógica de la cárcel que, al azotar al hombre, confunde prisión con jaula, ignorando que aun el bruto “apenas signo es de estrellas”. La cárcel y la confusión laberíntica por él generada extiende su eficacia política pedagógica, en la segunda Jornada, por la confusión entre la vida y el sueño, adiestrando al príncipe a tornarse soberano. Por la tercera vez la arquitectura mítica se expone, ahora en la corte: “¿Qué confuso laberinto/es éste, donde no puede/hallar la razón el hilo?”. Lo que se evidencia no es la razón simplemente, sino ésta subordinada a la razón política, o de Estado, en la “ley del homenaje”, que confunde a Clotaldo entre preservar o abandonar a su hija Rosaura a los rigores constantes del rey, que si “le da muerte, morrirá”. Razón sometida a la vasalla fidelidad al cuerpo soberano. La ausencia del hilo, en el enmarañamiento de la razón sumisa, replica la desorientación de la falta de fronteras significativas entre los escenarios, mezclándolos a la acción.

En el trayecto recurrido de las tres metáforas del laberinto, a través de los escenarios hablados, se encuentra un primer abordaje de la estructura espacio-temporal de la comedia. La antítesis espacial, entre la verticalidad mística de la montaña que toca el sol y el desierto tumulario de la cárcel, sitúa la horizontalidad circular de la arena palaciega en el territorio polaco enmarañado y movedizo anunciado con la sangre de Rosaura, del cual los personajes no pueden escapar. La plenitud del sol¹³ no más será vista en el decurso de la nocturna trama; cuando la pieza retorna a los montes, en medio a la guerra en la tercera Jornada, el sol surge confuso embarazado entre nubes, en los versos de Estrella: “el sol se turba y se embaraza el vento”. Y, hasta el final de la comedia, no hay otra descripción escenográfica que sustituya esta.

El suelo polaco se configura del inicio al fin como un espacio difuso, sombrío y nocturno y solo lo reconocemos en la diferencia entre las dos verticalidades, la del monte y la del túmulo, que expone en tensión dialéctica el territorio metafórico que la comedia recorre. El revés del mundo se presenta en la geografía del escenario. En él, la sangre de Rosaura se transforma en mar, en la tercera Jornada, de vuelta al monte, enmarañado ahora con “las calles y plazas” del reino en los versos de Estrella. El escenario de la guerra del heredero polaco contra el usurpador moscovita flagra de nuevo el movimiento de transformación de la naturaleza, que decayendo se petrifica en historia: “cada piedra una pirámide levanta,/y cada flor construye un monumento,/cada edificio es un sepulcro alto,/ cada soldado un esqueleto vivo”. En esos 4 versos se observa el mismo movimiento descendente de la primera jornada de la montaña al túmulo, en la diferencia de la acentuación de una verticalidad ya perteneciente a la arquitectura histórica, que sale de lo alto de

¹³ La palabra sol es por veinte veces mencionada en el texto: dos por Rosaura con relación al monte y a la cárcel; otras surgen, a veces, asociadas al poder divino y/o humano. Por nueve veces son dirigidas, directa o indirectamente a Segismundo, entre estas, el personaje aparece como ‘sol de la Polonia’. Segismundo usa la palabra sol seis veces, por tanto, quince veces Segismundo está bajo su signo de forma nefasta, benéfica, o expresiva. El sol es mencionado, aún, por Astolfo dos veces, una con relación a sí y otra a Estrella (2^a J.), que también evoca el sol, con todo turbado, en el escenario de guerra de la tercera Jornada.

una pirámide y sigue hasta la mineralización del cuerpo en esqueleto. Según Benjamin, la naturaleza decaída sostiene la concepción barroca de la historia como decadencia. Una historia-destino-natural que carga a los personajes tal como la ferocidad amoral de una catarata.

En la comparación entre la descripción de Rosaura y la de Estrella hay una expansión numérica del esqueleto vivo de Segismundo por cada soldado, volumétrica de la sangre de Rosaura, y el alargamiento geográfico de las arquitecturas tumulares temporales del reino, enmarañándolo nuevamente con el monte. La proporcionalidad aumentada acentúa, sintéticamente en los versos de Estrella, la repetición cíclica del espacio alegórico de la muerte, detalladamente descrita en la primera Jornada. La cárcel pedagógica de Segismundo se repite en la segunda jornada, y es por el miedo de a ella retornar que Segismundo, al fin de la comedia, se tornará políticamente *prudente* y *discreto*, siendo ovacionado por todos, tras haber encarcelado al soldado que le fue fiel, retornando la pieza cínicamente a su inicio. Según Benjamin, la “*lei do drama trágico assenta na repetição. Os seus acontecimentos são esquemas parabólicos, reflexos simbólicos de um outro jogo ou drama. A morte refugia-se nesse jogo*” (“Drama Trágico e Tragédia”, 267). En la ocultación alegórica de la verticalidad mística transcendente se deshace el sentido del tiempo de la vida por la acentuación de la negatividad de la experiencia del lugar destinado a los muertos. Indeciso entre la vida y la muerte, un tiempo vacío cíclicamente repetitivo es rebatido espacialmente en una geografía continua, desértica y limitada por la forma circular sin escape, que enmaraña arena con circo. El revés cómico de un mundo ideal es emblemáticamente diseñado con sangre en el suelo polaco ocupado.

Fragmentos políticos-jurídicos

El recorte efectuado en el conjunto de fragmentos históricos, contempló arriba, a través de la expresión alegórica, una posible caracterización espacio-temporal de la comedia mediante la interferencia en *La Vida es Sueño* del conflicto polaco-moscovita. Retornamos al texto, enfocando en él algunos fragmentos políticos-jurídicos del período que puedan auxiliar la comprensión de la distinción de las posiciones defendidas por Segismundo y Basilio y sus posibles similitudes.

En el primer monólogo de Segismundo en la cárcel Calderón separa y enfatiza dos delitos de naturaleza distinta: uno frente a los cielos, que el personaje acepta “vuestra justicia y rigor”, arrojando el campo de sentido para la caída humana; y el otro delito el personaje desconoce. La diferencia que Calderón establece es posible ser observada como fragmento del contexto histórico barroco en la contraluz del iusnaturalismo acentuado a partir del Concilio de Trento. Hay que seguir la división de Calderón, la primera reflexión sitúa un alma ya alejada del paraíso, sin embargo, todavía sin historia jurídica-política:

O estado de natureza (status naturae) corresponde à situação em que se encontraram todos os homens depois da Queda e antes da criação das sociedades políticas. Neste estado, todos eram livres e sem leis positivas. A ausência da lei positiva não significava ausência de lei, contudo, pois existia a lei natural. (Hansen, Positivo/natural sátira barroca)

Según la postura contrarreformista, en la ley natural se encuentra la “doctrina de la Gracia innata”, la inscripción de la ley divina en la conciencia humana que garantiza a los hombres, a pesar del pecado original, condiciones de comprender los designios divinos y ejercer el libre-albedrío. El segundo delito: “(dejando a una parte, cielos,/ el delito

de nacer)", aleja al personaje del estado de naturaleza, conduciéndolo a la circunstancia objetiva de su encarcelamiento desde el nacimiento, o sea a la historia temporal decaída. Y es sobre esta que Calderón demarca el territorio de toda la comedia, anunciado desde el inicio por la geografía laberíntica del reino y confirmado ahora por el cuestionamiento de Segismundo. Rodríguez Cuadros, en su análisis comparativo entre el texto de 1635 y la probable versión de 1630 de *La Vida es Sueño*, acentúa que:

...creo que a Calderón le interesa subrayar los valores laicos y humanos de la peripecia del individuo, soslayando cierta tendencia a involucrar lo trascendente, divino o teológico en tal cuestión (con lo que aflora una de las contradicciones más denunciadas del pensamiento calderoniano). (132)

La tendencia observada por la autora, la identificamos a través del "principio de la incongruencia" de la forma emblemática, explicitado anteriormente, o sea, a través de la ausencia de la doctrina en la comedia, y la ley positiva sirve aquí de ejemplo, ella puede ser mejor contemplada. La reflexión objetiva sobre la libertad no ocurre en el vacío, sino la enmarca en el preciso cuestionamiento ético sobre la moral del poder terreno, que retira los privilegios divinos inscritos en la ley natural:

¿Qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe
privilegio tan suave,
excepción tan principal, 170
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave?

Un poder que impide el ejercicio de una libertad innata donada y sumisa a la ley natural colocando al personaje en una situación inhumana, en inferioridad con la libertad de los animales y de toda la naturaleza:

[ave] ¿y teniendo yo más alma,/ tengo menos libertad?	(vv.131-132)
[bruto] ¿y yo con mejor distinto/ tengo menos libertad?	(vv.141-142)
[pez] ¿y yo con más albedrío/tengo menos libertad?	(vv.151-152)
[arroyo; flores] ¿y teniendo yo más vida/ tengo menos libertad?	(vv.161-162)

La importancia ética para la época de la ley positiva ser reflejo de la moral de las leyes naturales puede ser sentida a través de las tesis de Francisco Suárez (1548-1617), jesuita español y tal vez el más importante jurista pos Trento, que encamina las principales reflexiones del siglo XVII sobre el poder monárquico. Según Vidal Castelló, para Suárez:

La soberanía ética reside en Dios y se manifiesta universalmente a través del orden (teológico, axiológico y normativo) del Derecho natural. Cauces normales de dicha soberanía son, sucesivamente, la Ley Eterna, la Ley Natural y la Razón Natural o Naturaleza Humana específicamente consideradas en toda su integridad. Trasunto ético-objetivo-normativo de dicha soberanía es la *justicia integral*, rectitud y honestidad que son esenciales en toda institución y acción social humana para su misma juridicidad. (169)

Esa consideración además de señalar una jerarquía ética, resalta la relación entre la Razón Natural y la justicia integral que deberían estar presentes en el poder terreno como garantía de su propia legitimidad. No se trata por lo tanto de considerar escépticamente

toda la vida terrena como un túmulo (o sueño), y el poder como mera vanagloria, sino de realizar la grave diferencia del desposeimiento de la criatura cuando a merced de un poder soberano que no se somete a la jerarquía ética divina, que debería estar contenida en las leyes que sostienen ese poder. Las antítesis que sirven de anonomasias a Segismundo construyen un área de tensión en que la vida es vista desde la perspectiva de la muerte, bajo la constante amenaza de un poder que, al impedir tanto la vida como la muerte, obstruye la plena expresión del alma y vida de la naturaleza humana.

La tesis contrarreformista embiste contra las de Lutero y Calvin que pregoman el siervo arbitrio, condición impuesta a la criatura por el pecado original en relación directa con el poder divino de los reyes, que no lo somete a ninguna otra jerarquía terrestre, en un ataque explícito a la Iglesia católica. El cuestionamiento de Segismundo se dirige al tipo de leyes, justicia y razón que sostienen el poder que lo somete a la cárcel. Sobre eso, sabemos un poco más cuando en su discurso a la corte el Rey Basilio, como justificativa de la prueba que quiere someter a Segismundo, afirma que él no podría negar “el derecho que le dieron/ humano fuero y divino”. Se percibe entonces que el Rey excluyó al principio, desde el nacimiento, tanto de las leyes positivas del reino como de las divinas, o sea, él actuó fuera de la ley, lo que caracteriza el poder de excepción.

En la corte, Segismundo acusa a Clotaldo de traición a la Ley. El Criado 2º justifica que Clotaldo solo *obedeció* al Rey y no debería *examinar* el bien y el mal en los hechos. Destacamos en la palabra *hecho* dos sentidos interrelacionados, uno involucra el acto, la obra, tanto de Clotaldo como del rey, que, según el Criado 2º, no deben estar sujetos a ningún examen sobre su moral. Otro sentido del hecho se delinea en las costumbres de un reino, que pueden, o no, derivar leyes positivas. En este campo, se incluye “la ley de homenaje” citada por Clotaldo, en la primera Jornada, cuando se depara con el laberinto en su razón sumisa a esa ley: “Pero, ¿que dudo?/La lealtad del rey ¿no es antes/ que la vida y que el honor?”. Entre el hecho y el derecho nuevamente el libre-albedrío aparece negado, lo que va contra la ley natural que Segismundo defendería, al acusar a Clotaldo de traición, “contra razón y derecho”. La razón a la cual se refiere Segismundo sería la Razón natural que posee el don del libre arbitrio, en la distinción entre el bien y el mal en los hechos, que debería estar contenido en el derecho del reino.

Al tratar la “ley de homenaje” que Clotaldo sigue como “lisonja”, señala una contradicción en esta ley, poniendo en duda la lealtad al rey, que ciega, aplica al monarca la condición divina, confundiendo lealtad con Fe. En la respuesta de Segismundo al Criado: “En lo que no es justa ley/ no hay de obedecer al rey”, se verifica lo que estaría contenido, o no, en la letra de la ley del reino polaco, de la misma forma que esa “justa ley” debería contener la *justicia integral*, vista arriba en Castelló, como reflejo de la Razón natural. La osadía de Calderón, en predicar la desobediencia al rey, y separar la ley del monarca, alejando de él el arbitrio de legislar fuera de las leyes divinas y positivas del reino, refuerza la tesis de la alegoría pragmática. El situar la trama en el reino católico polaco ocupado por un poder de excepción, aleja la sospecha sobre personajes de la corte española, a la vez que la instiga a reflexiones sobre los límites del poder real y de sus validos. En el laberinto de la corte el poder de excepción transforma la corte en cárcel.

El sueño de un poder divino configurado en el rey Basilio astrólogo sobrepasa en mucho el terreno subjetivo de meras vanaglorias o vanidades personales, interfiriendo en todo el reino, su legislación y condición de su pueblo sujeto a graves consecuencias, inclusive la de transitar en la frontera entre el libre arbitrio y el siervo arbitrio. Ese reino polaco aparece desvalido en función de la pérdida de la libertad de la condición natural,

que Segismundo bellamente defiende en la cárcel, en la primera Jornada. Así, la vida en ese reino, vivida en el área de tensión de la antítesis del cadáver vivo – ni vida, ni muerte – puede ser considerada bajo la égida de un poder de excepción. Si, en el reino polaco, la vida es sueño, ese sueño es un sueño-excepción, en comparación con una vida que no es sueño. El límite ofrecido por el territorio polaco ocupado no permite extender ese sueño-excepción a toda vida en la tierra, pues además de hacer de Calderón un escéptico, invalidaría las tesis contra-reformistas de que es posible la legislación positiva reflejar las leyes divinas y naturales; que la Iglesia es la única detentora del poder divino y no los monarcas; y aún que el límite del poder real debe ser observado en su sumisión a la ética divina portadora de la justicia integral.

Los límites del poder

El libre albedrío, cuando visto en relación con la obediencia al rey, trae cuestiones más complejas que un simple contraste con el siervo arbitrio luterano, de la misma forma que los límites del poder real, sometido o no a los fundamentos teológicos. Considerando que Basilio sería soberano de un reino católico, los excesos por él cometidos necesitan ser observados en la prescripción de la política jurídica temporal, inherente a los reinos católicos. Los límites del poder y la total sumisión del súbdito que lo impide de juzgamiento son puestos en discusión.

En los regímenes de Monarquía pura, el Rey tiene, según Suárez, plena soberanía política, jurisdiccional y ejecutiva. Tiene el monopolio de las altas decisiones del Estado. *Es 'dueño y señor del Reino* por derecho propio en virtud del poder y cargo que le ha encomendado la Comunidad. Está por encima del Derecho nacional, y puede cambiarlo en función de las prerrogativas de su cargo. (...) En respuesta a estas prerrogativas soberanas, los súbditos y vasallos tienen, según Suárez, la *obligación natural* de reconocer al Rey como supremo señor y obedecerle en todo lo que les mande. *Pero siempre que actúe dentro de los límites y condicionamientos de su propio cargo y a tenor de la legalidad vigente y los principios de la justicia y del derecho.* (Abril Castelló,134)

La complejidad que involucra los límites del poder monárquico es percibida de forma amplia en ese estudio de Castelló, que analiza por diversos puntos de vista las tesis de Suárez y nos ofrece una idea del impacto constituido por las profundas modificaciones jurídicas que separan la Edad Media de la consolidación del Estado Moderno centralizador. A pesar de la citación arriba buscar especificar esos límites, ellos no son tan claros en situaciones en que hay dudas sobre la legitimidad de la decisión real:

Cuando falla la cabeza (el Rey soberano), la sociedad política suareciana parece quedar como acéfala y en parte desmembrada y amorfa. La comunidad política parece que no tiene a quién, ni a qué acudir. (...) De ahí las reticencias, dudas y angustias de Suárez (y de toda la Escuela clásica española, en general) al abordar las cotas específicamente políticas de la responsabilidad del Rey soberano. Estudia y matiza escrupulosamente (a nivel ético, sobre todo) innumerables hipótesis de posible tolerancia, obediencia o desobediencia *permitidas o debidas*; de resistencia pasiva o activa a escala individual o colectiva; (Abril Castelló,176)

Castelló nos muestra cuán difícil era para la época, y hasta hoy, estipular los límites del poder monárquico bien como juzgar y punir sus actos, aun cuando considerados excesivos a la luz de la doctrina teológico-jurídica, debido a ambigüedades constitucionales.

En ese espejo, la ambigüedad de evaluación sobre los actos de Basilio, su moralidad o no, parece ser contemplada en la escena entre Segismundo, Clotaldo y el Criado 2º. Otros elementos de la misma escena informan que Segismundo, al saber que en verdad es príncipe, dice a Clotaldo que no necesita nada más para “...mostrar desde hoy/mi soberbia y mi poder” y decide por cuenta de la traición que “el rey, la ley y yo,/entre desdichas tan fieras/ te condenan a que mueras a mis manos”. Más adelante, entre arrobos, irá arrojar desde el balcón al Criado 2º, que lo enfrentó en la defensa del traidor Clotaldo.

Entre el Segismundo prisionero y el Segismundo príncipe se abre un abismo que no solicita ser llenado simplemente por una soberbia individual de carácter, pues merma la cuestión mayor que involucra dialécticamente esos dos papeles asumidos por el personaje. Víctima, mientras prisionero de un poder de excepción, sin embargo, cuando éste está en sus manos, hace uso de las prerrogativas tiranas inherentes al nuevo papel, en beneficio del cumplimiento de ideales cuestionadores de ese mismo poder excesivo, propagados cuando víctima de la excepción en la prisión. La circularidad que involucra el cambio de papeles, moldeando con ella las acciones, puede también ser observada en la imposibilidad de un juzgamiento preciso sobre las intenciones de los actos reales frente a las circunstancias afrontadas. El encarcelamiento del recién nacido y el silencio de Clotaldo sobre el origen del príncipe advino de la previsión de Basilio sobre la posible tiranía en Segismundo. En contrapunto, Segismundo reclama el cumplimiento de una ley que sea éticamente reflejo de las leyes naturales, y en ese espejo juzga las acciones de Clotaldo como traición, condenándolo sumariamente a la muerte. La obediencia al rey, o lealtad, entra en choque con la posibilidad del uso, o no, del libre arbitrio, en la consideración de la justicia moral en los actos del rey, si él falló o no al decretar el encarcelamiento del recién nacido.

Si se considera el vaticinio astral como verídico, la amenaza a la seguridad del reino aporta al rey subsidios legítimos al uso del poder de excepción, contrariando las leyes del reino. Al ponerse en duda el oráculo determinista como sustentáculo de un poder que se quiere demiúrgico y autocrático, que objetiva primeramente su manutención e invencibilidad, Clotaldo sería un traidor al seguirlo. Sin embargo, si se considera que el segundo encarcelamiento de Segismundo fue un castigo merecido por su actuación en la corte, sin tener en cuenta las justas cuestiones que el príncipe levanta sobre la actuación de Clotaldo y Basilio, esta segunda prisión confirmará la destreza del astrólogo Basilio y justificará el encarcelamiento desde el nacimiento del príncipe, legitimando el poder de excepción apoyado en la prerrogativa de legislar demiúrgicamente, fuera de las leyes divinas, naturales o positivas.

Por más que sea posible, seleccionando uno u otro argumento, defender apasionadamente una u otra posición, la hábil estrategia dramatúrgica de Calderón en promover, por lo menos, dos perspectivas sobre la misma circunstancia, en perfecto equilibrio, nos pone de frente a un círculo de poder o una rueda de la fortuna generada y gestionada, no por la Providencia divina, sino por la regencia terrestre de un reino polaco ocupado en el cual son desconsiderados, por las partes involucradas, los límites aportados por una ética transcendente, en favor de una moral inmanente a las cuestiones políticas de las circunstancias históricas. No siendo posible negar ni afirmar la razón de uno u otro bajo el punto de vista de la intención individual, se percibe que Basilio y Segismundo exceden cuando en el poder por las circunstancias que los involucran, al mismo tiempo que se someten a ellas. De la amoralidad resultante de esas contradicciones surge poco a poco una parábola sobre los límites del poder temporal y el exceso de sumisión a él debida.

Si los dos exceden en poder cuando embestidos en el papel de soberano o príncipe, en un contraste simplificado se puede decir que teóricamente Segismundo defiende una ley basada en la ética católica, mientras que cuando embestido del poder de príncipe, en la práctica, se sirve de la arrogancia y de los derechos del monarca, incluso el de matar. Mientras que Basilio en la teoría se dice prudente y piadoso, pero en la práctica sus actos son los que desencadenan la catástrofe en la comedia. Segismundo al fin de la tercera Jornada compara los actos del Rey con los de “quien mueve las ondas de una borrasca”. Se instaura, así, la ambigüedad del doble, deshaciendo la oposición entre los dos, en virtud del aparecimiento del mismo tipo de contradicción en los dos personajes. João Adolfo Hansen, en su estudio sobre *el Discreto* acentúa que:

...a ação política não pressupõe nenhuma ética. No mundo católico contudo (...) o fundamento da prudência política do discreto é a universalidade da lei divina (...). Teoricamente, por isso, o discreto católico não poderia mentir ou ser hipócrita. Na prática, contudo, as condutas adaptam-se às conveniências da ocasião, o que determina um duplo padrão de moralidade e o típico casuismo jesuítico das interpretações.
(15)

De ese modo, sería posible añadir que los límites del poder temporal son también, principalmente, enfocados a través del teatro político que se instaura entre la teoría y la práctica cortesana, o aun sobre la contradicción, y no oposición, entre la prudencia y la excepción, formando una amoralidad que torna muy difícil juzgar a los personajes, tanto como la propia teoría de la soberanía, como asevera Castelló. El doble patrón de moralidad ser reviste de una gran complejidad, pues involucra un modo perceptivo ya distante del nuestro. Foucault, en *Vigar e Punir*, aclara las puniciones y juzgamientos del inicio de la era moderna como basadas en la casuística de la “... prática penitenciária cristã – [que] usava duas séries de variáveis para ajustar o castigo: a da ‘circunstância’ e a da ‘intenção’.” (83).

En el círculo amoral formado entre la circunstancia y la intención, nos encontramos, tal vez, en el laberinto de Calderón y utilizando aquí una expresión de Benjamín, en medio a la “profundidad vertiginosa de la antítesis”, mucho más difícil de recorrerlo hoy, distantes que estamos de las referencias de la época. Sin embargo, nos ayuda mucho reflexionar que las contradicciones y transformaciones encontradas en los personajes no son defectos del arte del poeta sino el medio de construirlo. Bajo la flexibilidad del juzgamiento se forma una amoralidad que solicita perder su caracterización por la risa, reveladora de la faz trágica del drama de la historia.

La amoralidad y la tragicomedia

Llegamos a ese punto, a una contradicción presente en los dos personajes, y no en una oposición entre ellos en función de la imprecisión de parámetros de juzgamiento, generadora de la amoralidad. Con ello, nos preparamos tanto con la circularidad de los argumentos como con el círculo formado por la alternancia de los papeles, el sube y baja en la “rueda de la fortuna”, generada y gestionada por la lógica del poder temporal que sostiene a Basilio. Círculo que sería blanco de la crítica de Calderón a la vez que define la estructura dramatúrgica de la comedia, en la cual los personajes contradictorios asumen alternadamente las posiciones de víctimas y verdugos, o tiranos y mártires en la concepción de Benjamin. Y amoralidad que, entre la defensa teórica de un poder *prudente* que se

somite a los preceptos éticos divinos y la práctica del poder-violencia, justifica el teatro político cortesano.

El teatro que asombra como fantasma las reglas palacianas encuentra en la dramaturgia del poeta su representación en el artificio, usado de forma sutil, del teatro-dentro-del teatro. Este recurso se produce a través de la posibilidad de la miniaturización de una vida que, sin la moldura de un *ethos* transcendente, pierde su “seriedad última” (Benjamin, 105-106). De ese modo, la vida puede ser metamorfoseada en simple pieza de un juego amoral trabado con la muerte. Vida que presenta su dramatismo cuando reducida a un cadáver o esqueleto vivos, lo que permite a Basilio y a los cortesanos que siguen su lógica dramatizar a Segismundo como un peón inhumano en el tablero de la corte. Ese artificio, al conferir a Basilio el papel de dramaturgo, reduce, en la misma proporción, el alcance de la metáfora del *theatrum mundi* a los límites del decadente imperio basílico. Y, en la diferencia abisal entre el poder del Dramaturgo divino y el del soberano Basilio, podemos observar el efecto de la reducción sobre la amplitud de la metáfora teatral. El contenido de esa metáfora es explicitado por Maravall:

“não há porque levantar-se em protesto pelo destino que coube a alguém; não há porque lutar violentamente para mudar as posições designadas aos indivíduos, já que, por si só, na ordem dramática (não geométrica, à maneira de uma órbita ou ciclo) está assegurada uma rápida sucessão de mudanças” (A Cultura do Barroco, 255).

Si el Dios dramaturgo, a través de la transitoriedad de la vida y de los papeles en ella asumidos, garantiza la eternidad aplacando revueltas, en su diferencia las reglas de la transitoriedad de los papeles bajo los auspicios del demiurgo Basilio pueden ser blanco de irrisión. Al mostrar que, diferentemente del *orden dramático* divino, que interrumpe y redime el sufrimiento, las normas de ese reino terreno se mueven en un *círculo-ciclo* vacío, repetitivo y sin salvación, las reglas temporales pueden ser, si no revocadas, al menos criticadas. Se observa, en este aspecto, que el artificio del teatro-dentro-del-teatro usado en el texto no replica simplemente la metáfora del *theatrum mundi*, sino reduce su aplicación a la política temporal. La reducción opera justamente sobre el inmovilismo reflexivo, al mostrar la diferencia entre la dramaturgia divina y la del soberano temporal. Así, Clarín se burla, en el inicio de la tercera Jornada al presentar, a través de su sumisión a las normas de la corte, la posibilidad de reversión, instaurando, ahora por la reducción cómica, una reflexión prometedora entre la realidad, el espectáculo y la ilusión.

CLARÍN (Aparte.)

¡Vive Dios, que va de veras! 55 (3^a J.)
 ¿Si es costumbre en este reino
 prender uno cada día
 y hacerle príncipe, y luego
 volverle a la torre? Sí,
 pues cada día lo veo; 60
 fuerza es hacer mi papel.

El dramatismo de la vida cadáver muestra su faz de marioneta digna de risa denunciada por el gracioso que, al reducir todos los príncipes a segismundos, ya en la segunda Jornada y, en la tercera, conceder a un soldado del pueblo conjugar “*Que vosotros fuistis quien/me segismundasteis*”, relativiza el lugar tradicional del poder-violencia que construye los esqueletos vivos y abre el espacio de la inversión. Clarín dramatiza

los soldados por la circunstancia confusa que se establece repitiendo a Basilio y, cuando descubierto su artificio, se victimiza, acusando que fueron los propios soldados que lo ‘segismundaron’. La fragilidad del cambio de papeles de la dramaturgia temporal es denunciada por la circularidad instalada, sin embargo, el cambio paródico de lugar no indica una ruptura, manteniendo el círculo en la alternancia de las posiciones que lo sostiene. El círculo no se rompe, ya que los soldados no objetivan tomar el poder y deshacer las reglas del reino, sino mantenerlas y edificarlas a través de la confirmación de la legitimidad de Segismundo al trono. En función de ello, Segismundo es nuevamente dramatizado, ahora por los soldados, que cambian su papel de prisionero por el de príncipe y con la victoria en la guerra lo conducen al de soberano, ratificado por Basilio.

El contrapunto trágico de esta escena, en que la transitoriedad regida por la dramaturgia arbitraria del cetro terreno es radicalmente denunciada, se encuentra coincidentemente, o no, en la parte central del texto. En la segunda Jornada, a cada cuestionamiento de Segismundo sobre las reglas de la corte, los cortesanos y el propio Rey intentan someter la “fiera”, descalificando su ímpetu a través de la repetición pedagógica de la confusión laberíntica entre la vida y el sueño. Una desesperada irritación con Clotaldo surge a partir de esa tecnología de sumisión y alcanza su auge:

A rabia me provocas, 695 (2^aJ.)
 cuando la luz del desengaño tocas.
 Veré, dándote muerte,
 si es sueño o si es verdad.

Segismundo, creyéndose lúcido en posesión del *alma, distinción, arbitrio y vida* que en la cárcel estaban engañados, se enfada contra la artimaña de nublar la *luz* de ese desengaño. Si es vida o sueño, solo la muerte puede comprobar. Es en la frontera entre el exceso de poder y el derecho de defensa de la vida sin engaño que él brama a la ley natural de la transitoriedad de la vida al gobierno de la situación, capaz de deshacer el teatro de engaños de la corte. Rescatando del poder basílico la vida y la muerte y entregándolas al ordenamiento de la naturaleza, piensa abolir las reglas que hacen de la vida un sueño de muerte. Por un instante, se puede entrever la ruptura del enmarañamiento espacio-temporal de la arena política por el desenmascaramiento y deposición de las frágiles normas de una corte que quieren hacer el papel de las leyes divinas.

Escena ambigua, en que lo absurdo de la circunstancia se propone a la larga comedia de lo trágico humano, que se depara una vez más con la finitud. Sin embargo, el círculo que lo enreda cohíbe esa drástica metamorfosis; se droga nuevamente el cadáver vivo en el papel de príncipe y le devuelve el papel de prisionero, remitiéndole cíclicamente a la cárcel, en la cual la pedagogía de la confusión entre la vida y el sueño alcanza sus objetivos. Segismundo, de nuevo petrificado en el esqueleto vivo de la primera Jornada, pronunciará su famoso monólogo confundiendo la vida con la tesitura del sueño. Pedagogía que lo hace renegar la vida que vive: “Yo sueño que estoy aquí,/ dessas prisões cargados”. Sin embargo, si “los sueños, sueños son”¹⁴, el prisionero apela, una vez más, a la reversibilidad de las reglas de la corte, que quieren hacer de la vida un sueño-excepción.

¹⁴ Los versos “os sonhos, sonhos são” se encuentran en *La Austríada* (1584), de Juan Rufo, en la *Tragedia de La Honra de Dido Restaurada* (1587), de Gabriel Lobo Lasso de La Vega, y en *La Arcadia* (1598), de Lope de Vega, cf. Lima, L.F. e Valle, 1992, p. 14-15; cf. Maravall, J.A. 2009, p. 320, n. 174.

La amoralidad impide que veamos las actitudes de Clarín y Segismundo como morales o inmorales, pues los dos reaccionan sometidos e impulsados por las circunstancias generadas por las reglas de la corte. Según Benjamin, la amoralidad, expuesta en el drama español, imbrica tragedias y comedias provocando “*a distorção caricatural produzida nas relações humanas*” (111). Un maquiavelismo que es expuesto por Calderón de forma a ser combatido. Para ello el poeta usa la repetición en dos formas: una pedagógica que conlleva lo trágico y la otra como recurso cómico, mezclando la arena con el circo.

La sucesión al trono

En los años que cercan la presentación de *La Vida es Sueño*, la sucesión se consolida como un asunto de la mayor gravedad. En una época de guerras religiosas, como acentúa Martín Sanz, España, a pesar de la casi quiebra económica, pretendía la expansión del imperio católico de los Habsburgo por Europa en la retomada de reinos protestantes, bien como solidificar los lazos nacionales en la agresiva política del ministro, o el “válido”, Olivares. Varios esfuerzos fueron hechos todavía hacia una unión de España con la Polonia de Segismundo III, que pretendía recuperar su corona sueca perdida en 1599 por la ostensiva política contrarreformista en la defensa de la conversión de la Suecia protestante. Vale recordar que Segismundo Johansson III, a pesar de su catolicismo aliado a Roma y a los jesuitas, nació en un reino protestante y en esa fe fue educado, convirtiéndose cuando tuvo pretensión al reino polaco católico, por herencia materna. Por herencia paterna obtuvo el reino sueco en 1592, mismo año en que sufrió severa investigación de la Inquisición y se casó, por intermediación de la curia romana, con Ana de Habsburgo. Coronado en 1594, tras decisivas negociaciones, cede a la libertad de culto en Suecia. Tal vez por esa incertidumbre religiosa, Martín Sanz comenta que la alianza pretendida por España con la Polonia objetivaba también alejar cualquier aproximación de Segismundo III con la Suecia protestante.

Lo que nos interesa en la actualidad de ese confronto con la escritura de la pieza es, aún, la distinción entre el poder real absoluto bajo la fe católica y bajo el protestantismo. Entre esos extremos, se cree que la opción de Calderón en componer la subida al trono de Segismundo por las manos del pueblo, y tras la ratificación del soberano por el padre y rey, pueda ser esclarecida. El primer aspecto a resaltar de esa diferencia es de donde emana el poder del monarca. Según Aquino (26), entre las tesis que vigoraron entre los siglos XVI y XVII sobre el poder absoluto de los monarcas se encuentra la de Maquiavel (1469-1527) que despreciaba la ley moral como limitadora del poder real; la de Hobbes (1588-1679) que insistía en el abandono de cualquier derecho por parte de los súbditos en favor de los monarcas; la del holandés Grotius (1583-1645) defensor de la autoridad ilimitada de los monarcas. Esas tesis convergen en la misma dirección de los teóricos franceses, Le Bret y Jean Bodin, adeptos de la “teoría del derecho divino de los reyes” en la cual el monarca recibe su poder directamente de las manos de Dios. Esta teoría propagada por Lutero y Calvino objetivaba retirar la influencia de la Iglesia sobre el poder temporal, abogando que el poder del rey es donado directamente por Dios al soberano, y solamente a él le debe obediencia. Contra esa teoría la contrarreforma invierte, como ya fue visto, en la limitación moral del poder real por las leyes naturales, y aún señala de quien el monarca recibe su poder:

Cuando la Monarquía es constitucionalmente hereditaria, los sucesores del Rey reciben el Poder con las mismas cargas y condiciones que su antecesor; y se entiende que al aceptar

el cargo, aceptan conjuntamente las servidumbres y tareas anejas al mismo. Ahora bien, una vez transferido el Poder por la Comunidad e investido el Rey de las atribuciones de su cargo, *si el régimen establecido es de Monarquía pura*, el Rey pasa a ser automáticamente el único Soberano y señor del-Reino; por derecho propio pero en función del cargo e investidura que le ha otorgado el pueblo. (Abril Castelló, 139)

En las complejas cuestiones que derivan de esa diferencia, se resalta que Suárez, basándose en el iusnaturalismo, coloca el poder real advenido de un virtual, o real, contrato natural entre la comunidad y el soberano temporal. Eso preserva la influencia de la Iglesia sobre los monarcas, que a pesar de representar la autoridad máxima en el reino, sería la Iglesia la única poseedora del poder divino en la tierra.

Basado en ese confronto, se puede entender la estrategia de Calderón que, con la guerra de la tercera Jornada, deja bien claro por la mirada de la alegoría pragmática, a los “basílios” de ocasión, de donde proviene el poder soberano, aun cuando por derecho hereditario: “investidura que le ha otorgado el pueblo”. Aunque haya divergencias sobre esa tesis de Suárez, si es democrática o no, como discute Castelló, ni la democracia, ni la revolución son puestas en la comedia. Conforme visto anteriormente, los soldados interfieren para garantizar la legitimidad de la sucesión dinástica, y el principal momento detectado en que podría haber una quiebra de las normas del reino ocurre cuando Segismundo quiere deshacer la confusión entre la vida y el sueño. En este momento él es drogado, retorna a la cárcel y, rendido a la confusión, aprende que la vida es sueño. Ese aprendizaje es citado por Segismundo al final de la pieza. Se observa, así, que el objetivo de la pedagogía de la confusión es la adecuación del príncipe a las reglas de la corte para que cuando sea rey las mantenga. En esa perspectiva, el cambio radical operado en el príncipe no puede ser atribuido a la salvación de su alma, pues daría a esa corte decadente “que el sol apenas a mirar se atreve”, y a Basilio y a Clotaldo un poder religioso capaz de operar una redención transcendente. Una invasión de esa clase en el poder de la Iglesia sería blanco fácil de críticas radicales.

Entre las éticas figura su responsabilidad ante Dios y ante la Iglesia y sus ministros, especialmente el Papa. Suárez reafirma estas responsabilidades por un doble cauce: 1) Exigencia de una completa y formal *moralidad u «honestidad»*^{j)} en todos los actos de jurisdicción y de gobierno, como condición imprescindible para la misma validez jurídica formal de dichos actos. 2) Mantenimiento de la actuación soberana dentro de los límites y condicionamientos de su propia *esfera u orden*, sin entrometerse en las áreas de lo «espiritual» e incluso con positiva subordinación, aunque indirecta, a los dictámenes, de la potestad eclesiástica en las cuestiones «mixtas». (Abril Castelló, 174)

La pedagogía heterodoxa de la prueba, de la cárcel y del engaño, bajo un poder de excepción motivado por un oráculo determinista, no podría ser encuadrada en una “completa y formal *moralidad u «honestidad»*”, y mucho menos la salvación espiritual sería de la *esfera u orden*, de la corte. Sin embargo, hay sí una visible salvación de Segismundo en la y por la corte, pero ella ocurre en referencia a la propia corte, y en esa dirección pueden ser loados todos los esfuerzos de Basilio y Clotaldo, pues las amenazas al Rey y al reino, aunque oriundas de un oráculo, justificarían sus métodos y el drástico poder de excepción que usaron:

j) Pero al recurrir en última instancia al derecho *natural* de legítima defensa comunitaria, y al fantasma del tiranicidio como procedimiento extremo casi al margen del Derecho y

del Estado, Suárez parece confirmar, con el resto de la Escuela, que dentro de su hipótesis de Monarquía pura son inviables otros procedimientos normales, legales e institucionales para exigir responsabilidad política e incluso jurídica al Rey soberano. k) De ahí también la especial virulencia e incluso truculencia que revistió la cuestión. No sólo a nivel crítico-doctrinal y deontológico dentro de la Escuela y especialmente en Suárez y Mariana. (Abril Castelló,176)

Asentado en la amoralidad, por la presentación de las circunstancias en las cuales las intenciones son producidas, Calderón, soberano, nos arroja en la circularidad de las posiciones involucradas, al “*manipular a ordem do destino, como se um globo girasse em suas mãos, revelando ora um lado, ora outro*”(Benjamin,107). Entre la perplejidad trágica y la cómica, somos llevados, tal vez, a un modo perceptivo barroco, en las *volutas* desencadenadas por la reflexión. La salvación posible de Segismundo se dirige hacia la “*corte do monarca que detém, em sua forma secularizada o poder de redimir*”(Benjamin, 105). Es para actuar en la corte en el papel de soberano que Segismundo debe ser redimido. Una redención laica e inmanente a la controvertida lógica de la corte, para que él sea capaz de asumir el papel del buen soberano, manteniendo invicta la lógica del poder que lo sostiene. Ese tipo de limitación del poder del monarca y de la corte terrena sería, tal vez, otro blanco de Calderón en la alegoría pragmática que hace de un reino polaco católico ocupado por un poder de excepción el terreno propicio para la eficacia de su crítica, a la vez que garantiza a él la pertinencia de sus actitudes.

Si concordamos sobre esa condición del reino basílico, algo aún puede ser dicho con relación a una citación anterior de Castelló - en ella está explícito que cuando el heredero asume el trono debe recibir el “poder con las mismas cargas y condiciones que su antecesor; y se entiende que al aceptar el cargo, aceptan conjuntamente las servidumbres y tareas anejas al mismo”. Con eso se aclara la necesidad de la soberanía de Segismundo ser ratificada por el padre y rey al precio de capitular frente a Basilio, abandonando sus convicciones anteriores, y, al final, preservar la “ley de homenaje” seguida por Clotaldo, olvidando la descubierta que hizo en la corte de la traición a la ley de la patria, y a él, por el ministro cortesano. Segismundo no solo deja de considerar la lealtad como virtud pura, ya que en ese reino lealtad es lealtad al Rey, no importando la rectitud de sus actos, como también va a asumir la misma lógica de Basilio que lo condenó a la cárcel y que en momentos anteriores había condenado:

Lo mismo le ha sucedido
que a quien, porque le amenaza
una fiera, la despierta;
que a quien, temiendo una espada 1020 (3^aJ.)
la desnuda; y que a quien mueve
las ondas de una borrasca;

La lógica temporal de gobierno criticada es la de la anticipación de la catástrofe que desencadena la propia catástrofe. Bajo otra perspectiva, nos deparamos nuevamente con el círculo que prende a los personajes, enredándolos en un tiempo cíclico repetitivo. Los propios versos de Segismundo, en ese trecho, se asemejan a una letanía repetitiva de los ejemplos que el poeta no se cansa de elaborar. Sin embargo, Segismundo apaga esa advertencia radicalmente al ver a su padre y rey rendido a sus pies, lo que le confirma el vaticinio astral leído por el rey en las estrellas. Es, como mínimo, embarazoso constatar que Segismundo ratifica el oráculo astrológico del rey diciéndose impotente de vencerlo,

ya que la sabiduría del rey docto no logró. Con ello, reproduce la lógica que condenaba de un gobierno arbitrario y determinista, vaticinando al soldado que le fue fiel que “el traidor no es menester/siendo la traición pasada” y lo condena perpetuamente a la cárcel para preservarse de futuras posibles traiciones. La comedia retorna así a la cárcel del inicio, sin que hubiera existido cualquier modificación entre el poder que llevó a la prisión a Segismundo y, al final, al soldado. A ese poder de excepción, que produce sus cadáveres vivos, fue garantizada su continuidad. Bodini, bajo otros aspectos y conclusiones, va a observar un proceso de identidad entre Basilio y Segismundo, nombrándolo “basilización” (156), en un drama monárquico, y no teológico.

El cambio radical que el texto expone, si lo tomamos en consideración, no ocurre en la dirección de un Segismundo que va a asumir los preceptos enunciados por él, en la primera cárcel, que cuestiona un poder que se ausenta de las leyes naturales, reflejo de las divinas. Ese cambio es acentuado por Astolfo: “!Qué condición tan mudada!”, y Rosaura muestra el cambio: “!Qué discreto y qué prudente!”. Hay que observar que el gran cambio enunciado no se dirige a la personalidad de Segismundo, sino a las cualidades necesarias al cuerpo político soberano. Prudencia que fue duramente criticada durante todo el texto por la amoral ausencia de fronteras entre ella y la excepción. Lo prudente y lo discreto se refieren, por tanto, a su sumisión a la confusa lógica de la corte basílica, y al ceder a ella Calderón nos presenta a un Segismundo que aunque defensor de la fe y de la política-jurídica católica es un débil al defenderla, dejándose absorber por los dictámenes de un poder de excepción. Lo que es pertinente de ser hecho por el aislamiento del católico territorio polaco bajo un régimen político diverso de los ideales propagados, y de la probable citación al controvertido Segismundo III que, como visto en el inicio de esta parte, era motivo de desconfianza en España. Además, vale recordar que si se considera el año de 1635 como el del aparecimiento del texto, Segismundo III ya se encontraba muerto (1632), lo que facilitaría el uso ejemplar de sus contradicciones. Al fin, Segismundo se somete al sueño de Basilio, y así justifica su cambio:

¿Qué os admira? ¿Qué os espanta?
 Si fue mi maestro un sueño,
 y estoy temiendo en mis ansias
 que he de despertar y hallarme
 otra vez en mi cerrada
 prisión? Y cuando no sea,
 el soñarlo sólo basta;
 pues así llegué a saber 1125
 que toda la dicha humana,
 en fin, pasa como sueño.
 Y quiero hoy aprovecharla
 el tiempo que me durare,
 pidiendo de nuestras faltas 1130
 perdón, pues de pechos nobles
 es tan propio el perdonarlas.

Ese último trecho de la pieza es bastante esclarecedor bajo qué circunstancia Segismundo capitula. Su maestro fue un sueño, y ese sueño es el sueño que lo condujo al poder del cual él teme despertar y encontrarse nuevamente en la prisión. Y, en seguida, Calderón enfatiza el miedo del personaje al añadir más una palabra sueño, o sea, crea un sueño-dentro-del-sueño, soñado en la referencia del primero. Al soñar como si vida fuera,

sueña a partir de esa vida que es ilusión, y ese sueño le devuelve a lo real, en el temor del sufrimiento que en la cárcel le fue impuesto, haciéndolo negar la vida igualándola al sueño en su famoso monólogo. Fue en la prisión, al fin de la segunda Jornada, que Segismundo cedió a la pedagogía laberíntica de la confusión entre la vida y el sueño.

En el inicio de la tercera jornada Segismundo dice a los soldados: “ide sombras, que fingís/ hoy a mis sentidos muertos”, es en esa casi total ausencia de vida, que fue reducida nuevamente a un esqueleto, que Segismundo cede a lo que él considera sueño. Estado propicio a ser dramatizado, de esta vez por los soldados que transforman al prisionero en príncipe, conduciéndolo a la guerra. Durante toda la tercera Jornada, Segismundo lucha con esa duda, pues vive un sueño soñado a partir de una vida que fue reducida a esqueleto. Al asumir finalmente el papel de soberano lleva a término el sueño de los soldados que, en los versos de Estrella, aparecen también como esqueletos vivos, enredados que fueron en el sueño de poder absoluto de Basilio, que quiso decidir solitario, a partir de su oráculo, los destinos de su reino.

Viviendo ahora en el sueño de Basilio, teme despertar y su miedo lo hace capitular a la lógica de sumisión de ese reino al profesor tal como Clotaldo y Basilio el engaño de que lo que se vive no pasa de sueño o ilusión. Así, Segismundo sumerge de vez en el sueño basílico mientras vida ilusoria haya, pues es de ese sueño soñado en el sueño del cadáver adormecido que él retira su soplo de vida. Sin embargo, Calderón lo obliga a pedir, por esa falta, un perdón terreno irónico: “pues de pechos nobles /es tan propio el perdonarlas”. El doblez calderoniano del sueño-dentro-del-sueño, de la misma forma que la del teatro-dentro-del-teatro, como recurso dramatúrgico de la época, son usados de forma estupenda por el poeta y hasta hoy nos sorprenden y nos encantan por la profundidad laberíntica de las cuestiones que suscitan.

Conclusión

Del amplio y vigoroso método constructivo de Calderón se buscó una aproximación a través de las marcas que el contexto histórico clava en el lenguaje por el reconocimiento de su decisiva influencia en las lecturas posibles de *La Vida es Sueño*. Historia datada que tal vez en nada interese a montajes actuales de la comedia, principalmente actualizarla; no obstante, a través de ella fue posible percibir algunos aspectos de la estructura dramatúrgica, determinante como soporte interpretativo que, al limitar el universo de las cuestiones suscitadas por la obra, se ofrece como guía a su exploración creadora. Universo construido bajo una rigurosa lógica de apropiación y transformación de conjuntos externos al texto, fragmentándolos en el mismo gesto que rompe una línea narrativa continua, en favor de la requintada arquitectura intratextual, transformando a si propia en un manantial de fragmentos. El reto de reunirlos se pautó en el esquema del emblema en su estrecha relación con la dualidad alegórica, del decir otro, o decir el otro.

La relación establecida entre la expresión alegórica y la hipótesis de una alegoría pragmática, formadora de una parábola sobre los límites del poder temporal, surgió en el recorte hecho en el vasto material proveniente de la historicidad del período, y nos auxilió en la intermediación entre la política-jurídica barroca y el conflicto polaco-moscovita. Materiales que no pudieron ser desconsiderados debido a su evidente interferencia en la comprensión de los personajes, de la intriga y de la acción, influyendo en la lectura de la obra trazada en la prioridad del análisis del contenido concreto del texto. Aunque solo haya sido posible enunciar pocos aspectos de la presencia en la obra de algunos fragmentos de

esos conjuntos, limitando el alcance del análisis, esta se abre a su proseguimiento o revisión. Limitación impuesta por la preocupación mayor de este estudio en el sentido de no solo señalar la posible intermediación de fragmentos de los conjuntos históricos con fragmentos del texto, sino confrontar su pertinencia con la estructura espacio-temporal que soporta la dramaturgia del poeta.

La forma circular apareció en su importancia en el tiempo repetitivo y cílico de la acción rebatido en el espacio escenográfico alegórico de una arena-circo. Cada jornada, con sus particularidades, se presentó como el mismo día o una permanente noche, en que la vida se repite, en el desierto de un presente fúgido, asustador y sin escape, invalidando una progresión linear dramática por la sistemática repetición trágica o cómica de la misma acción. En ese espacio dominado por la amenaza de la muerte y de la vida se torna presente la indecisión petrificada en constante tensión con la transitoriedad circular de las posiciones de víctima y verdugo, o tirano y mártir, marcando la contradicción como pilar constructivo de los personajes alegóricos, lo que permite la reunión de fragmentos dispares en su composición.

Las varias miradas que el poeta desarrolla entre las circunstancias y las intenciones de los personajes, más que sugerir una ambigüedad, alza una crítica radical sobre una circularidad amoral que reduce la vida a piezas de un juego político, presentado en la contraposición de una política-jurídica-teológica, en que la doctrina solo parece en su contraluz. El terreno histórico se firma en la comedia en su diferencia con el auto sacramental. La misma circularidad es usada en la desorientación del público o lector, que tanto lo lleva a una impericia en los juzgamientos sobre escenas o personajes, como a proficuas reflexiones sobre el círculo de la realidad que, tal vez, también los enrede.

Magistralmente el poeta usa ese círculo-dentro-del-círculo, de la misma forma que aparta del *theatrum mundi* el teatro político de la corte, para encuadrarlo en el teatro-dentro-del-teatro al precio del sufrimiento de sus personajes alegóricos contradictorios verse transformados en marionetas dignas de risa. Política que mezcla prudencia y excepción, y teatralmente se confunde con la amoralidad de una naturaleza violenta sometiendo a los personajes a ese destino histórico *naturalmente*, como se vida fuera. Para el contacto con una vida plena el poeta construye el artificio del sueño-dentro-del-sueño, ofreciendo una chance de retorno al real, aunque este indique la aceptación del sufrimiento como camino. Chance despreciada por Segismundo que sumergió con intensidad en la transitoriedad del sueño basílico. Sin embargo, en el medio de la obra, el personaje nos mostró que la ruptura del círculo político temporal sería posible en el deshacimiento de las reglas del engaño y de la farsa que enmarañan laberínticamente el sueño histórico con la vida natural, permitiendo que esta, aunque como promesa, sea disfrutada plenamente en conjunto con el sufrimiento a ella inherente. A pesar de no poseer fuerzas suficientes para ello, desde el teatro barroco Segismundo nos hace un ademán de apelación, indicando que, si la historia quiere asumir el papel de naturaleza, ella también está sujeta a la muerte, como cualquier criatura decaída, pudiendo así ser alterada.

Con ello somos devueltos a Benjamin y al método del poeta alegorista, que al ver en la Historia su decadencia, intenta eternizarla al precio de su martirio y, en ese gesto, apresura su muerte, para que ella pueda recibir nueva vida en la nueva historia que para ella es construida. Calderón, extremadamente bien sucedido en su tarea, ya garantiza por casi 400 años la vida póstuma de las historias que, a su manera, buscó legarnos en su drama *de la historia*. Y ese legado nos obliga, todavía hoy, a contemplar extasiados el milagro que su arte ingenioso construyó.

Obras citadas

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- AQUINO, Rubim Santos Leão. *et. al. História das Sociedades*: das sociedades modernas às sociedades atuais. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1983.
- BARRENTO, João. “Posfácio”. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Lisboa: Assírio & Alvin, 2004. P.327-341.
- BENJAMIN, Walter *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. “Les Affinités électives de Goethe”. En su libro: *Walter Benjamin Oeuvres I*. Trad. Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz. Paris: Gallimard, 2000. 274-395.
- _____. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvin, 2004.
- _____. “Drama Trágico e Tragédia”. En su libro: *Origem do Drama Trágico Alemão*. Ed.,trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvin, 2004. 265-268.
- BODINI, Vittorio. “Signos y símbolos en La vida es sueño”. *Estudio estructural de la literatura clásica española*. Barcelona: Martínez Roca, 1971. 13-172.
- BURKE, Peter. “História como alegoria”. Ed. Scielo Brasil. *Estudos Avançados* 9, nº25. [São Paulo, Brasil] Sept./Dec. 1995. Disponible en web:
<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141995000300016> Última consulta: 2-02-2010.
- CALDERÓN DE LA BARCA (1635). *La Vida es Sueño*. Edición digital, 2009, a partir de la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, 18^a ed. Disponible en web: www.cervantesvirtual.com. Última consulta: 21-06-2009.
- CASTELLÓ, Vidal Abril. “Derecho - Estado - Rey : Monarquía y democracia en Francisco Suárez.” Ed. Revista de Estudios Políticos. - Madrid : Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008. Nº 210, 1976, 129-188. Disponible en web: <http://www.larramendi.es/i18n/consulta/registro.cmd?> Última consulta: 26-10-2010.
- FOUCAULT, Michel . *Vigiar e Punir*: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhete. 35^a edición. Petrópolis: Vozes, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2^a edición, 1^a reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GIGAS, Emile. “Études sur quelques comedias de Lope de Vega. IV. El Gran Duque De Moscovia Y Emperador Perseguido” Extrait de la *Revue Hispanique*, tome LXXXI. Paris, Nova York, 1933. Edición digital: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Disponible en web: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p254/802269553897573495288868/028877.pdf?incr=1> Última consulta: 27-3-2012.
- HANSEN, João Adolfo. “O Discreto”. *Libertinos libertários* Org. Adauto Novaes. Brasília: MINC- FUNARTE; São Paulo: Cia das Letras, 1996.77-102.

_____. “Positivo/natural: sátira barroca e anatomia política”. Ed. Scielo Brasil. *Estudos Avançados* 3, nº6. [São Paulo, Brasil] Sept./Dec. 1995. Disponible en web: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141989000200005> Última consulta: 5-09-2012

HARTELY, Ana. “Labirintos Portugueses dos séculos XVII e XVIII”. *Colóquio Artes: Revista de Artes Visuais, Música e Bailado*. Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa). nº. 45, 2ª série, 22º ano (jun. 1980): 20-29.

LIMA, Luís Felipe et Ricardo Valle. “Introdução”. *A Vida é Sonho*. São Paulo: Hedra, 2007. 9-31.

LOPE DE VEGA. *El gran duque de Moscova y emperador perseguido*. Edición digital: Alicante *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2002. Disponible en web: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12035078617818273876213/index.htm> Última consulta: 31-07-2011.

_____. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponible en web: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00367397533592395332268/index.htm> Última consulta: 31-07-2011.

MARAVALL, José Antonio. *A Cultura do Barroco*: Análise de uma Estrutura Histórica.

Trad. Silvana Garcia. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 2009.

MOUSNIER, R. *Os séculos XVI e XVII*. Tradução Víctor Ramos, J. Ginsburg, Geraldo G. de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

RAPOSO, Maria Isabel A. et al. *Mitología*. Vol 3. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

PERPETUO, Irineu Franco. “Posfácio”. *Boris Godunov*. São Paulo: Globo, 2007. 159-168

PÚCHKIN, Aleksander Serguêievitch. *Boris Godunov*. Trad. Irineu Franco Perpetuo. São Paulo: Globo, 2007.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. “Calderón entre 1630 y 1640: todo intuición y todo instinto”, en *La década de oro en la comedia española. 1630-1640. (Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio 1996)*, Ciudad Real, Festival de Almagro-Universidad de Castilla La Mancha, 1997, 127-158. **Edición digital:** Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Disponible en web:<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras?portal=0&urlPropia=5770> Última consulta: 5-07-2011.

MARTÍN SANZ, Francisco. *La política Internacional de Felipe IV*. (Segovia, España, 1998) Disponible en web: www.latindex.com

VAN PRAAG, J.A. “Más noticias sobre la fuente de ‘El Gran Duque de Moscova’ de Lope de Vega”. In: *Bulletin Hispanique*. Tome 39, N°4, 1937. 356-366. Disponible en web: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1937_num_39_4_2782 Última consulta: 24-03-2012.

_____. *Eustorgio y Clorilene, Historia Moscovica*. In: *Bulletin Hispanique*. Tome 41, N°3, 1939. 236-265. Disponible en web: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1939_num_41_3_2849 Última consulta: 6-8-2012

Ana Maria Quirino

Instituto Federal de Ensino Superior -Vitória (Brasil)

Bromas, burlas y encubrimientos en *El amor médico*, de Tirso de Molina

El objetivo de este estudio es presentar algunas características del teatro satírico de Tirso de Molina, seudónimo del fraile Gabriel Tellez, dramaturgo que forma, junto con Lope de Veja y Calderón de la Barca, la cumbre de la historia de la comedia española. Una de las características de que trataremos ya es muy conocida: la exactitud en trazar los perfiles femeninos. También trataremos del travestir femenino. En las piezas de Tirso el travestirse ocurre con hombres y mujeres y siempre atenderá a un propósito relacionado a la libertad de movimientos del personaje, o sea, es un modo de irse donde sería imposible con la personalidad propia. De ese modo, nobles pueden travestirse de criados, campesinos transfigurarse en cortesanos, mujeres travestirse de hombres. El autor es conocido por el arte de complicar las tramas obligando a su público que se mantenga en constante atención.

La pieza elegida para nuestro estudio es *El amor médico*, publicada en la cuarta parte de las comedias de Tirso de Molina, el año de 1635. Trátase de una comedia de enredo, con algo de la comedia palatina, subgénero teatral del Siglo de Oro, en la que destaca el amor y celos y el desenlace en bodas. En general, la comedia palatina presenta personajes de la alta nobleza o de la realeza y sus acciones se llevan fuera del territorio español, en una época indefinida. Algunas de esas características se muestran en *El amor médico*, además de la ocultación de la identidad, como veremos. Optamos por tratar solamente del contenido de la pieza, sin recurrir a citas bibliográficas, aunque el texto este lleno de otras voces ya asimiladas en los conocimientos hace mucho divulgados.

El amor médico posee tres actos en los cuales se perciben diversos rasgos de las comedias del Siglo de Oro: las intrigas sentimentales, los perfiles femeninos, la relación amos y criados, el travestirse, el metateatro. Presentamos como personaje principal a una mujer voluntariosa (“yo sigo el norte/ de mi inclinación”), inteligente, enamorada que construye su destino, elaborando, para ello, estrategias graciosas e ingeniosas, que engañan todos alrededor. Ella es Doña Jerónima, joven rica, que vive con su hermano, Don Gonzalo. Él es el responsable por ella y por la riqueza de la familia. A él, Doña Jerónima debe obediencia, pero eso es tarea imposible para la señorita que tiene sus propios sueños. En las primeras escenas del primer acto, ella le informa a Quitéria, su criada, que hace dos meses Don Gonzalo no le dirige la palabra, pues que ella no se determina “en admitir persuasiones casamenteras”. Doña Jerónima piensa que la mujer queda cautiva en el matrimonio: “¿Siempre han de estar las mujeres/ Sin pasar la raya estrecha/ De la aguja y la almohadilla?”

Ella comenta que los hombres imitan al rey y hace broma de esa actitud, pues que los hombres le imitan a su soberano hasta mismo en los defectos y tonterías. Pero ella quiere imitar a la reina Doña Isabel, que se dedicó a los libros. Ella se dedica a los estudios de Medicina por estimar a la salud. La criada le cuenta a Doña Jerónima la historia chistosa de un verdugo que le aconseja a su pupilo necio que ya que no puede aprender oficio de hombre honrado que se va a estudiar para doctor. La profesión de médico será motivo de chiste en diversas partes del texto. Se dice, incluso, que a veces un doctor sabe menos que una mula.

No obstante su inclinación para los estudios y su enojo en cuanto al matrimonio,

Doña Jerónima admite que está enamorada de Don Gaspar. Ella reconoce tratarse de un amor que nació del menosprecio. Así habla con su criada:

En nosotras ya tu sabes
Que imperando la soberbia
Se rinde por sus contrarios
Hombre que nos menosprecia
Téngase por bien querido

La paradoja aclara que, en las mujeres, el menosprecio produce amor. En consecuencia, ella intenta buscar en la Medicina la cura para sus propios males: “En accidentes de amor / no cura bien el dotor / que no cura para sí.”

Las dos, Doña Jerónima y Quiteria, forman una pareja esencial para el desarrollo del enredo. Serán socias en las burlas que se seguirán. En el primer acto, la ama se queja con Quitéria que Don Gaspar, el huésped de su hermano, desconoce la existencia de una mujer en la casa, ya que Don Gonzalo no les había presentado. Ellas buscan informaciones sobre el huésped en los documentos y papeles que él guarda en su habitación. Afuera de la casa, Don Gaspar le cuenta a Don Gonzalo la triste historia de sus amores por Doña Micaela. Una carta anónima, con falsas informaciones lleva a la muerte de la madre de la novia y al fin trágico del romance. Doña Micaela se casa después con Don Jaime. Don Gaspar mata a um hombre e hiere a otro por sospechar que son los responsables por la carta anónima. Por ello, necesita huir para Portugal, con planes de, desde allá, embarcar para el Oriente. Don Gonzalo le aconseja a él que se va al nuevo mundo descubierto por Colón, en especial para La Habana.

Doña Jerónima empieza una obstinada persecución a Don Gaspar, siempre acompañada por Quitéria. Empiezan así las representaciones, el teatro en el teatro, con las dos manejando los recursos posibles para aproximarse de Don Gaspar. Primero, tapanse con sus mantas y sombreros, inventan recados falsos y marcan un encuentro en el jardín de Álcazar. Se acercan de Don Gaspar y hablan al oído de él que saben cosas de Doña Micaela. Este primer encubrimiento causa efecto de curiosidad en Don Gaspar, que se encanta con Doña Jerónima, sin conocerla todavía. En el gracioso Tello, criado de Don Gaspar, el efecto es de pasión por Quiteria. Tello no sabe siquiera si quien se tapa es hombre o mujer, pero se enamora por el misterio. De ese modo, él reproduce lo ocurrido con su amo y dos parejas empiezan a formar, aunque como resultado de una burla.

Al final del primer acto, Don Gonzalo le informa a Don Gaspar que necesita irse a Pamplona a luchar. Los dos caballeros se despiden como amigos, una amistad empezada tan solamente por la nobleza de sus orígenes.

En el segundo acto, hay un gran cambio de espacio. Desde Sevilla, los personajes viajan hasta Coimbra. Don Gaspar está en Portugal, en la ciudad de Coimbra, en la casa del embajador de España, Don Íñigo. Se explica que no se fue a Lisboa porque la capital del reino portugués está asolada por la peste. En Coimbra, Don Gaspar se enamora de Doña Estefanía, la hija del embajador, ya totalmente olvidado del amor por Doña Micaela.

Doña Estefanía sufre de tristeza y recibe los cuidados del Doctor Barbosa. Muy pronto, el público descubre que el médico es la misma Doña Jerónima travestida con trajes masculinos. Es decir que la joven y su criada, aprovechando la ausencia de Don Gonzalo, se van a Portugal. Y el travestirse les da a las dos la libertad de movimientos. Doctor Barbosa tiene entrada libre en los palacios puesto que se cambia en médico de cámara, que atiende, incluso, a la reina.

En las obras literarias, diversos son los motivos para el travestir de una mujer: para luchar en la guerra, para ejecutar una venganza, adentrar en los monasterios masculinos, irse a la universidad reservada a muchachos y tantos otros, pero siempre relacionado al penetrar en el mundo de los hombres.

En *El amor médico*, el travestirse de Doña Jerónima es un modo de burlar la inaccesibilidad del ser amado. Su condición de mujer le impide los cambios espaciales, sin la compañía de un hombre de la familia, padre, hermano o esposo. Algunas situaciones requieren solamente la compañía de una criada, pero esa condición no permite el acceso a los espacios masculinos. Y es travestida que Doña Jerónima representa la mayor burla del enredo, pues que actuará como médico en el espacio mismo de su objeto de amor. Será el doctor de la más reciente novia de Don Gaspar, Doña Estefanía. Esta, por su vez, se enamora de su médico, Doctor Barbosa, en verdad, Doña Jerónima travestida. Un otro personaje, Don Rodrigo, se enamora de Doña Estefanía. Así es que se forman parejas imposibles y complicados triángulos amorosos: Doña Gaspar / Doña Estefanía / Doctor Barbosa; Doña Jerónima / Doña Gaspar / Doña Estefanía; Doctor Barbosa / Doña Estefanía / Don Rodrigo...

Doña Estefanía queda perturbada con el amor que tiene a su médico: “¿Que medicina inhumana,/ qué médico amor es este/ que cura peste y es peste,/ que enferma al mismo que sana?” Su padre le aconseja que se va a curar em el campo, com sus “aires puros”, pero ella le contesta que “el campo al triste entristece/ como la música.” Don Gaspar percibe el amor de su novia por el médico y se pone celoso. Declara que el Doctor Barbosa es su enemigo.

Doña Jerónima, travestida de Doctor Barbosa le recomienda a Don Iñigo, el padre de Doña Estefanía que no trate de sus bodas con Don Gaspar hasta que la hija se cure. Don Rodrigo se alegra con la noticia. Don Gaspar tiene celos del Dr. Barbosa, por su proximidad con su novia. Él cuestiona la poca edad y estatura baja del médico. Doña Jerónima hace um largo discurso sobre la competência profesional, que es superior a critérios de edad o apariencia.

Enseguida, ella anuncia que llegará a su casa una hermana suya, Doña Marta. Una vez más, Doña Jerónima y Quitéria se tapan y se presentan como Doña Marta y su criada. Quitéria le advierte a su ama: “que en algunos te has de errar/ si tantos papeles haces.” En esta situación, agriegan una nueva estratézia de burla: hablan Portugués. Hablan con Don Gaspar y Tello y fingen no saber el castellano. Don Gaspar prontísimo se enamora de la tapada de quien ha visto solamente una mano sin guante y un ojo. Ella se declara la hermana del Doctor Barbosa y le enseña a él todo el rostro. Don Gaspar habla con su criado:

Tello, esta mujer me ha muerto.
Desde el punto que la vi
Tapada; el alma la di
Y ya que se ha descubierto
Mil almas tener quisiera
Que ofrecerle cada dia.

El galán recurre a la hipérbole para dar pruebas de este nuevo amor. Pero el gracioso Tello le reprende a él:

Tello	¿Pues de nuestra Estefanía Que has de hacer?
-------	---

Gaspar	Echarla fuera.
Tello	¿Y de doña Micaela?
Gaspar	Desterrarla por tirana.
Tello	¿Y de nuestra sevillana?
Gaspar	Ni la vi, ni me desvela.
Tello	¿Y estotra?
Gaspar	Triunfa imperiosa;
	Es serafín, no es mujer.

Es decir que Doña Jerónima en fin de cuentas, le conquista a su amado, pero, ¿como decirle quien es de verdad? Las burlas no han terminado. Y sigue Doña Jerónima actuando como médico. De esa actividad, habla Quitéria: “Visitas a bulto y ganas/ dineros restituibles,/ matas veinte, cuatro curas.”

En el tercer acto, Doctor Barbosa se va al palacio del rey Don Manuel. Allá conversa con los monarcas, da muestras de su rica cultura, habla frases en latín, cita la mitología y la historia. Don Rodrigo se refiere a él como un médico prodigioso. Atiende a la reina en la cámara real. A Tello, el gracioso, le receta medicinas imposibles y exageradas. Más tarde, cuando Don Gaspar le va a hablar del amor que siente por Doña Marta, Doctor Barbosa le reprende por todas sus recientes pasiones. Don Gaspar nada entiende. Lo que ya sabe el público, no lo sabe el galán. Hasta su criado le advierte:

Tendrá su achaque de bruja
Y atizará aquesa llama
Hasta topar outra dama
Que la saque de la puja,
Que com és ya es la cuarta
Que hemos mudado.

Pero el galán recibe de Quitéria un papel donde se lee, en Portugués, una declaración de amor de Doña Marta. Él queda maravillado y busca al Doctor Barbosa para tratar de las bodas con su nueva pasión.

Todavía travestida de hombre, Doña Jerónima juega con los otros personajes declarando Dr. Barbosa o Doña Marta. La maraña queda más y más peligrosa. Y es así que, sin cambiar sus trajes masculinos, manejando sus estrategias y argumentaciones, en la casa del embajador, logra casarse con Don Gaspar. Así también se casan Don Rodrigo y Doña Estefanía. Ya casada, descubre, por Quitéria, que su hermano perdió la vida en la guerra. De ese modo, hereda su mayorazgo, revela toda la verdad y puede disfrutar del amor de Don Gaspar: “Don Gaspar/ es mi esposo, merecido/ a precio de estudios tantos/ tanto disfraz y suspiros.” Para completar el desenlace feliz, también Quiteria acepta Tello como su novio.

Em resumen, El amor médico es uma compleja trama de amor donde se puede observar los tortuosos caminos que percurre Doña Jerónima, mujer enamorada, hasta conquistar Don Gaspar. Se observa um cambio espacial y temporal, acciones variadas y divertidas, el uso de estrategias múltiples, bromas, burlas y encubrimientos, donde las ropas, los disfraces, la ocultación de identidad, la lengua, las cartas, todo concurre para la conquista amorosa y el desenlace feliz. El cambio se hace también con los comportamientos femeninos y masculinos, pues que el mudable en sus sentimientos es el galán, mientras la mujer lucha incansablemente por su amor. Hay que destacar la amistad entre amos y criados, especialmente Doña Jerónima y Quitéria que, incluso, comparten una cultura

superior, incluso el conocimiento del Portugués. Por el contrario, Tello, el criado de Don Gaspar hace uma graciosa confusión con los términos en Português, pero también es muy próximo de su amo, con libertades para darle consejos.

Pero, la gran tópica de la pieza, además del amor, es el travestirse femenino. Al asumir um papel masculino, doña Jerónima triunfa en un mundo de hombres. Y puede disfrutar de su premio. A ella le cabe cerrar la pieza: “Amor, médico me hizo/ y el Amor médico es este;/ si os agrada, decid: vitor!”

Obras citadas:

MOLINA, Tirso de. El amor médico. Disponible em web: <http://cervantesvirtual.com/tirsodemolina/obras> Última consulta em 30-09-2012.

Simone Rocha Mangueira Rebello y Elga Pérez Laborde
Universidade de Brasília (Brasil)

Lo sagrado y lo profano en la obra *El Divino Narciso*

El auto sacramental *El Divino Narciso* surge en 1691 como una de las obras más bellas que la literatura de lengua española puede presentar en el género de las representaciones de Corpus Christi según los estudios de Karl Vossler. Además, su autora, Sor Juana Inés de la Cruz, simboliza la figura más importante de la poesía y, al mismo tiempo, de toda la literatura hispanoamericana del siglo XVII. La monja, calificada como la “Décima Musa”, así como la “Fénix de América” representa el movimiento barroco en literatura, por su estilo gongorista, imperante en esa época en España e Hispanoamérica. Su obra se considera mexicana y al mismo tiempo española, no sólo porque poseía la sangre española de su padre Pedro Manuel de Asbaje y Vargas Machuca y la sangre “criolla” de su madre Isabel Ramírez de Santillana, sino también por su estilo y por la divulgación hecha en España más que en el México de su tiempo.

En *El Divino Narciso*, auto sacramental, podemos observar que Sor Juana fusiona mucho de misticismo y de profano cuando une el mito de *Eco y Narciso* en su loa con el espíritu religioso cristiano, con Jesucristo y la Eucaristía en la celebración del Corpus Christi, que es lo sagrado más evidente que aparece en la obra. Para hacer esa fusión ella utiliza alegorías que dejan claro por qué el título de la loa que precede y hace parte del auto sacramental es *Loa para el Auto Sacramental El Divino Narciso por alegorías* (Alfonso Méndez Plancarte, 3, énfasis mío).

Huitzilopochtli, dios azteca principal de la capital del imperio Tenochtitlán, presente en la pieza, simboliza, al mismo tiempo, lo sagrado y lo profano. Hace parte de la religión de los mexicanos, por su origen en la leyenda de la Mitología Azteca que dice que esta deidad nació de la Madre Tierra y que sus cuatrocientos hermanos al notar el embarazo de su madre decidieron ejecutar al hijo al nacer para ocultar una supuesta deshonra. Pero Huitzilopochtli nació y mató a la mayoría. Tomó a la serpiente de fuego Xiuhcoatl entre sus manos, le dio forma de hacha, venció y mató con enorme facilidad a Coyolxauhqui, diosa azteca lunar, quien se desmembró al caer por las laderas de los cerros. Huitzilopochtli tomó la cabeza de su hermana y al arrojarla al cielo, se convirtió en la Luna, y él, en el Sol.

Señor de una civilización dedicada a la guerra, Huitzilopochtli era un dios eminentemente guerrero. Los indígenas nahuas, con el propósito de darle vigor para que pudiera sustituir en su batalla diaria y lograr así que el sol volviera a salir en el siguiente ciclo de 52 años, festejaban la ceremonia en su honor una vez cada año. Allí, realizaban los sacrificios de cautivos de habla náhuatl, vencidos en combate. Cuatro sacerdotes sostenían al cautivo de cada extremidad y un quinto hacía una incisión con un afilado cuchillo de obsidiiana para extraer el corazón. El prisionero, tal vez drogado, quedaba completamente revestido de gris, que era el color del sacrificio.

Los corazones que los indios sacaban en los sacrificios eran arrojados a los pies del ídolo hecho de semillas y sangre en el templo mayor de México delante de la imagen del temible dios. Los indios cada año confeccionaban una estatua del tamaño de un hombre con la mezcla de diversos granos y semillas comestibles, que molían con mucha devoción y recato. La sangre de los niños que se sacrificaban para ese fin era como un licor

con que se revolvían aquellas harinas con el intento de valorizar la simplicidad e inocencia de la criatura del dios que representaba.

El ritual duraba varios días. Después de la bendición y de la consagración, los que podían tocar la estatua con las manos, ojos y boca, lo hacían como una reverencia a una reliquia o cuerpo santo. Le revestían todo el cuerpo de joyas de oro y de piedras preciosas, conforme la devoción y la posibilidad de cada uno, lo que a los ojos de la iglesia representaba el retrato del demonio. La introducción de todas esas piezas era fácil porque el ídolo todavía tenía su masa de sangre y semillas tierna y fresca. Toda esta ofrenda a su dios les permitía, en su credo, obtener perdón por sus pecados. Una práctica ritualística que parecía confundir los conceptos de Dios y del demonio. Los indígenas interpretaban a su manera las incitaciones de la doctrina católica y el sentido de la Sagradas Escrituras en relación a las ideas de que, por ejemplo, la limosna disminuiría el pecado junto con brindar adoración al demonio. Por su parte, la iglesia descalificaba la religión de los nahuas porque adoraban al demonio.

Además de ese ritual, hacían una procesión que duraba más de un día. Luego por la mañana, cuando ponían el ídolo en el altar y procedían a la ofrenda y el sacrificio, para la procesión agregaban la estatua de madera del ídolo del Paynalton, dios de la guerra, vicario o sota-capitán de Huitzilopochtli. Un sacerdote, que representaba al dios Quetzalcohuatl, vestido con sus ropas y ornamentos muy ricos cargaba la estatua; otro, lo precedía con una víbora muy grande, gruesa y tortuosa con muchas vueltas en las manos que iba delante levantada en alto, a manera de la cruz de las procesiones, y desfilaban por los barrios que los aborígenes llamaban de estaciones.

Resulta curioso verificar que también es posible identificar esa deidad con Cristo, con las reservas y precauciones de costumbre. En el área cultural de la tradición de esta serpiente, México desarrolló en las regiones campesinas de inicio del siglo un movimiento extremista que invocaba la protección del Cristo-Rey y cuyos partidarios, los cristeros¹, irían a tornarse protagonistas de una abundante literatura también llamada cristera.

La Serpiente Emplumada es, en la arqueología de América Central, un motivo omnipresente: pintada en los frescos y códices, grabada en los sarcófagos, esculpida en los monólitos, aparece al pie de las pirámides y sobre las paredes de los templos, dotada de una importancia iconográfica incomparable, que denota no sólo su importancia cultural sino también religiosa. Su nombre es la simple lectura del jeroglifo que designa en las esculturas centroamericanas un personaje histórico, el rey sacerdote de los toltecas, posteriormente elevado a categoría de divinidad. En su calidad de Dios, esta serpiente envuelta en plumas es protagonista de mitos que relatan la restauración de los seres humanos en la tierra durante el Quinto Sol, después de la destrucción del Sol – o era – anterior, gracias a la invención del maíz con el cual se hace la carne de los hombres.

Después de la procesión realizaban los sacrificios, empezando por los cautivos en guerra y luego, finalizaban el rito de arrancarles el corazón a los esclavos cebones, comprados para tal fin, y arrojarlos a los pies del ídolo.

Al parecer, la intención de Sor Juana era mostrar y dramatizar la semejanza entre la Eucaristía y el gran ritual nahua para atraer a todos al culto católico. Después de todo eso, siguiendo cada paso, el día de los sacrificios era de gran fiesta y regocijo, en la cual los sacerdotes tenían mucho cuidado de guardar la estatua confeccionada con tanta

¹ **Guerra Cristera** (também conhecida como *Guerra dos Cristeros ou Cristiada*) e que se desenrolou entre 1926 e 1929. Tratou-se de um levantamento popular contra as provisões anticlericais da Constituição Mexicana de 1917.

devoción, velándola toda la noche con mucha vigilancia para que no hubiese algún defecto o descuido en todo lo tocante a su veneración y servicio. Al otro día, de mañana, el sacerdote Quetzalcohuatl y el rey bajaban la estatua y entraban con ella en los brazos a una sala con uno de los asistentes del dios Huitzilopochtli, llamado tehua. Entraban con ellos, en un desfile otros cuatro grandes sacerdotes, más cuatro mancebos principales que tenían a cargo a otros mozos del templo, llamados telpochtlatoque. Tehua tomaba un dardo en cuyo remate tenía un casquillo de pedernal y lo tiraba al pecho del ídolo, que lo hacía caer. La ceremonia estaba dirigida para matar de manera simbólica al dios Huitzilopochtli, **comer su cuerpo – que ya contenía harina y sangre.**

Y después, ¿cómo lo hacían? Como en la Iglesia, la hostia en la Eucaristía, lo repartían entre todos. Citamos en lengua castiza:

Luego acudían los sacerdotes y uno de ellos le sacaba el corazón y dábalo al rey; y los otros hacían dos pedazos el cuerpo y la una mitad daban a los de este Tlatelulco, los cuales lo repartían muy por migajas entre todos de los barrios, en especial a los mancebos soldados (sin dar a las mujeres nada de la masa del ídolo). Lo que quedaba a los de la parte de México, llamada Tenuchtitlan, repartían en cuatro barrios, llamados Teopan, Atzualco, Quecopan y Moyodan; y daban de él a los hombres, así grandes como pequeños y niños de cuna, y **esta era su manera de comunión** y llamábaise esta comida tequalo, que quiere decir dios es comido; y con esto cesaba esta compostura de imagen y simulacro del demonio, continuado por todos los años en uno de los meses de él. (Juan de Torquemada, 115)

Sor Juana, como representante de la Iglesia Católica, con su talento y caridad, aprovecha una festividad de las más importantes para introducir un auto sacramental con la doctrina de las Sagradas Escrituras. A través de sus alegorías y poética busca demostrar a los indígenas que podrían hablar la misma lengua para practicar un culto más pacífico, y a los españoles para que comprendieran, tal vez, que había una relación entre ambos cultos. Una lectura cuidadosa de *El divino Narciso* permite desvendar una especie de conciliación muy significativa en su texto.

Además, varios críticos han estudiado el auto sacramental y han señalado las fuentes, el estudio de los personajes y el valor teológico y lírico de la obra, tales como Marcelino Menéndez Pelayo, Alfonso Méndez Plancarte, Julio Jiménez Rueda y Alejandro Parker. Todos están de acuerdo sobre el valor intrínseco de la pieza, pero, principalmente, que se trata de una adaptación que su autora hizo también del mito ovidiano a la teología católica. Eso refuerza la búsqueda de los polos sagrado y profano de este texto.

Sor Juana es hija del momento literario de la plenitud del período barroco que se identifica rápidamente con la esencia de lo americano y se adapta al nuevo ambiente. En el teatro de esa época, se prefieren los asuntos divinos a los humanos; los personajes alegóricos a los reales; lo aparente y remoto a lo verdadero e inmediato; así como el uso de elementos mitológicos griegos, mezclándolos con los de la realidad o precolombinos. La Décima Musa supo trabajar con maestría las alegorías en este auto sacramental para dar sentido a los elementos profanos y sagrados.

La Fénix Mexicana vivió una época en que el teatro desempeñaba un papel importante en la vida religiosa, cultural y social de la sociedad colonial. Éste tuvo un gran desarrollo en Hispanoamérica desde la conquista como medio de difusión de las ideas religiosas. Realizada la conquista con el consecuente establecimiento del virreinato, la

sociedad de México exigía un tipo de teatro profano, incluso porque los virreyes y la corte buscaban su solaz y su entretenimiento.

El teatro religioso, por su vez, va a encontrar su máxima solemnidad en las festividades del día de Corpus en razón de las disposiciones del Concilio de Trento acerca de la propaganda de las ideas eucarísticas. Estas fiestas poseían carácter eclesiástico y popular, pues la Iglesia era uno de los centros de la vida social de aquella época. Estas fiestas dieron origen a los autos sacramentales y aún hoy Corpus Christi es la fiesta litúrgica más celebrada en los países de tradición católica.

Las loas que escribió Sor Juana son ejemplo de pieza intercalada (equivalente a entremés) para el teatro litúrgico. Tiene un carácter popular y refleja las costumbres y la realidad del ambiente a pesar de que la monja, tanto en esta loa como en el auto sacramental *El Divino Narciso*, no haya escrito en lenguaje directo. En este auto todo está envuelto por símbolos y alegorías como por ejemplo: Eco, Naturaleza Humana, Soberbia, Amor Propio, Sinagoga, América, Occidente, Religión, entre otros. En esta obra conviven lo profano con lo religioso, principalmente por estar la Religión personificada. Como enfatiza María Pérez:

“Es aquí donde se siente latir el pulso de lo criollo, de lo americano, porque las clases sociales van a verse reflejadas, el lenguaje va a ser generalmente el coloquial de nuestro pueblo, las costumbres y el ambiente no son otros que los del continente americano” (María Pérez, 59).

Aparecen también en la loa de *El Divino Narciso*, como en todas las demás que Sor Juana escribió, el descubrimiento y la conquista de América como tema central y el problema específico de este auto son los sacrificios humanos, remedio diabólico de la sagrada Eucaristía.

La Eucaristía nos recuerda que Sor Juana personifica lo sagrado en esta loa, la mejor y más comentada de todas, cuando presenta una definición del auto en el momento en que le da voz a Religión, uno de sus personajes simbólicos a otro, Occidente: “Pues vamos. Que en una idea/ Metáforica, vestida/ De retóricos colores,/ Representable a tu vista, te la mostraré; que ya/ Conozco que tú te inclinas a objetos visibles, más/ Que a lo que la Fe te avisa/ Por el oído; y así, es preciso que te sirvas/ De los ojos, para que/ Por ellos la Fe recibas.” (Alfonso Méndez Plancarte, 17-18).

Sor Juana seguramente quería hacer llegar su credo a todos y para eso de valió de recursos estéticos literarios: “lo que resulta difícil aprehender y admitir por la Fe, se representa, y entonces la vivencia plástica nos ayuda a comprender mejor las verdades reveladas”. (María Pérez, 126).

La escritora utiliza la alegoría al personificar las ideas abstractas para que, en esta forma los sentidos puedan ver, percibir y darle sentido a lo que de otra forma sería más difícil razonar por ser de fe. De la misma forma trabaja lo profano con los mitos y lo sagrado con la Eucaristía mezclándolos, lo que podemos llamar de sincretismo. La Iglesia Católica introdujo desde los inicios del Cristianismo recursos alegóricos y expresiones artísticas como pintura y escultura para adoctrinar

La loa que antecede *El Divino Narciso* tiene un argumento muy bien definido, presenta los personajes alegóricos sin estereotipos porque actúan, reflexionan y varían según sus puntos de vista. Sor Juana elabora sus personajes con autonomía, plantea un problema teológico complejo, o sea, presenta al nuevo continente en su estado prehispánico, todavía en fase de la Ley Natural en el concepto de la religión católica. Por eso se justifica el arranque musical con cantos y danzas aborigenes que ella introduce en la escena I: “Sale

el Occidente, Indio galán, con corona, y la América, a su lado, de India bizarra: con mantas y cupiles, al modo que se canta el Tocotín.” (Alfonso Méndez Plancarte, 3). El tocotín es una danza, la expresión de identidad de los indígenas mexicanos.

Un factor importante a considerar en el problema central de los autos sacramentales en tiempos de Calderón y de Sor Juana, se refiere al significado que encerraba el misterio de la Eucaristía, o sea, la metamorfosis de Cristo en el pan eucarístico; y no había mejor tema para demostrar el salvajismo de los indígenas que el de los sacrificios humanos. Ella demuestra de la manera más inteligente y encantadora las semejanzas entre la ceremonia de la Eucaristía y de honor a Huitzilopochtli en su auto sacramental: representar el sacramento cristiano – comida sagrada incruenta – frente a los sacrificios humanos, sin la violencia cruda del ritual del sacramento azteca para no chocar al espectador.

Sor Juana usa de forma selectiva, las informaciones del histórico escritor Torquemada sobre los sacrificios para cultuar a las divinidades aztecas. Ella usa una descripción apta para múltiples interpretaciones. Selecciona sólo aquellos elementos que no contradicen ni la religión cristiana, ni el ritual azteca. El ejemplo de la pura sangre vertida para venerar Huitzilopochtli es claro: la monja intenta no chocar ni el lector cristiano, ni los pueblos indígenas. Cuando ella tiene que escoger entre la interpretación diabólica y providencial de ambas divinidades, opta por este último. La palestra divina de semejanza entre dioses aztecas y cristianos se prepara y justifica la evangelización de la población autóctona.²

La dramaturga, caracteriza a Religión, vestida de dama española, le dice a América, vestida de india bizarra, en la loa: “¿Hasta dónde tu malicia/ quiere remediar de Dios/ las sagradas Maravillas?/ Pero con tu mismo engaño/ si Dios mi lengua habilita/ te tengo que convencer” (Alfonso Méndez Plancarte, 13). De esta manera la autora no pecaba de heterodoxia, incluso estaba muy lejos de su intención. Al examinar su loa de más cerca aparecen elementos reveladores de una curiosa simpatía de la monja por los antepasados de esos indios que había conocido en su infancia en Amecameca.

La loa se revela todavía como la síntesis de un documento conocido jurídicamente en esa época como “requerimiento”, procedimiento jurídico aún vigente, para exigirles a los indígenas la conversión al cristianismo. De esa manera sirve como preámbulo fundamental a la conquista y a la imposición de una nueva fe cuyo sacramento esencial es la Eucaristía aunque aparezca también la figura del bautismo en el auto. Así como la explicación de la religiosidad de los indios por ser idólatras y practicar sacrificios humanos. En ese contexto, la loa se centra en una tradición nahua que celebra en honor del Huitzilopochtli la ceremonia del ya mencionado *teocaulo*.

Inmersos en este estado natural están los personajes Occidente y América hasta su encuentro con Religión y Celo, que ya viven en la Ley de Gracia e intentan convertirlos a la fe católica. Ese encuentro es un apretado resumen metafórico del proceso de conquista y colonización que será rechazado por los naturales y la batalla será inevitable.

De acuerdo con lo que cuenta esta historia, los españoles vencen por la fuerza de las armas y no por la fuerza de la razón. “Occidente y América han sido sometidos, mas el ejercicio de su libre albedrío es inviolable y no aceptan al cristianismo; ha habido una primera victoria militar, pero queda pendiente la más importante, la religiosa.” (Zugasti, 133)

² <https://biblio.ugent.be/publication/943895>. Accesado en 1/10/2012.

A este lenguaje de las armas le sucederá el lenguaje de la razón y de la suavidad persuasiva. El Celo militar deja paso a la Religión, la cual inquiere nuevos detalles del dios de las semillas. Occidente le contesta:

Es un dios que fertiliza
los campos que dan los frutos,
a quien los cielos se inclinan,
a quien la lluvia obedece;
y, en fin, es el que nos limpia
los pecados y después
se hace manjar que nos brinda,
¡Mira tu si puede Haber
en la deidad más benigna
más beneficios que haga
ni yo más que te repita!" (Alfonso Méndez Plancarte, 12-13).

Religión, (el personaje) apoyada en los textos paulinos, observa que ese dios de las semillas es una prefiguración del Dios verdadero con el cual el diablo tiene engañados a los naturales y prepara su argumentación para persuadirles de su equívoco idolátrico, usando un lenguaje sencillo con el objetivo de un entendimiento más fluido, como el lenguaje de los sentidos. En este contexto, los rudimentos del cristianismo se vuelven paralelos al rito nahua del *teocauilo*, o sea, los indígenas comen el dios en rito purificador como en la Eucaristía, eje de la fiesta sacramental; "puede ser tocado por los sacerdotes en el sacrificio incruento de la misa; se le puede ver tras la purificación del bautismo." (Zugasti, 134) La eficacia de la argumentación de Religión es tanta, que Occidente dice "¡Vamos que ya mi agonía/ quiere ver cómo es el Dios/ que me han de dar en comida,/ diciendo que ya/ conocen las Indias/ al que es Verdadero/ Dios de las Semillas!" (Alfonso Méndez Plancarte, 21)

En ese momento verificamos claramente lo sagrado y lo profano, lo religioso y lo místico dialogando. Expresión del sincretismo religioso plenamente descrito en el texto de Sor Juana que, para encerrar la loa, los convoca a Todos y en acotación los hace entrar bailando y cantando: "¡Dichoso el día/ que conocí al gran Dios de las Semillas!" (Alfonso Méndez Plancarte, 21). Estas dos hablas entre Occidente y Todos finalizan la loa del auto sacramental y nos anuncian que los personajes se volverán espectadores de la pieza de teatro principal que va a empezar.

La loa termina con canto y danza, pero de naturaleza opuesta al tocotín indígena inicial. Ahora bailan juntos América, Occidente y Celo y, cantando dicen que "conocen las Indias/ al que es. Verdadero/ Dios de las semillas" (Alfonso Méndez Plancarte, 21). Es decir, al Dios cristiano.

Sor Juana vincula la naturaleza a los grandes misterios de la fe cristiana.

Percibimos lo sagrado a través de la redención del amor, del cuidado divino que demuestra la preocupación de Dios por todo lo creado que Sor Juana menciona tantas veces en su obra. Cristo muere por amor, ese cuidado por la humanidad que ella expresa por medio de una antítesis cuando Naturaleza Humana dice: "Buscad mi Vida en esa/ imagen de la muerte,/ pues el darme la vida/ es el fin con que muere."(Plancarte, Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz, vol. III, 87).

Con la muerte y resurrección de Narciso parece que el auto llega al fin, pero percibimos que no. La Décima Musa agrega algo más al introducir el Sacramento, con la

apoteosis final en honor de la gran fineza de Narciso que habla “Este es Mi Cuerpo y Mi Sangre/ que entregué a tantos martirios/ por vosotros. En memoria/ de Mi Muerte, repetí-
dlo.” (Alfonso Méndez Plancarte, 87).

Para representar la muerte y resurrección de Cristo, Sor Juana recurre a la metamorfosis de Narciso descrita en *Eco y Narciso* (Ovidio, 63-67), el cual se transforma en la flor que lleva su nombre. De esta forma, la metamorfosis está doblemente presente una vez más en *El Divino Narciso*, tanto en lo temático como en la recreación. La monja dramaturga, así, consigue conciliar lo profano de la historia de *Eco y Narciso* con lo sagrado de los elementos cristianos de la transfiguración de Cristo presente en el pasaje bíblico constante del Evangelio de Mateus : “y [Jesús] se transfiguró entre ellos” (Mt. 17,2).

Además del texto mencionado, Sor Juana se ocupa, también de la comedia *Eco y Narciso* (1961) de Calderón de la Barca. A esos dos textos se unen, para un mayor enriquecimiento, el mito ovidiano *Orfeu y Eurídice* (Ovidio, 201-203) y el auto sacramental *El Divino Orfeo* (1663), también de Calderón. Entre la transformación de Cristo y la metamorfosis de Narciso se encuentra el proceso de recreación de Sor Juana. Nos referimos a la base de la creación de *El divino Narciso*: la reconstrucción de la transfiguración de Cristo basada en la transmutación del personaje Divino Narciso.

A través de esa operación transformadora, la Fenix de América convierte los acontecimientos paganos en símbolos de Cristo y de la Eucaristía, o sea, lo profano en sagrado. En otras palabras, a través de la recreación literaria, la autora construye un puente entre la herencia pagana y el cristianismo.

Sor Juana, cuando convierte el Narciso ovidiano en Divino Narciso, conserva solamente dos características esenciales del personaje original: la belleza y la metamorfosis. Ambas constituyen la esencia del mito clásico de Narciso. El Narciso de Ovidio es un adolescente vanidoso conocido por su gran belleza. A pesar de ser deseado por muchos, nadie puede tocar su ropa. A él le gusta provocar las ninfas y los jóvenes que se apasionan por él y adora reír de la desgracia ajena. Sor Juana describe la hermosura del protagonista en versos que recuerdan determinados pasajes del mito clásico, pero con significado muy diferente.

Si comparamos, por ejemplo, la descripción en la obra de Ovidio de la imagen del joven hermoso reflejada en la fuente con aquella descrita por Sor Juana, percibimos que el significado en *El divino Narciso* cambia. La imagen que el Narciso ovidiano ve en la fuente proviene de su propio reflejo. El orgulloso Narciso, cegado por su belleza, se apasiona por su propia imagen sin reconocerse a sí mismo. El deseo imposible de satisfacer conduce al trágico desenlace. Con todo, en el caso del Divino Narciso, el reflejo de su imagen es de **otro** joven hermoso, que se parece mucho a Narciso. Recordemos que, según la tradición bíblica, Dios hizo el hombre a su imagen y semejanza (Gen, 1:26-27, y Gen. 5:2). De ese modo Sor Juana convierte el símbolo de la similitud humana en lo divino, o sea, el reflejo en el agua del Divino Narciso corresponde a la imagen del hombre, representada por el personaje alegórico de la Naturaleza Humana. La Gracia, otro personaje alegórico, habla de Narciso: “Se apacentaba en los liliós;/ de ver el reflejo hermoso/ de Su esplendor peregrino,/ viendo en el hombre Su imagen,/ se enamoró de Sí mismo./ Su propia similitud/ fue Su amoroso atractivo,/ porque sólo Dios, de Dios/ pudo ser el objeto digno” (Alfonso Méndez Plancarte, 93).

De esa manera la escritora nos brinda a todos, en su auto sacramental, el sentido espiritual a la hermosura corporal de la versión de Ovidio, al convertir la representación simbólica de la semejanza humana con Dios.

Fuera de la hermosura y de la metamorfosis, el Narciso adulto y positivo del auto es muy diferente del Narciso adolescente y negativo de la fábula. El Divino Narciso se asemeja más a otro personaje mitológico de la *Metamorfosis* de Ovidio: el Orfeo de la obra *Orfeo y Eurídice* (Ovidio, 221-223). De los componentes del mito de Orfeo podemos reconocer en la pieza de Sor Juana dos vertientes: por un lado, su capacidad de encantar los animales salvajes como en *Orfeo y Eurídice* y, por otro, el descenso al infierno para seguir a Eurídice. El ingreso al reino de las tinieblas es también una parte, menos esencial del credo cristiano, pero presentada por Sor Juana de una manera que recuerda la búsqueda amorosa de Orfeo por Eurídice cuando deja al personaje Naturaleza Humana decir: “Mirad Su Amor, que pasa/ el término a la Muerte,/ y por mirar Su imagen/ al Abismo desciende;/ pues sólo por mirarla,/ en las ondas del Lethe/ quebranta los candados/ de diamantes rebeldes./ ¡Sentid, sentid mis ansias;/ llorad, llorad su muerte” (Alfonso Méndez Plancarte, 86).

La persecución de la apasionada muerta se traduce en el auto de Sor Juana en la búsqueda recíproca de los personajes Divino Narciso y Naturaleza Humana. Se trata de una referencia simbólica de la unión amorosa que existe entre Cristo y el hombre. En realidad, en la tradición católica, los religiosos - como por ejemplo los jesuítas - se consideran y definen como apasionados por Cristo. Además, la Eucaristía ES comprendida como un acto de amor a Cristo que se entrega totalmente al hombre (Heb. 9: 11-14). Sor Juana convierte el amor pasional de la búsqueda de los apasionados del relato ovidiano en un amor espiritual.

En la recreación de la religiosa, se confrontan tres personajes en lugar de apenas dos (Narciso y Eco). Calderón construyó en su versión un triángulo amoroso entre Febo (un pastor galán), Narciso y Eco, con el objetivo de alcanzar un efecto cómico. Sor Juana, por su vez, adiciona un tercer personaje, la Naturaleza Humana, en función de la representación del sacrificio de Cristo por el hombre. En eso se aprecian las modificaciones que la autora realiza al comparar Ovidio con Calderón, las cuales tienen relación con el cierre de su pieza, la representación del sacramento da Eucaristía.

Así como en el tema de Calderón de la Barca (1963), el personaje Divino Orfeo se aproxima de la figura del Cristo, cuando baja a los infiernos para rescatar a Eurídice, ésta representa la Humanidad. Sin embargo, la sacralización del mito de Orfeo se remonta a una época más distante. A los dos primeros cristianos, en cuyas catacumbas se encuentran ejemplos de la iconografía paleocristiana (en la cual se ve la transformación de la figura pagana de Orfeo en Cristo). En aquel período, se representaba la figura de Cristo mediante la asimilación de las divinidades como Apolo u Orfeo. Por medio de esa metamorfosis de Narciso en un Orfeo-Cristo, Sor Juana recupera una tradición del arte paleocristiano que reconcilia el paganismo y el cristianismo inicial. Esto consiste en identificar los personajes de la historia sagrada con la asimilación de los motivos vigentes en el arte clásico de Roma, substituyendo la imagen pagana por la santa.

Sor Juana trabaja con otro componente esencial de la versión ovidiana del personaje Narciso cuando conserva la metamorfosis. En el mito de Ovidio, Narciso, incapaz de separarse de la imagen reflejada en la fuente, contemplándola y amándola, sin dormir ni comer, muere y se convierte en la flor blanca que tiene su nombre. Si Narciso se conociese a sí mismo, como recomendaba Sócrates, tendría vida larga, pero como eso no lo preocupa, ocurre su trágico fin.

En *El Divino Narciso* la Décima Musa le impide al personaje tema por “las aguas de sus delitos” de alcanzar sus designios (Alfonso Méndez Plancarte, 93) y éste, incapaz

de separarse de la imagen reflejada en la fuente, muere. Esto nos es revelado por la voz del personaje alegórico Gracia:

“Se apacentaba en los liliaos;
de ver el reflejo hermoso
de Su esplendor peregrino,
viendo en el hombre Su imagen,
Se enamoró de Si mismo.

Su propia similitud
fue Su amoroso atractivo,
porque sólo Dios, de Dios
pudo ser objeto digno.

Abalanzóse a gozarla;
pero cuando Su cariño
más amoroso buscaba
el imán apetecido,

por impedir invidiosas
Sus afectos bien nacidos,
se interpusieron osadas
las aguas de sus delitos

Y viendo imposible casi
el logro de Sus designios
(porque hasta Dios en el Mundo
no halla amores sin peligro),

Se determinó a morir
en empeño tan preciso,
para mostrar que es el riesgo
el examen de lo fino.

Apocóse, según Pablo,
y (si es lícito decirlo)
consumióse, al dulce fuego
tiernamente derretido.

Abatióse como Amante
al tormento más indigno,
y murió, en fin, del amor
al voluntario suplicio.”

(Alfonso Méndez Placarte, 93-94, énfasis mío)

Mientras Gracia describe la muerte del Divino Narciso, Sor Juana revela la siguiente acotación “Aparece el Carro de la Fuente; y junto a ella, un Cáliz con una Hostia encima” (95), o sea, en lugar de la flor surge un cáliz con una hostia, símbolo del sacramento de la Eucaristía. Lo que significa que al juxtaponer ambos componentes de las obras que comparamos de Ovidio y Sor Juana, salta a los ojos que la flor blanca es una metáfora de la hostia, símbolo del cuerpo de Cristo.

En esa línea, el personaje Divino Narciso representa una simbiosis cristianizada de las figuras paganas, ambas creaciones de Ovidio – Narciso, de un lado, y Orfeo, de otro. La Fénix de América conserva los componentes de la belleza de Narciso (vinculada estrechamente con la imagen reflejada en el agua), y la metamorfosis, relacionándolos con el cristianismo. Sor Juana interpreta la belleza no como una hermosura corporal que inspira la presunción y el orgullo, sino como símbolo de una hermosura espiritual. La autora amplía la imagen del agua como símbolo de la semejanza que existe en la tradición del Génesis entre Dios y Adán, el primer hombre, creado a su imagen y semejanza, y no sólo

como representación de la vanidad del protagonista Narciso. La metamorfosis en la flor, en lugar de convertirse en el símbolo de apasionarse por si mismo y cultuar la vanidad, se transforma en símbolo del sacrificio de Jesus por los hombres.

Sor Juana utiliza un trazo fundamental del personaje Orfeo, o sea, el talento para establecer un contacto con la naturaleza, aliado a un elemento de la acción de la búsqueda de los apasionados. Nuevamente la escritora cristianiza ambos elementos al reforzar la semejanza entre Orfeo y Cristo y recuperar, como vimos, una tradición de los primeros tiempos de Roma, aunque contrastante con el paganismo. La búsqueda de los apasionados es una acción que también adquiere una carga religiosa desde el momento en que el amor pasional entre la pareja pagana de Orfeo y Eurídice se traduce como el amor espiritual entre Cristo y el ser humano.

Percibimos lo sagrado a través de la redención del amor, del cuidado divino que demuestra la preocupación de Dios por todo lo creado que Sor Juana menciona tantas veces en su obra. Cristo muere por amor, ese cuidado por la humanidad que ella expresa por medio de una antítesis cuando Naturaleza Humana dice: “Buscad mi Vida en esa/ imagen de la muerte,/ pues el darme la vida/ es el fin con que muere.”(cierre de(Plancarte, Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz, vol. III, 87).

Con la muerte y resurrección de Narciso, en este momento sí, parece que el auto llega al fin, pero percibimos que no. La Décima Musa agrega algo más al introducir el Sacramento, con la apoteosis final en honor de la gran fineza de Narciso que habla “Este es Mi Cuerpo y Mi Sangre/ que entregué a tantos martirios/ por vosotros. En memoria/ de Mi Muerte, repetidlo.” (Alfonso Méndez Plancarte, 87).

Sor Juana realmente encierra su obra al tratar sobre el tema principal por medio de la voz de la Naturaleza Humana cantando con todos: “Veneremos tan gran Sacramento,/ ya al Nuevo Misterio cedan los Antiguos,/ supliendo la Fe los afectos/ todos los defectos que hay en los sentidos.” Percibimos, así, la claridad de pensamiento y objetivo al tratar los mitos, rituales indígenas y católicos sin describirlos directamente, además de todo el desarrollo de la loa y de su auto sacramental, con esta conclusión.

Obras citadas

BRUNEL, Pierre. (Org.) *Dicionários de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CRUZ, Juana Inés de la. *Obras Completas – Autos y Loas*. Alfonso Méndez Plancarte: ed., pról. y notas. Volumen III. México: FCE, 1955.

HOUVENAGHEL, E., DONADONI, C.. *El camino de la reescritura: la metamorfosis en “El divino Narciso” de Sor Juana*. Anales de Literatura Hispanoamericana, Norteamérica, 38, dic. 2009. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0909110289A>. Fecha de acceso: 14 oct. 2012.

ORTEGA, Eliana. (Org.) *Más allá de la ciudad letrada – Escritoras de nuestra América*. Ediciones de las mujeres 31. Santiago: Isis Internacional, 2001.

- ORTEGA, Eliana. (Org.) *Más allá de la ciudad letrada – Escritoras de nuestra América.* Ediciones de las mujeres 31. Santiago: Isis Internacional, 2001.
- OVIDIO. *Metamorfosis.* Lexington: Plaza Editorial, 2012.
- PEREZ, Maria Esther. *Lo americano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz.* New York: Eliseo Torres, 1975.
- REYES, Alfonso. *Medallones.* 2. ed. Buenos Aires: Colección Austral, 1952.
- TORQUEMADA, Juan de. *Monarquía india.* Volumen III. Libro VI. México : UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975-1983. http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/volumen/03/mi_vol03.html#Libro06 Acceso en 14/10/2012.
- ZUGASTI, Miguel. *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro.* Valencia: Pre-textos, 2005.

Esteban Reyes Celedón
Universidade Federal do Amazonas (Brasil)

Aproximaciones al *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega

El Siglo de Oro español conoció no sólo a poetas, artistas de las palabras, sino que también a soldados, artistas de las tácticas y estrategias militares, los dos tenían en común el deseo de desvendar lo desconocido, lo nuevo, el deseo de conquistar nuevos territorios: geográficos y lingüísticos. En esta confluencia de impulsos energéticos de la voluntad hacia el conocimiento, surgen, de este modo, los llamados poetas-soldados. En 1583, el joven Lope zarpa de Lisboa siguiendo con ello este modelo, un tanto romántico y ya decadente. En 1588, se alista en la famosa Armada Invencible. De esta manera, Lope de Vega participa de las dos principales actividades de la España del siglo XVI: Arte y guerra. En poco tiempo, no sólo él, como casi toda España, descubrió que su talento pendía más para un lado, el artístico, su profesión la de poeta, su pasión las mujeres. Como poeta enamoraba a las jóvenes, como dramaturgo divertía al vulgo. Pero Félix Lope de Vega hizo más que creaciones inspiradas, él pensó el acto creador. No se conformó con la ayuda de las musas, pues quisieron ingenios nobles, flor de España: “que un arte de comedias os escriba / que al estilo del vulgo se reciba” (Lope, *Arte Nuevo*: vv. 9-10), “pues los poetas siguen al público y se acomodan a su gusto” (Aristóteles, *Poética*: 1453a 35).

Así nace, lo que es considerado, el primer manifiesto del teatro moderno: *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, dirigido a la Academia de Madrid, en el año de 1609, cuyo autor es, el ya experto poeta, Félix Lope de Vega y Carpio (Madrid, 25 de noviembre de 1562 – 27 de agosto de 1635). Esta poética se caracteriza por ser originalmente española y por quebrar con algunos de los principales preceptos aristotélicos de la poética griega, hasta entonces dominantes en el arte europeo. O, mejor dicho, siguiendo a Jesús Maestro, “no destruye ni supera la esencia de los planteamientos teóricos del aristotelismo, vigentes hasta la Ilustración europea, sino que simplemente viene a discutir, y rechazar al cabo, la interpretación que los clasicistas del Renacimiento italiano hicieron de la *Poética* de Aristóteles”.

Bien sabemos que la primera poética fue escrita por el filósofo griego Aristóteles (384 a.C. 322 a.C.), unos veinte siglos antes, el siglo IV a. C., un poco antes de su partida definitiva de la *Polis* griega, en el 323 a. C., un año antes de su muerte. O sea, Aristóteles escribió esta obra en plena madurez, probablemente en su escuela, Liceo, fundada en el 335 a. C. en la misma Atenas, centro y nido de la cultura occidental. En esa época, era la tragedia que imperaba como la principal manifestación dramática en Grecia. Ciertamente por ello, Aristóteles decide tomarla como paradigma en su estudio de reflexión “estética” del arte, a través de su definición, caracterización y descripción. Si bien, también expone sus consideraciones acerca de la Historia, lingüística, poesía y mimesis. -Debemos utilizar con cuidado la palabra “estética”, que designa la ciencia del arte de lo bello, pues este concepto filosófico sólo surge alrededor del año de 1870, en el libro *Aesthetica* de Baumgarten, siendo definido como: doctrina del conocimiento sensible-.

De la Poética, a nosotros nos llegó lo que sería el primer volumen de la obra: sobre la tragedia y la epopeya. Del segundo volumen, que trataría sobre la comedia y la poesía yámbica, casi nada se conoce, a no ser especulaciones, como la ficción de Umberto Eco (1932-), *El nombre de la Rosa* (1980). Probablemente, se perdió o la perdieron durante

la Edad Media. Aristóteles nos anunció en su *Poética*: “Más adelante hablaremos del arte mimético en hexámetros y de la comedia. Ahora lo haremos de la tragedia.” (1449b 22-23)

Se debe destacar que la *Poética* de Aristóteles es un estudio sobre la creación artística escrita por un filósofo, no por un artista, mucho menos por un autor trágico. Esta obra reflexiona sobre las tragedias y otras obras escritas por poetas, que no el filósofo. Se trata de una obra que constata y estudia lo que ya está creado y no sobre el acto creador. Podríamos decir que es un punto de vista otro de lo que ya existe, destinada a sus alumnos del Liceo, o sea, a estudiantes de filosofía y no a poetas. Sin embargo, bien sabemos que, con el pasar del tiempo, esta obra se convirtió en referencia teórica no solo para filósofos sino que también para estudiosos del arte literario e, incluso, para poetas (no solo autores de tragedias, sino que, en general, para todo autor literario).

Distinto, de cierta forma, es lo que ocurre, algunos siglos después con la Epístola a los Pisones, más conocida como *Ars Poética*. Esta obra, también sobre el arte poético y siguiendo los modelos griegos, fue escrita en latín, el año 18 a. C., por Horacio que sí es poeta. En Latín, Quintus Horatius Flaccus (Venusia, hoy Venosa, Basilicata, 8 de diciembre de 65 a. C. – Roma, 27 de noviembre de 8 a. C.). Se trata del primer poeta lírico y satírico en lengua latina. Presenta consejos técnicos a los nuevos autores, tomando como referencia su propia experiencia como artista de la palabra, cosa que Aristóteles, como filósofo y artista de los conceptos, no podía hacer. A semejanza de su predecesor griego, esta obra rápidamente pasó a formar parte del canon literario universal (o occidental). Escrita en treinta partes o epístolas, de forma didáctica va explicando los principales conceptos literarios y exponiendo ejemplos, para facilitar el entendimiento de sus destinatarios, los Pisones:

símil o comparación (“Así como los árboles mudan la hoja al morir el año...así también perecen con el tiempo las palabras antiguas...” VII), de la anécdota (“Un estatuario de cerca del Circo de Emilio...” IV), de la metáfora (“El atleta que anhela llegar primero a la meta... mucho tiempo se ejercitó de niño...” XXIX), y del argumento de autoridad (“Homero nos enseñó...” VIII). (Milohnic)

Horacio aconseja la unidad de conjunto en toda obra, el adecuado equilibrio y conexión entre las partes. El poeta no debe desproporcionar una parte de forma que constituya más que las otras y siempre debe subordinar ésta al conjunto; si bien hay libertad para escribir, no ha de ser para poner en uno lo fiero con lo manso. El poeta debe guiararse por dos criterios: oportunidad y selección; escoger un asunto proporcionado a sus fuerzas y mejor, empezar sin énfasis, modestamente (tópico de la falsa modestia), pues, caen en ridículo los que anuncian cosas graves y acaban con fruslerías. Un asunto conocido puede volver a tratarse, pero no como un servil copista.

Aristóteles ya había expresado: “La misma naturaleza encontró el metro adecuado, pues el yambo es el mejor metro para dialogar” (1449a 24-25); Horacio, en coincidencia, dice que el yambo (una sílaba breve seguida de una larga) se acomoda más al diálogo y a la acción. Los géneros han de guardarse puros: la elegía es el poema triste que lamenta, la oda o himno el poema alegre que celebra, la sátira el poema indignado o festivo que critica. Aconseja todavía a observar los gustos del público y guardar la moralidad no sacando a escena cuadros que no son para ser vistos por su crueldad o violencia. Para Horacio el drama debe tener cinco actos (los tres clásicos de Aristóteles, exposición, nudo y desenlace, más dos que sirven de enlace), que no se introducirá *deus ex machina* para resolver los problemas. En el escenario sólo acepta cuatro interlocutores (para Aristóteles eran tres); podrá haber en escena hasta veinte actores, pero sólo hablarán tres y un cuarto lo hará en aparte.

La *Epístola ad Pisones* fue traducida al español por el poeta Luis Zapata de Chaves (Llerena, Badajoz, 1526 - Valladolid, 1595) y publicada en Lisboa en 1592; luego lo hizo el escritor y músico español Vicente Gómez Martínez Espinel (Ronda, 28 de diciembre de 1550 - Madrid, 4 de febrero de 1624) que publicó su traducción en 1595 en endecasílabo blanco. En Internet encontramos el texto: en latín en la página del Proyecto Gutenberg; y una traducción al castellano de Tomás de Iriarte y Nieves Ravelo (Puerto de la Cruz, Tenerife, 18 de septiembre de 1750 - Madrid, 17 de septiembre de 1791), poeta español de la Ilustración y el Neoclasicismo.

Saltamos para el siglo XVI italiano. Encontramos a Lodovico Castelvetro (Módena, 1505 – Chiavenna, 1571) que fue un filólogo y crítico literario italiano. Está considerado el máximo representante del aristotelismo literario del Cinquecento. Tradujo la *Poética* de Aristóteles. Su principal obra es *La Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta per Lodouico Casteluetro* (1570), uno de los primeros estudios críticos sobre la obra del filósofo griego fundador del Liceo, gracias a la que Castelvetro profundizó sus teorías sobre la distinción entre historia y poesía: si la primera disciplina es responsable, según Castelvetro, de decir la verdad de los hechos, la segunda se ocupa del mundo verosímil del que deriva la agudeza del poeta. En clara consonancia con las observaciones aristotélicas que encontramos en la *Poética*:

no es tarea del poeta decir lo que ha sucedido, sino aquello que podría suceder, esto es, lo posible según la probabilidad o la necesidad. Pues el historiador y el poeta no difieren porque el uno utilice la prosa y el otro el verso..., sino que la diferencia reside en que el uno dice lo que ha acontecido, el otro lo que podría acontecer. (1451a 36 – 1451b 5)

Castelvetro fue también el primero en demostrar científicamente, desde sus *Giunta fatta al ragionamento degli articoli et de verbi di messer Pietro Bembo*, (Módena, 1563), cómo la lengua italiana procede del latín. De esta manera, sentó las bases históricas de la gramática normativa italiana.

Otro italiano significativo para la poética fue Francesco Robortello, latinizado como Franciscus Robortellus (Udine, 1516 - Padua, 1567) un humanista del Renacimiento italiano, apodado Canis grammaticus (“el perro gramatical”) por su carácter peleador y exigente. En Florencia en el año de 1548 publicó una de sus obras fundamentales: *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* (“Explicaciones al Arte Poética de Aristóteles”), en el que completaba la versión latina del texto ofrecida por Alessandro de Pazzi (publicada en 1536) con una paráfrasis del *Arte Poética* de Horacio, al tiempo que añadía apartados dedicados a los géneros ausentes de la obra original aristotélica: la sátira, el epigrama, la comedia y la elegía. Tuvo una segunda edición en 1555 editada en Basilea. -En internet es posible encontrar, en lengua castellana, una *Versión parafrástica del «Arte poética» de Horacio* de Félix María de Samaniego, con edición de Emilio Palacios Fernández en la Biblioteca Cervantes Virtual-.

Avanzando un poco más en el tiempo, siglo XVII, llegamos al poeta y crítico francés Nicolás Boileau-Despréaux (París, 1 de noviembre de 1636 - París, 13 de marzo de 1711), más conocido simplemente como Boileau, con su obra *El Arte Poética* escrita en el año de 1674. Se trata de un texto normativo siguiendo las bases de la tradición establecida por Horacio. Por ello es necesaria la lectura previa del poeta latino para comprender, de forma más clara, la poética de Boileau. Este es un ejemplo de cómo en el siglo XVII franceses aún eran válidos y considerados los preceptos de Horacio y, claro está, los de Aristóteles.

Finalmente llegamos a España, con relación al arte poético, en la península surgen algunas diferentes. Pasamos en este momento a indicar las poéticas de las literaturas hispánicas anteriores a Lope (nuestro autor meta). Estamos en el siglo XV, época en que datan las poéticas españolas más antiguas que se conocen; los primeros movimientos con la finalidad de castellanizar la estética literaria de la península. Son las poéticas de los trovadores, que funcionan más bien como tratados de métrica. De 1433 es *El arte de trovar* de Enrique de Villena (Torralba de Cuenca, 1384 – Madrid, 1434; también conocido como Enrique de Aragón y por el apodo el nigromántico). Fue el traductor de la *Divina Comedia*, de Dante y *Eneida*, de Virgilio. Introduce, en castellano, el arte poético de los provenzales.

Un poco después, tenemos a Pedro o Pero Guillén de Segovia (Sevilla, 1413 - Segovia, c. 1474), escribió el diccionario de rimas, que lleva el título de *La Gaya de Segovia o Silva copiosísima de consonantes para alivio de trovadores*, está fechado en 1474 y atesora un crecido número de consonancias hábilmente dispuestas, tomando como modelo de su obra el *Libro de consonancias* de Jaume March y el *Torcimany* de Luis de Averçó. Tal como ha llegado a nosotros, se compone de un “Prohemio” incompleto y el citado “Rimario”; entre estos debía haber un tratado teórico que, infelizmente, se perdió.

Relevante es la Carta proemio al *Condestable don Pedro de Portugal* de don Íñigo López de Mendoza, más conocido como marqués de Santillana (Carrión de los Condes, Palencia, 19 de agosto de 1398 - Guadalajara, 25 de marzo de 1458), que antecedió a su Cancionero, donde se vuelve al concepto de *mimesis* o imitación aristotélico, transmitido por Horacio como *ut pictura poesis* (como la pintura es la poesía), definiéndola así: ¿Qué cosa es poesía (que en nuestra vulgar ‘gaya sçiençia’ llamamos) sinon un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento, pessó e medida?. En la *Versión parafrástica del «Arte poética» de Horacio* de Félix María de Samaniego encontramos en los primeros versos:

No hay duda que poetas y pintores
siempre han sido legítimos señores
de fingir y mentir, más que otra gente,
lo sé muy bien y todos mutuamente
nos pedimos y damos
este gran privilegio que gozamos.
(vv. 19-24)

Recordemos que Aristóteles también compara a poetas y pintores: “Puesto que el poeta, al igual que el pintor o cualquier otro hacedor de imágenes, es un imitador, necesariamente imitará siempre de una de estas maneras: o bien como las cosas eran o son, o bien como se dice o se supone que son, o bien como deben ser.” (1460b 8-11)

Un poco después, encontramos el *Arte de Trovar* de Juan del Encina (Fermoselle 1468 - León 1529; fue un poeta, músico y autor teatral del Prerrenacimiento español en la época de los Reyes Católicos) se empieza también a advertir el influjo italiano y alguna reminiscencia clásica, si bien todavía perduran restos de teorías provenzales. Se trata de una poética preceptiva.

En el Renacimiento conocemos a Garcilaso de la Vega (Toledo, entre 1498 – Niza, Ducado de Saboya, 14 de octubre de 1536), quien afirma que la expresión ha de ser transparente y selecta: “Mas à las veces son mejor oídos / el puro ingenio y lengua casi muda / testigos limpios de ánimo inocente / que la curiosidad del eloquiente” (*Égloga III*, vv.

25-28). En estos versos podemos notar la preocupación a favor del ingenio y del ánimo inocente del vulgo más que de la elocuencia del erudito. Como diría Aristóteles: “parece que es mejor debido a la falta de vigor intelectual del público; pues los poetas siguen al público y se acomodan a su gusto”. (1453a 34-35)

En fin, a los pocos se va formando en España una poética propia, se va articulando la creación de un teatro nacional, pero, como hemos acompañado, fiel a los preceptos de la tradicional tragedia griega, sin olvidar la herencia del Renacimiento italiano y los afectos en común con la *Commedia dell'Arte*. Sin embargo, la *Philosophia antigua poética* (Madrid, 1596, reimprresa por Pedro Muñoz Peña en Valladolid, 1894 y por Alfredo Carballo Picazo en Madrid: CSIC, 1953 y 1973; la última edición es la de José Rico Verdú para la Fundación José Antonio de Castro, 1998) de Alonso López Pinciano (Valladolid 1547-1627) ya deja la puerta abierta para las innovaciones en lengua castellana. La *Philosophia antigua poética* es la obra más famosa del doctor Pinciano, es un tratado pedagógico de Poética dividido en trece epístolas. Sigue la tradición griega de Aristóteles en su Poética y Retórica y la latina de Horacio. Las epístolas presentan diálogos sobre varios temas: la felicidad, la poesía, la doctrina sobre la tragedia, la comedia (Epístola IX), etc. Se considera que la compuso con el fin de ofrecer un freno clasicista a los éxitos de la comedia del *Fénix*. García Santo-Tomás afirma que “Es sabido que la perceptiva del Pinciano representa, ya en un momento relativamente temprano, la formulación tardía del renacimiento de sesgo aristotélico, muy alejada de postulados prácticos de la escena de 1600” (28).

No obstante, Lope de Vega dudó siempre de las interpretaciones de los preceptos griegos y latinos que los clasicistas del Renacimiento italiano hicieron, ya desde que empezó a conocerlos. Estas interpretaciones de los cánones no podían servirle más que para coartar lo mejor de su prodigiosa fluencia, y para desfigurar la vida que él veía a su alrededor, contradictoria, entremezclada y siempre natural y portentosa. El verso recordado, en el que se dice que los que miran de guardar el arte nunca alcanzan parte del natural, es definitivo y clarividente. El *Arte nuevo* se declara no guardador del respeto a las interpretaciones de la *Poética* griega, para mejor reflejar lo natural y así dar cabida en el teatro, a la vez, a lo cómico y a lo trágico, lo noble y lo plebeyo. Este tipo de comedia era anatematizado por todos los tratadistas renacentistas, que llamaban a su fruto monstruo hermafrodito.

El teatro de Lope estaba en franca rebeldía frente a las minorías frustradas, partidarias de una lectura e interpretación demasiado rígida de la retórica y del respeto a la tradición grecolatina. Si bien que la polimetría abrumadora, la repartición de las escenas en lugares muy alejados y el salir los personajes en diferentes épocas de su vida era una larga serie de herejías contra la norma aristotélica, la visión nacionalista del teatro de Lope de Vega no rompe con la esencia del canon grecolatino, formulados en las poéticas de Aristóteles y Horacio. Para dejar claras las diferencias y similitudes de su teatro, Lope se creyó en la necesidad de escribir una especie de justificación o de disculpa de su teatro. Es así que en 1609, a los cuarenta y siete años, Lope de Vega publica el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, poema en endecasílabos sueltos (verso blanco), salteado de pareados para una academia literaria. Esta obra es inestimable para ver lo que él pensaba, en la cumbre de su madurez y de su facilidad creadora, sobre su teatro, sobre la comedia nueva española del Siglo de Oro. (Vicente, 221) Sin embargo, “la ruptura de Lope venía ya como un hecho inevitable dentro del desarrollo natural de un género”, no siendo “Lope precursor y forjador en solitario de un teatro nuevo” (García Santo-Tomás, 28). Más que

un hombre de su tiempo, Lope de Vega es un poeta en perfecta resonancia con el arte de su tiempo, es el *Fénix de los ingenios*.

Recordemos que Lope se refiere específicamente a una práctica literaria concreta, “el teatro, cuyo proceso comunicativo -esto es, la experiencia del arte de la comedia nueva, desde la que Lope de Vega escribe- exige una relación inmediata con el público, y una verificación constante de sus procedimientos estéticos, que pone de manifiesto la irrelevancia del arte antiguo ante las inquietudes del público de la Edad Moderna” (Maestro). A diferencia de la novela, por ejemplo, donde el autor, la mayoría de las veces, ni siquiera conoce a su público lector, el poeta de la comedia nueva estaba frente a frente con su público en el momento mismo de la puesta en escena. El público de los corrales de comedia, en su mayor parte compuesta por el vulgo, participaba activamente manifestando su juicio sobre la obra representada, alabándola o criticándola. Esta particularidad exigía del poeta una constante reflexión sobre el suceso o no de su creación.

Las comedias eran, tal vez, la expresión artística más democrática y popular del Siglo de Oro. A ellas acudían todas las clases sociales, desde el más pobre, que tenía que acompañar las tres horas de espectáculo de pié, hasta el rey, que se quedaba, evidente, en el mejor lugar del teatro, en lo alto al frente del escenario. Las comedias eran representadas en los Corrales de Comedia, así denominados, pues, al principio, se utilizaban antiguos corrales como teatros. Se trataba de un espacio público y profesional, siendo que, con el suceso de las comedias, a cada día era un espacio mucho más teatral. Por ello, rápidamente tuvieron que construir espacios específicos (con las características de los antiguos corrales). Cuando los corrales aún no existían como teatros, la compañías utilizaban los patios de las comunidades, como el patio de Pachecas, pero éstos no eran exclusivamente espacios teatrales una vez que, cuando la presentación terminaba, el lugar volvía a ser área libre para la comunidad. Los Corrales de Comedias innovaron al ser construidos exclusivamente como teatros; cuando no estaban siendo utilizados para las presentaciones, eran el lugar de los ensayos, de los preparativos, o sea, un lugar profesional, exclusivo para el arte dramático.

La poética Lopesca, así como otras de su tiempo, es la poética de la experiencia, la poética no solo de quien piensa la comedias nueva, sino que también de quien crea y pone en escena sus obras; diferente de la poética especulativa y mimética exageradamente aristotélica, la cual no servía para los nuevos tiempos, para las nuevas experiencias creadoras del Siglo de Oro español, en fin, no servía para el gusto del vulgo. En las palabras de García Santo-Tomás, se trata de un texto que presenta “el estado de la cuestión del gusto de los españoles y de sus preferencias estéticas: una radiografía de la naturaleza de sus horizontes de expectativas tras nada menos que 483 comedias escritas.” (45) Sin duda, Lope de Vega ya contaba con una experiencia muy grande y exitosa, escribía con conocimiento de causa.

Las comedias nuevas de los corrales así como el *Arte nuevo* son intentos de actualizar el canon para hacerlo compatible con el gusto del público español de la Edad Moderna. Pues los poetas deben seguir a su público y adecuarse a su “gusto”, como bien lo dijo Aristóteles y lo aprendió perfectamente Lope. Aquí llegamos a las bases de la innovación del *Arte Nuevo*. El *Fénix de los ingenios* articula un ejemplar equilibrio entre la tradición y la innovación: conecta el gusto al arte. Según la propuesta de Pérez Magallón, citado por García Santo-Tomás, la *Poética* de Lope es:

la primera teorización que no parte de una concepción abstracta y libresca de lo que debe ser el teatro, ni de la práctica de los autores de la antigüedad -Séneca, Terencio y Plauto en

especial-, sino de la realidad y experiencia del éxito teatral contemporáneo y, por lo tanto, de los elementos que, según Lope, confirman el gusto de los espectadores, que son quienes dan y quitan el éxito. (57)

Lope de Vega trabaja con la ecuación “justo” = “gusto”. Entiende que ha de buscar siempre el gusto. Pero que gusto? gusto de quién? Lo que para Aristóteles es el gusto del público, para Lope es el gusto del vulgo. Pues el público de los corrales es el vulgo, un público que para Aristóteles se caracteriza por la “falta de vigor intelectual” (1453a 34) “propio de la comedia” (37) no de la tragedia (36). Cabe destacar que “El concepto de *vulgo* utilizado en el *Arte Nuevo* no es tanto una noción socioeconómica, sino un tipo particular de *gusto* -un gusto, en su mayoría, ignorante con el pasado- que genera un *consumidor*. ” (García Santo-Tomás, 59)

El poeta de los corrales debe seguir, lo que hoy podemos llamar de, la “estética del éxito”, del reconocimiento y aprobación de su público, el vulgo. Así como para Aristóteles vale más lo verosímil, lo que parece aceptable a lo que no, “se debe preferir lo imposible probable a lo posible increíble” (1460a 28); para Lope de Vega vale más el (mal) gusto del vulgo que la “estética” del erudito, el lenguaje simple y llano del público español al canon extranjero. Puesto que, a las comedias:

quien con arte ahora las escribe
muere sin fama y galardón; que puede,
entre los que carecen de su lumbre,
más que razón y fuerza, la costumbre. (vv. 29-32)

...
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgo aplauso pretendieron
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto. (vv. 45-48)

...
Dionos ejemplo Arístides retórico,
porque quiere que el cómico lenguaje
sea puro, claro, fácil, y aún añade
que se tome del uso de la gente,
haciendo diferencia al que es político,
porque serán entonces las dicciones
espléndidas, sonoras y adornadas. (vv. 257-263)

Es muy probable que esta postura de Lope, diferente a la de Cervantes, justifique el suceso del primero en los corrales y no el del segundo, pues Lope escribe para los corrales de comedias mientras que Cervantes lo hace para la imprenta. Esto lo confirma el título de su libro de 1615 (mismo año que publica la segunda parte del *Quijote*), *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca antes representados*. Como lo afirma Maestro:

Frente al teatro de Lope de Vega, Cervantes parece dar primacía a la literatura frente al espectáculo, al texto frente a la representación, escribiendo un teatro que, si por un lado es capaz de expresar la complejidad de la vida real, por otro lado no ofrece al público el dinamismo, la agilidad o el virtuosismo escénico que caracteriza los dramas de Lope.

Como buen aristotélico, Lope de Vega busca el justo medio, entre la erudición de los clasicistas y la llaneza del vulgo, crea un teatro popular (nacional) al “gusto” del

“vulgo”, al “gusto popular”, pero con el ingenio de poeta:

Que dorando el error del vulgo quiero
deciros de qué modo las querría,
ya que seguir el arte no hay remedio
en estos dos extremos dando un medio.
(vv. 153-156)

Lope busca, en su experiencia como poeta de los corrales, la sabiduría aprendida junto al ignorante vulgo para escribir:

arte de hacer comedias en España,
donde cuanto se escribe es contra el arte; (vv. 134-135)

...
es pedir parecer a mi experiencia,
no al arte, porque el arte verdad dice,
que el ignorante vulgo contradice. (vv. 138-140)

Lope de Vega se maneja entre el decir del arte y el contradecir del ignorante vulgo, entre el aprecio erudito y el gusto popular. El “decir” está en las lecturas de la *Poética* de Aristóteles, en el *Ars Poética* de Horacio y sus lecturas, interpretaciones y paráfrasis italianas (Robortello, por ejemplo, que Lope bien conoce pero no sigue); el “contradecir” está en los corrales, en el escenario y en el público al frente del escenario, está en la experiencia. De la conjunción del decir y del contradecir, de las lecturas y la experiencia, nace el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, poética experimental basada en la observación empírica de las formas dramáticas de tradición cómica, interpretación barroca de los preceptos clásicos grecolatinos, porque así lo mandaron “ingenios nobles, flor de España” (Lope, v. 1), “pues los poetas siguen al público y se acomodan a su gusto” (Aristóteles, 1453a 35).

Obras citadas.

ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. y Trad. Salvador Mas. 3^a edición. Clásicos del Pensamiento. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique. “Introducción”. LOPE DE VEGA. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. 2^a edición. Letras Hispánicas. Madrid: Cátedra, 2006, 2009. 9-127.

HORACIO. *El arte poética, de Horacio, o epístola a los Pisones*. Trad. Tomás de Yriarte. Madrid: Imprenta real de la gazeta, 1777. Disponible en web: <http://www.traducionliteraria.org/biblib/H/H101.htm>. Última consulta: 30-09-2012.

LOPE DE VEGA. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. 2^a edición. Letras Hispánicas. Madrid: Cátedra, 2006, 2009.

MAESTRO, Jesús González. *Aristóteles, Cervantes y Lope: el Arte nuevo. De la Poética especulativa a la Poética experimental*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

Disponible en web: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=9953>. Última consulta: 07-10-2012.

MILOHNIC, Andrés Morales. “Taller de poesía ‘Códices’, Poética: Definición y ejemplos”. Disponible en web: <http://tallerdepoesiacodices.blogspot.com.br/2010/11/poetica-definicion-y-ejemplos.html>. Última consulta: 30-09-2012.

SAMANIEGO, Félix María de. *Versión parafrástica del «Arte poética» de Horacio*. Edición de Emilio Palacios Fernández. Disponible en web: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/version-parafistica-del-arte-poetica-de-horacio—0/>. Última consulta: 30-10-2012.

VEGA, Garcilaso de la. “Égloga III” en *Obras de Garcilaso de la Vega: ilustradas con notas*. Ed. Original. Madrid: Imprenta Real de la Gaceta, 1765. Ed. Digital. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Disponible en web: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=33063&portal=310>. Última consulta: 18-09-2012.

VICENTE, Alonso Zamora. *Lope de Vega : su vida y su obra*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponible en web: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7082>. Última consulta: 18-09-2012.

Rosangela Schardong

Universidade Estadual de Ponta Grossa (Brasil)

Libertad femenina en *La viuda valenciana* (1599), de Lope de Vega

En la España de los siglos XVI y XVII la sociedad aristocrática vigilaba con sumo rigor a las viudas, puesto que se trataba de mujeres que se encontraban en el mundo sin estar sometidas directamente al poder de un hombre. Se las miraba con recelo porque podían suponer ejemplos distorsionantes para las demás mujeres, afirma Mariló Vigil (1994). Fray Juan de Pineda indica: “tenemos más que hacer en guardar una viuda que cuatro doncellas, por la licencia que tienen de usar de su libertad” (1589) (apud Vigil, 195). Este artículo pretende señalar el patrón idealizado por los predicadores católicos para la conducta de las viudas, indicar tensiones en torno a este modelo y, especialmente, destacar la autonomía y particular libertad sexual que Lope de Vega concede a la protagonista femenina de *La viuda valenciana*. Eso sin faltar con la verosimilitud, demostrando sobrada erudición, brindando copioso deleite y discreto provecho a los espectadores, sin faltar con lo que exigían los preceptos poéticos de su tiempo ni ofender las costumbres.

Leonarda, la joven y bella viuda valenciana, no quiere volver a casarse. Su tío intenta disuadirla. Le advierte que no habrá como esconderse de la “invidia y vulgo vil” (v. 210),¹ que tiene “lengua y ojos largos” (v. 224). Él teme por su propio descanso y honra al avisarla sobre la maledicencia. Como réplica, Leonarda lo hace imaginar la contienda en su casa cuando el nuevo marido pase a visitar amistades primeras y a derrochar sus bienes. Le dice: “Yo esconderé y él dará;/ buscará deudas por mí;/ entrará justicia aquí,/ voces y aun coces habrá./ No habrá noche, no habrá día,/ que la casa no alborote.../- Dacá la carta de dote./ - Soltad la hacienda, que es mía” (v. 281-288, 122). Ante la convincente defensa, el tío le ruega: “mira por ti, pues te quedas/ en tan moza libertad;/ que es mucho que en tal edad/ tan segura vivir puedas” (v. 313-316, 125).

Pese a su firme determinación, Leonarda *arde*. Sin poder controlar el deseo con la lectura y las oraciones, busca el remedio que aplaque “esta llama cruel” (v. 640-1) sin perder el honor y la fama. Por la calle ve a un gallardo mancebo al cual, por intermedio de su criado, propone un extraño trato: él la visitará de noche, a oscuras, sin jamás verla, ni averiguar su identidad. El soberbio mozo pacta con la industria y, poco a poco, se enamora de la figura que toca sin ver.

Por una puerta falsa entra el amante y la viuda engaña a los pretendientes que, sin pegar los ojos, vigilan su casa y su honestidad. Sin embargo, una noche la policía detiene al criado enmascarado que conduce al mozo encapuzado a la casa de la viuda. Las caras se descubren, pero el secreto no. Los próximos días el criado finge servir a una prima de Leonarda, coja, gorda y vieja. El galán se llena de asco y confusión. En el encuentro siguiente lleva una luz y descubre la identidad de su oscura amante. Leonarda, entonces, le da la palabra de ser su esposa, ante el celoso tío y nobles testigos.

Para comprender la inusitada libertad con que la joven viuda declara sus deseos sexuales, así como sus estrategias para dominarlos y remediarlos en esta entretenida comedia de Lope de Vega, es importante considerar, especialmente, a quién va dedicada y con qué propósitos. La dedicatoria es dirigida a la Señora Marcia Leonarda, nombre

¹ Todas las citas de *La viuda valenciana* son tomadas de la edición de Teresa Ferrer Valls (Madrid: Castalia, 2001).

literario con que Lope se refirió a su amante, Marta de Nevares, como apunta Teresa Ferrer Valls, en su edición crítica.

La señora acababa de enviudar cuando Lope le dedica esta pieza. La similitud del nombre de la protagonista con el que apoda a su querida sería suficiente indicio de la intención de brindarle un modelo de viudez. No obstante, Lope lo declara abiertamente: le ofrece la pieza como “espejo en que vuesa merced se tocará mejor que en los cristales de Venecia, y se acordará de mí, que se la dedico” (2001, 93-94).

Vale recordar que el *speculum* o *specula Principum* fue un género didáctico muy activo en la Edad Media, como también en los siglos XVI y XVII, que presenta el elenco de las virtudes cristianas que conforman el modelo ético-político del príncipe prudente, según João Hansen, en *Educando príncipes no espelho* (2002, 62). Sobre la naturaleza y la finalidad de los *espejos*, Hansen explica que:

Juan Luis Vives (...) no tratado *Escolta del alma*, dedicado em 1524 à princesa Maria Tudor, filha de Henrique VIII, e em *Tratado do ensino*, dedicado em 1531 a D. João III de Portugal, (...) propõe uma “pedagogia do exemplo” a ser aplicada pelo mestre ou preceptor. O mestre modela eticamente os hábitos infantis, com exemplos virtuosos acompanhados da erudição das disciplinas do *trivium* (...) e do *quadrivium* (...). Tais tratados visam a resfriar e canalizar a natural abundância de calor do caráter irrequieto da infância para o fim superior do autocontrole. (2002, 63)

Esta definición pone de relieve la paródica desviación del elevado propósito moral de los *espejos de príncipe* que Lope promueve en el enredo de *La viuda valenciana*. Aunque declare en la dedicatoria la idéntica *pedagogía del ejemplo*, la pieza pretende enseñar no una virtud, sino una astucia, la de “como la gala del nadar es saber guardar la ropa” (Vega, 91). Lección que le servirá a la Señora Marcia Leonarda para “hallar remedio para su soledad” de modo que pueda “acudir a la voluntad sin faltar a la opinión” (91).

Con todo, se debe notar que, en lo que toca al propósito de canalizar y resfriar la natural abundancia de calor con vistas a un fin superior, aunque cómicamente, Lope no se aleja de los graves autores de los *espejos de príncipes*. Si el *speculum* pretende refrenar el calor de la infancia para el fin superior del autocontrol, la lectura de *La viuda valenciana* se destina a calmar el calor natural de la sexualidad juvenil con el fin superior de guardar la fama de honrada. Si en vez de los estudios Lope recomienda ingeniosidad, cautela y disimulación, podemos considerar que, pedagógicamente, es coherente que al cambiar los sujetos y los fines, cambien también los medios.

En concordancia con los *espejos*, la pieza está adornada de alusiones a ejemplos virtuosos de célebres viudas, como el de Artemisa, que “bebío las cenizas del esposo, dándole así sepultura en el propio cuerpo” (Ferrer, 2001, 106), y el de Porcia, que al saber de la muerte de su marido “se suicidó comiendo las brasas de una hoguera” (Ferrer, 124).² No obstante, las acciones de Leonarda se asemejan más al fuego que a las cenizas y brasas que hicieron emblemáticos los nombres de las distinguidas viudas.

Es posible suponer que el enorme prestigio de Lope le haya granjeado la licencia para llevar a escena *La viuda valenciana*. El ámbito de la comedia posiblemente suaviza la parodia a los géneros didácticos y a la doctrina de los tratados católicos para la educación femenina, claramente figurada en la representación de la sexualidad femenina, tema sobre el cual se organiza el argumento.

² El ejemplo de Artemisa es citado en el primer acto (v.70) y el de Porcia en los versos 303 y 2546.

Examinemos, a continuación, cómo el pensamiento y la acción de la joven viuda, así como la presión familiar y social sobre ella se pautan exclusivamente en su sexualidad.

El la escena 1, en una conversación con su criada, Leonarda afirma que no quiere “comer, como Artemisa,/ las cenizas” (v. 70-71, 106). Su determinación es “quiero ser una mujer,/ que, como es razón, acuda/ al título de viuda,/ pues a nadie he menester” (v. 81-84, 108). Afirma tajantemente: “asco me ponen los hombres” (v. 87, 108). Un soliloquio revela que Leonarda conoce qué sacrificios, siendo joven, tendrá que enfrentar: “en la dificultad/ escriben que está la gloria,/ y eso se llama victoria,/ resistir la voluntad” (v. 109-111, 109). Confiada en sus propósitos, afirma: “dejadme aquí, pensamientos;/ no hay más, no me he de casar” (v. 113-114, 109).

Tal decisión enfrenta la oposición del tío de Leonarda que asume el papel de tutor de la honra de la familia. Su preocupación reside en la juventud de la sobrina, en la que radica la sospecha de la imposibilidad de controlar los ímpetus sexuales.

La preocupación del tío alude al tradicional concepto aristotélico, expuesto en la *Retórica*, de que “los jóvenes, en cuanto a su modo de ser, son propensos a desear y a hacer lo que desean. En cuanto a los deseos del cuerpo son especialmente inclinados a los sexuales e incapaces de dominarlos” (2007, 180). Además, particularmente sobre la mujer pesaban graves argumentos acerca de su debilidad para controlar el apetito sexual. Ovidio, en *A arte de amar*, enuncia la tesis de que la hembra desea más el sexo que el varón. Ilustra el argumento afirmando que, en los prados, es la hembra la que llama al toro con sus mugidos, es siempre la hembra que, con sus relinchos, llama el garañón de cascós duros (cf. 2006, 29).

Los tratados de educación femenina de los siglos XVI y XVII repitieron y divulgaron ese precepto, fundándose no en la doctrina pagana, sino el ejemplo de Eva. En *Formación de la mujer cristiana* (1523), Luis Vives asegura: “la mujer es un ser flaco y no es seguro de juicio, y muy expuesto al engaño (según mostró Eva)” (1947, 1001).

El espectador del inicio del siglo XVII seguramente conocía todas estas premisas, con las que juega Lope a través de un eruditio repertorio de alusiones.

Lucencio, el tío de Leonarda, añade un ejemplo más al conjunto de citas clásicas. Como su sobrina rechaza a sus pretendientes, en la 4^a escena del primer acto vuelve a insistir que se case. El celoso tío se imagina que el vulgo, que tiene ojos y lengua larga, viéndola joven, bella y sola, dirá “que con el esclavo/ que dentro de casa tienes,/ a ser Angélica vienes” (v. 225-227, 117).

Ferrer explica que Angélica fue protagonista de *Orlando furioso* (1516-1532), tras rechazar con astucia a nobles pretendientes, se enamora de un joven sarraceno, Medoro, a quien encuentra herido y al que cuida hasta sanarlo y casarse con él. Ferrer entiende que “el tío de Leonarda teme que los murmuradores vean a su sobrina cual nueva Angélica, soberbia en rechazar nobles pretendientes, pero entregada en secreto a un esclavo, muchos de los cuales eran, como Medoro, de origen árabe” (117).

De hecho, los tres pretendientes de Leonarda, que en la pieza “representan a la sociedad, cuya mirada está puesta sobre la actitud moral de la viuda” (Ferrer, 223), en la escena 15 del segundo acto cogitan que: “mujer sola, libre y rica/ y que a tantos ha negado,/ a fe que hay algún criado/ que al lado de noche aplica” (v. 1716-1720, 224). En el tercer acto directamente igualan a Angélica y Medoro a la viuda y a su escudero (cf. v. 2345-2346, 264).

La incansable vigilancia de los preteridos pretendientes, así como su insidiosa

murmuración parecen fraguar la denuncia de Antonio de Guevara, en sus *Epístolas familiares*, acerca del control social que se abatía sobre las viudas:

Si una viuda sale de su casa, la juzgan por deshonesta; si no quiere salir de casa, piérdesele su hacienda; si se ríe un poco, nótanla de liviana; si nunca se ríe, dicen que es hipócrita; si va a la iglesia, nótanla de andariega; si no va a la iglesia, dicen que es a su marido ingrata; si anda mal vestida, nótanla de extremada; si tiene la ropa limpia, dicen que se cansa ya de ser viuda; si es esquiva, nótanla de presuntuosa; si es conversable, luego es la sospecha de la casa; finalmente digo, que las desdichadas viudas hallan a mil que juzguen sus vidas. (Apud Vigil, 203)

Mariló Vigil, en *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII* (1994), afirma que el principal quebradero de cabeza de los predicadores católicos eran las viudas jóvenes que tenían un patrimonio holgado, más o menos asegurado, y que no mostraban afán por casarse. Al no estar bajo la tutela del padre o del marido, disfrutaban de una libertad y autonomía vedadas a las demás mujeres y, por ello, “constituían un pésimo ejemplo” (204).

Las viudas mozas y adineradas eran referidas generalmente como “viudas alegres.” Sin embargo, algunos predicadores crearon curiosos subgéneros para amonestarlas. Francisco de Osuna censura a las *viudas del mundo* “que se afeitan y (...) hacen reverdecer (...) la primera locura de su juventud.” Acúsalas de no quererse casar porque ambicionan “estar sin marido, no por amor de Dios sino por mandar por entero en la casa y no deber sujeción a hombre ni pasar los trabajos del parir y criar” (apud Vigil, 205). Osuna también censura a las *viudas del demonio*, que deseen “se hacer solteras y darse a los que les agradasen” (205). Juan de Soto refiere unas *viudas de burla*, cuya “vida pocas veces deja de ser verde y sus palabras coloradas” (apud Vigil, 205).

Tales preceptos nos indican cuán estrecha era la vigilancia social y clerical sobre las viudas e, igualmente, cómo fueron acertados los temores del tío de Lucrecia acerca de la murmuración. Sin embargo, los tratados de los predicadores para la educación femenina también nos revelan cómo son pertinentes y verosímiles los argumentos de Leonora para rehuir al matrimonio.

Cuando el tío le indaga “¿Cuánto es mejor que te cases,/ y estas malicias escuses?” (v. 233-234, p. 118), la discreta sobrina le replica: “¿a este daño me acomodas,/ si todos los que han escrito/ han reprehendido infinito/ siempre las segundas bodas?/ La viudez casta y segura,/ ¿no es de todos alabada?” (v. 241-244, 118-119).

Debemos considerar que los tratadistas tuvieron como fundamentación teórica las palabras de San Pablo: “la mujer casada está ligada mientras su marido vive; pero si su marido muriera, libre es para casarse con quien quiera, con tal que sea con alguien que esté en el Señor. Pero a mi juicio, más dichosa será si se queda así” (I Cor 7: 39-40).

Los tratados de educación femenina de los siglos XVI y XVII son unánimes al recomendar que la viuda no vuelva a casarse. Pérez de Moya, en *Varia historia de santas e illustres mugeres*, justifica la razón de la castidad de las viudas a partir de los modelos clásicos:

Las matronas romanas tenían opinión que la que se casava segunda vez corrompía la fe y amor, y que dava señal de incontinencia; y tenían razón, porque aunque la viudez y ley no obligaban a no casarse otra vez, obliga la castidad y honestidad del primer marido. (Apud Ferrer, 105)

No obstante, en el caso de *La viuda valenciana* el recato de Leonarda no se debe al respeto y a la fidelidad debidos a su primer marido. Ella teme que el nuevo esposo, que tendrá el derecho de administrar su hacienda, la malgaste y, consecuentemente, ella se vea defraudada de sus bienes y de su paz doméstica.

El temor de Leonarda es tan verosímil como el de su tío acerca de la murmuración. Ferrer explica que “al casarse las mujeres llevaban los bienes de su familia a la del marido. (...) Aunque la dote pertenecía a las mujeres, los hombres la controlaban y tenían el poder de disponer de ella” (123). Ferrer señala que muchos tratados de la época, dedicados a la educación femenina, registran situaciones de malos tratos vinculados a los conflictos debidos al mal uso de la dote de la mujer. Ferrer cita un caso ocurrido en Valencia, registrado por Luis Vives, en *Instrucción de la mujer cristiana* (1523), en que un caballero mató a su esposa “siendo muy honesta y virtuosa, sólo porque no le dejaba jugar su dote, del cual ya había consumido buena y gran parte en juegos y en otros sus aferes semejantes” (apud Ferrer, 123).

Tal vez las palabras de Juan de Soto sinteticen la gran tensión en torno a las viudas: “si miramos cómo el mundo trata a las viudas, hallaremos que verdaderamente todos andan a cazarlas, si es rica la hacienda, si hermosa la honra” (apud Vigil, 197).

Pese a todo, Leonarda se siente abatir por el “mal de la voluntad” (v. 610, 143). Declara a sus confidentes criados: “ya no es posible/sufrir el fuego insufrible/ de que me siento morir” (v. 743-745, 155). En seguida, pacta con ellos un ardid para resguardarse de las murmuraciones y traer secretamente a su casa un galán, con que pueda satisfacer su libido. En un soliloquio Leonarda juzga su cambio de actitud: “yo he sido como río detenido,/ que va, suelta la presa, más furioso;/ y es lo más cierto que mujer he sido” (v. 814-816, 159).

Me parece cierto decir que son infrecuentes en la literatura y en el teatro de los siglos XVI y XVII semejantes declaraciones. Lope es muy audaz en poner en escena una mujer de la aristocracia que declare abiertamente sus deseos sexuales. Es loable como lo hace sin censurar la libido femenina y, sobre todo, como en la pieza la libertad sexual femenina no se desborda en lascivia.

La astucia de Leonarda para traer a casa al galán que vio en la calle y le gustó rebasa las normas prescritas para una mujer honrada, es cierto. Pero este exceso es discretamente templado por el prudente comedimiento, necesario para que la fama de viuda honrada no se manche.

Como los preceptores de los *espejos*, Lope echa mano de eruditos modelos. Los furtivos encuentros a oscuras imitan al amor de Psiqué y Cupido.³ Los detalles ambientados en el escenario urbano europeo del siglo XVI Lope los imita de la novela 26 de las famosas *Novelle* de Mateo Bandelo, señala Ferrer (181). Sin embargo, Lope alcanza la loable emulación de las fuentes de imitación al conducir la trama hacia un final *ejemplar*, en que la sexualidad que se escapa a las normas converge hacia el legítimo matrimonio.

Con este fin se armonizan la tensión social en torno a la joven viuda, la moral católica, las tradicionales costumbres aristocráticas, la voluntad del galán y la autonomía de la rica, joven y bella viuda sobre su propio destino.

Merece relieve el hecho de que la libertad de conciencia con que Lope dota a la viuda se maneja con ejemplar prudencia, sin escandalizar a las católicas y corteses costumbres. La pieza es, sin duda, un *espejo* que ofrece discreta lección a las espectadoras y lectoras de su tiempo.

³ El propio galán lo indica en el 2º auto (v. 1829, 230).

Obras citadas

- ARISTÓTELES. *Retórica*. Introducción, traducción y notas Alberto Bernabé. 7^a reimpresión. Madrid: Alianza, 2007.
- FERRER VALLS, Teresa. Edición, introducción y notas. In: Lope de Vega y Carpio. *La viuda valenciana*. Madrid: Castalia, 2001.
- HANSEN, João. “Educando príncipes no espelho”. *Os intelectuais na história da infância*. Org. Marcos C. Freitas y M. Kuhlmann Jr. São Paulo: Cortez, 2002. 61-97.
- OVÍDIO. *A arte de amar*. Ed. trad. Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- VEGA Y CARPIO, Lope de. *La viuda valenciana*. Ed. introd. notas Teresa Ferrer Valls. Madrid: Castalia, 2001.
- VIGIL, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. 2^a edición. Madrid: Siglo XXI, 1994.
- VIVES, Juan Luis. “Formación de la mujer cristiana”. *Obras completas*. Ed. Lorenzo Riber. Vol. 1. Madrid: Aguilar, 1947.

Adriana Nunes da Silva

Colégio Estadual Walter Orlandini Rio de Janeiro (Brasil)

El principio constante y la tradición emblemática en el siglo XVII

El drama español del siglo XVII, según Alexander Auguste Parker (PARKER, 1976), “puede ser explicado como un drama de acción y que declara la verdad humana por medio de la ficción teatral”. Por lo tanto, es evidente que los dramaturgos de esa época reproducían, en escena, los acontecimientos del cotidiano. El sentimiento religioso, entre el sentimiento monárquico y de honor, obtuvo una gran importancia. Expresaba la fe absoluta, la búsqueda desesperada por la salvación eterna y, para lograrla, utilizaban la razón tal como el amor. Consecuentemente, por ser cristiano y dramaturgo oficial de la Corte, es obvio que, en sus dramas, Calderón de la Barca sublimara la fe cristiana por medio de los héroes y, precisamente, del mártir cristiano, “personaje iluminado que proclama la palabra de Dios se ve acometido por los engaños [...] por los esfuerzos de aquellos que luchan contra su causa [...]. La defensa de la virtud produce la *admiratio* del espectador y purga a este de sus malos instintos” (VALBUENA BRIONES, 1967, p. 4), conmoviendo los espectadores / lectores con el sufrimiento y el padecimiento al cual él es sometido.

El principio constante es un ejemplo de ese tipo trágico. Obra escrita para ser puesta en escena en 1628, tiene como tema el “Desastre de Tánger”, cuando Portugal emprende la conquista de esa ciudad, en África, en 1437. Derrotado por el Rey Çala-Bem-Çala, quien había perdido Ceuta para Portugal, en 1407, el infante Don Fernando, el más joven hermano del Monarca Don Duarte, es dejado como rehén. En las negociaciones, el Rey árabe exige Ceuta por la libertad del Infante, quinto sucesor de la Corona Portuguesa, y como esta ciudad era la piedra más preciosa de Portugal, Don Fernando no fue rescatado. En verdad, el dramaturgo se apropió de un tema histórico para promover, a través del martirio del Infante Don Fernando, “El Santo”, las virtudes que un cristiano debe cultivar y la nobleza de Felipe IV, pues Portugal estaba anexado al Reino Español aquella época.

Fue durante ese mismo siglo que la sociedad culta europea se interesó por un nuevo arte literario que, por medio de imágenes explicadas por un texto, revelaba una moralidad con la intención de imitar arbitrariamente la sabiduría del mundo antiguo. Al principio, la literatura emblemática fue destinada exclusivamente a la educación de Príncipes por tratar filosófica y didácticamente de cuestiones de gobierno y de conducta moral. Luego, acabó transformándose en más una clase de libros que no podría dejar de formar parte de la biblioteca de cualquier intelectual, ya que la lectura de ellos se convirtió entre los religiosos, literatos y artistas en una costumbre. Pero, “[...] no hay que entenderlo como un fenómeno aislado ni casual, sino inscrito en una rica tradición simbólica [...]” (EGIDO, 1985, p. 8) que tuvo origen en la Edad Media.

Debido al número considerable de lectores interesados por ese tipo de literatura, varios escritores se empeñaron en publicar, a veces con algunas variaciones, *emblemas morales*. En España, como ejemplo, se destacaron Hernando Soto, 1599, *Emblemas moralizadas* y Sebastián de Covarrubias, 1610, *Emblemas morales*. Existieron, también, algunos escritores que se apropiaron de los emblemas para utilizarlos como fuente de inspiración y, como resultado de esa práctica, surgió la necesidad de establecer un parámetro entre los libros de emblemas propiamente dichos y las otras artes que, directa o indirectamente, estaban asociadas a ellos. Así que, el término *Tradición emblemática* es utilizado para referirse a las artes literarias o no literarias que, durante los siglos XVI y XVII,

fueron influenciadas por la literatura emblemática, la cual causó reflejos en el pensamiento político, social y religioso, y pasó a ser un instrumento importante de divulgación de los propósitos de la clase dominante, como afirma Giuseppina Ledda:

[...] Los jesuitas supieron entender la virtualidad pedagógica y demostrativa del género, y la utilizaron consciente y sapientemente. Los emblemas se multiplicaron fuera de la página impresa convirtiéndose en útiles instrumentos de propaganda de determinados intereses ideológicos, políticos, religiosos. (LEDDA, 2000, p. 252)

Después de esta breve contextualización sobre el teatro español del “Siglo de Oro” y de la importancia de la Tradición Emblemática para la sociedad de la época en cuestión, consideremos para nuestras reflexiones las acciones de los personajes que puedan expresar una virtud, una cualidad o un deber regio, como conducta moral, religiosa y política, relacionándolas a los emblemas morales que presentan una relación directa o indirecta con las virtudes subrayadas. Pensemos en la especificidad de la obra teatral, escrita para ser puesta en escena: el texto, la representación, los signos verbales y no verbales, los diálogos, las didascalías (voz directa o indirecta del autor) y la complejidad del signo. Leemos, en la Jornada I, “situación 5” – réplicas del Rey y de Muley:

Jardín del Rey de Fez

REY. - En fin, Muley, ¿qué hay del mar?

MUL. - [Ap.] (Ni hablar ni callar podré.) [Alta]

Salí, como me mandaste,
con dos galeazas solas,
gran Señor, a recorrer
de Berbería las costas.
Fue tu intento que llegase
a aquella ciudad famosa,
llamada en un tiempo Elisa,
aquella que está en la boca
del Freto Hercúleo fundada,
y de Ceido, nombre toma:
que Ceido, Ceuta en hebreo
vuelto al árabe idioma,
quiere decir, hermosura,
y ella es ciudad siempre hermosa.

Aquella, pues, que los cielos
quitaron a tu corona,
quizá por justos enojos
del gran profeta Mahoma,
y en oprobio de las armas
nuestras, miramos ahora,
que pendones portugueses
en sus torres se enarbolan,

pues las armas prevenidas
para la gran Ceuta, importa
que sobre Tánger acudan,
porque, amenazada, llora
de igual pena, igual desdicha,
igual ruina, igual congoja. (251,1-2)

En esa primera parte del diálogo del personaje Muley, Calderón de la Barca hace con que el espectador / lector se acuerde de la “Conquista de Ceuta”, gran hecho de la Corona Portuguesa, cuando muestra el resentimiento de los árabes por esa derrota (Aquellas, pues, que los cielos / quitaron a tu corona, / quizá por justos enojos / del gran profeta Mahoma,) para los cristianos, así que aquellos son obligados a aceptar esta pérdida (miramos ahora / que pendones portugueses / en sus torres se enarbolan) y, también, a estar atentos a los movimientos del enemigo (teniendo siempre a los ojos) para evitar que sucediera lo mismo con la ciudad de Tánger (porque, amenazada, llora / de igual pena, igual desdicha, / igual ruina, igual congoja). En la continuación de la réplica, cuando el general revela al Rey árabe el peligro que se acerca, el autor anuncia el enredo de la historia la cual será representada, exponiendo:

.....

Dice, pues, que aquella armada
ha salido de Lisboa
para Tánger, y que viene
a sitiaria con heroica
determinación, que veas
en sus almenas famosas
las quinas que ves en Ceuta
cada vez que el sol se asoma.
Duarte de Portugal,
cuya fama vencedora
ha de volar con las plumas
de las águilas de Roma,
envía a sus dos hermanos
Enrique y Fernando, gloria
de este siglo, que los mira
coronados de victorias.
Maestres de Cristo y de Avis
son, los dos pechos adornan
cruces de perfiles blancos
una verde y otra roja. (252,2)

.....

Observemos que, además de revelar el enredo, él engrandece al Rey Don Duarte como gran conquistador (fama vencedora) y religioso (ha de volar con las plumas de las águilas de Roma) tal como los Infantes Don Enrique y Don Fernando (gloria de este siglo), por el desempeño en las conquistas de nuevas tierras. Y el personaje continúa subrayando la posible derrota portuguesa.

Ya a Tánger habrán llegado,
.....
el azote de Mahoma,
y del libro de la muerte
desate la mejor hoja:
que quizá se cumpla hoy
una profecía heroica
de Morabitos, que dice
que en la margen arenosa
del África ha de tener

la portuguesa corona
sepulcro infeliz, y vean
que aquesta cuchilla corva,
campañas verdes y azules
volvió, con su sangre, rojas. (253,1)

La tensión existente entre los dos reinos es presentada al público cuando el dramaturgo expone los objetivos de los Infantes portugueses y el deseo, por parte de los moros, de recuperar la ciudad perdida hace 30 años. Luego, por medio de la didascalia implícita – voz indirecta del autor –, es permitido al espectador identificar a los personajes Don Enrique y Don Fernando por medio de las órdenes a que cada uno pertenece (este, Maestre de Avis, aquél, Maestre de Cristo). Mientras que el Rey, en su argumentación, afirma que no permitirá más una derrota, dejando y previendo, así como fue demostrado anteriormente en la réplica de Muley, un fin trágico para los Infantes:

REY. - Calla, no me digas más;

.....
Yo sus bríos arrogantes
haré que en África tenga
sepulcro, aunque armados vengan
sus Maestres los infantes.

.....
y así, la sangre concluya
tantos duelos en un día,
porque Ceuta ha de ser mía,
y Tánger no ha de ser suya. *Vase.* (253,1)

Analicemos el emblema 41, centuria III, de los *Emblemas Morales*, obra de Sebastián de Covarrubias; mote de Horacio sacado de la Epístola I: PALMA NEGATA MACRVM, DONATA REDUCI (La palma negada reduce al delgado o dada al gordo restablece) y la imagen presenta una corona traspasada por una palma – una florecida y con frutos, y otra seca – sustentada por una mano. Observemos el epígrama:

De dos que pretendieron una cosa,
Por ambos igualmente merecida,
El que ventura tuvo mas dichosa
Su palma coronó y florecida,
En abundancia dio fruta sabrosa.
La del contrario, por quedar vencida,
Al punto se secó, siendo la suerte
Vida del uno, y del otro muerte.



El emblema corrobora todo lo que fue revelado cuando muestra como temática, así como el dramaturgo, la disputa por bienes, enseñando que, cuando varias personas están

peleando por algo, ciertamente, uno saldrá ganando (palma florecida) y el otro, perdiendo (palma seca). Por consiguiente, podemos relacionarlo a la “Conquista de Ceuta”, en la cual los vencedores son los portugueses y los perdedores son los árabes, y al “Desastre de Tánger”, en el cual los vencedores son los árabes, y los perdedores son los portugueses. Ese hecho nos reporta a más un tema muy discutido en aquella época, la inconstancia de la vida, muchas veces, relacionada a los designios de Dios como observaremos en el desarrollo de la comunicación.

Verifiquemos la reacción contradictoria de los Infantes, apenas llegan a la playa de Tánger, en la “situación 6”, jornada I:

[Playa de Tánger]

Tocan dentro un clarín, hay ruido de des-embarcar, y van saliendo Don Fernando, Don Enrique, Don Juan Coutiño y Soldados Portugueses

D. FERN. - Yo he de ser el primero, África bella,
que he de pisar tu margen arenosa,
porque oprimida al peso de mi huella
sientas en tu cerviz la poderosa
fuerza que ha de rendirte.

D. ENR. - Yo en el suelo
africano la planta generosa. *Cae.*
el segundo ponderé. ¡Válgame el Cielo!
Hasta aquí los agüeros me han seguido. (254,1)

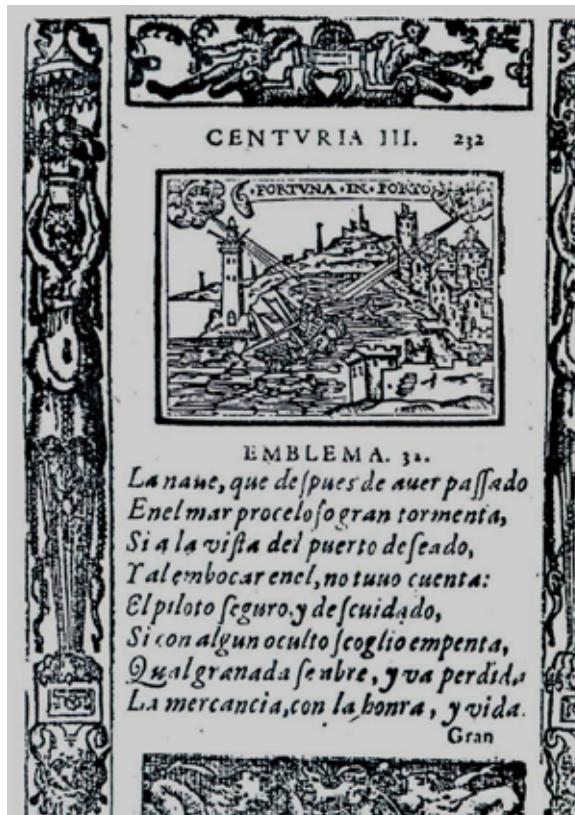
En esta “situación”, la didascalia explícita [(Playa de Tánger) – Tocan dentro un clarín... Soldados portugueses], resaltada por el signo sonoro “clarín”, pinta un cuadro simbólico de la guerra por la conquista, la cual adquiere mayor énfasis, cuando Don Fernando expresa una gran emoción por haber llegado a la playa de Tánger, por la certeza de que la victoria es cierta: porque ellos son cristianos, por haber ofrecido el honor y la conquista a Dios y por ser una tierra habitada por infieles. Al paso que Don Enrique advierte al hermano que sea más prudente porque él no tiene un buen presagio del éxito de esa empresa. Por las réplicas de los infantes, podemos comprobar que cada uno reacciona de forma distinta. Eso revela la existencia de una tensión la cual se intensifica, en la “situación 7”, en el momento que Don Enrique empieza a recordarse de todas las señales negativas presenciadas por él hasta aquel instante:

El alma traigo de temores llena:
echada juzgo contra mí la suerte,
desde que, de Lisboa al salir, solo
imágenes he visto de la muerte.
Apenas, pues, al berberisco polo
prevenimos los dos esta jornada,
cuando de un parasismo el mismo Apolo
amortajado en nubes, la dorada
faz escondió, y el mar sañudo y fiero
deshizo con tormentas nuestra armada.

Si miro al mar, mil sombras considero:
 si al cielo miro, sangre me parece
 su velo azul; si al aire lisonjero,
 aves nocturnas son las que me ofrece;
 si a la tierra, sepulcros representa,
 donde mísero yo caiga y tropiece. (254,2 – 255,1)

A la que ratifica, manteniéndose constante en la fe, Don Fernando:

..... ¿no es argumento
 que a la tierra que habitan inhumanos,
 pronostican el fin, fiero y sangriento?
 Estos agujeros viles, miedos vanos,
 para los moros vienen, que los crean,
 no para que los duden los cristianos.
 Nosotros dos lo somos; no se emplean
 nuestras armas aquí por vanagloria
 de que en los libros inmortales lean
 ojos humanos esta gran victoria.
 La fe de Dios a engrandecer venimos:
 suyo será el honor, suya la gloria,
 si vivimos dichosos. Si morimos,
 el castigo de Dios, justo es temerle:
 este no viene envuelto en miedos vanos:
 a servirle venimos, no a ofenderle:
 cristianos sois, haced como cristianos...
 Pero ¿qué es esto? (255,1)



La imprudencia de Don Fernando nos remete al emblema 32, centuria III, FORTVNA IN PORTO: Ventura en el Puerto. Mote sacado del Soneto *La vida huye*, de Petrarca. La imagen exhibe una figura de una nave destrozada en la entrada de un puerto de una ciudad. Leemos el epígrama:

La nave, que después de aver passado
 En el mar proceloso gran tormenta,
 Si a la vista del puerto deseado,
 Y al embocar en el, no tuvo cuenta:
 El piloto seguro y descuidado.
 Si con algun oculto scoglio emprenta,
 Qual granada sembre, y va perdida
 La mercancia, con la honra, y vida.

Ese emblema de Sebastián de Covarrubias presenta como moralidad que uno no puede contar con la victoria antes de conquistarla, pues un pequeño descuido

puede ser fatal, como sucedió con los Infantes. Otra cuestión importante es que, al mismo tiempo que el dramaturgo comienza a exponer la religiosidad del Infante, también demuestra a partir de Don Enrique, el índice del fracaso (*Si miro al mar, mil sombras considero/ si al cielo miro, sangre me parece/ su vuelo azul; si al aire lisonjero,/ aves nocturnas son las que me ofrece; y si a la tierra/ sepulcros representa*), y marca claramente el dilema entre (éxito X fracaso) y (sueño, fe X realidad, fortuna). Por consiguiente, cuando Don Fernando llegó a Tánger, creía que conquistaría una riqueza más para la Corona Portuguesa, pero no es lo que pasa y el Rey Don Duarte acaba perdiendo no sólo ella como a su hermano.

La caridad es más una virtud teologal que engrandece la figura del Infante en su proceso martirizante, en el instante que él se compadece del sufrimiento de Muley por el amor de Fénix, dejándolo ir sin tornarlo su rehén. Confiesa que la mayor lección a dar es la generosidad, mientras que Muley es tenido como hombre de valor, a pesar de ser un moro, cuando demuestra ser grato y dispuesto a retribuir el favor a su amigo. Como se puede verificar en las réplicas de Don Fernando y de Muley, Jornada I, “situación” 11:

*Salen Don Fernando, con la espada
de Muley, y Muley, con adarga*

D. FERN. - Valiente moro y galán,
si adoras como refieres,
si idolatras como dices,
si amas como encareces,
si celas como suspiras,
si como recelas temes,
y si como sientes amas,
dichosamente padeces.

Vuélvete, y dile a tu dama
que por su esclavo te ofrece
un portugués caballero;
y si obligada pretende
pagarme el precio por ti,
yo te doy lo que me debes:
cobra la deuda en amor,
y logra tus intereses.

y porque sé qué es amor,
y qué es tardanza en ausentes,
no te quiero detener:
sube en tu caballo y vete.

MUL. - Bien lo muestras, seas quien fueres.
Para el bien y para el mal,
soy tu esclavo eternamente.

(Dent.) MUL. - Espero que he de pagarte
algún día tantos bienes. (257,2)

Prontamente, cuando el Infante es capturado por el Monarca, surge la oportunidad que Muley estaba esperando, revelada en la jornada II, “situación 20”:

Sale Muley

MUL. - Escucha.
 D. FERN. - ¿Quéquieres, noble Muley?
 MUL. - Que sepas que hay en el pecho
 de un moro lealtad y fe.

 de la suerte, este cruel
 ejemplo del mundo, y este
 de la fortuna vaivén.

 La vida que tú me diste
 vengo a darte; que hacer bien
 es tesoro que se guarda
 para cuando es menester.

 Luego, por parte de afuera,
 los candados romperé:
 tú con todos los cautivos
 que Fez encierra hoy en él,
 vuelve a tu patria; seguro
 de que yo lo quedo en Fez;
 pues es fácil el decir
 que ellos pudieron romper
 la prisión; y así los dos

 la obligación que te tengo:
 que un esclavo noble y fiel
 tan inmenso bien había
 de pagar alguna vez
 D. FERN. - Agradecerte quisiera
 la libertad: pero el Rey
 sale al jardín. (267,2-268,1)

Sin embargo, al percibir que Çala-Bem-Çala se acerca, el joven árabe se pone en contradicción, pues no sabe si es leal al monarca o si es fiel a su amigo. Pero Don Fernando, por saber que el respeto al rey es superior a los sentimientos de amor y amistad, acaba recusando la ayuda ofrecida. Reportémonos ahora a la temática del sentimiento monárquico, el cual exalta el amor, el honor y el respeto al soberano. Leemos en la “situación 23”, jornada II, réplica de Muley y Don Fernando:

MUL. - ¿Pues para qué me preguntas
 qué me afflige, si me ves
 en tan ciega confusión,
 y entre mi amigo y el honor
 hoy en batalla se ven?
 Si soy contigo leal,
 he de ser traidor con él;
 ingrato seré contigo,
 si con el juzgo fiel.
 ¿Qué he de hacer (¡valedme cielos!),

D. FERN. - Muley, amor y amistad
en grado inferior se ven
con la lealtad y el honor.
Nadie iguala con el Rey;

MUL. - (...)
Sé que te debo la vida,
y que pagártela es bien;
y así, lo que está tratado
esta noche dispondré.
Líbrate tú, que mi vida
se quedará a padecer
tu muerte; líbrate tú,
que nada temo después.

D. FERN. - ¿Y serás justo que yo
sea tirano y cruel
con quien conmigo es piadoso,
y mate al honor cruel
que a mí está dando vida? (268,2-269,2)

Como cristiano, el Infante no podría haber actuado de otra forma, pues quien hace el bien, siguiendo los enseñamientos de Dios, no debe esperar ningún pago. No obstante, aquel que lo recibe debe ser grato porque la ingratitud es considerada un gran pecado, como es ilustrado por Hernando de Soto, en *Emblemas moralizadas*, en el emblema de la página 73, el que resume esa virtud. Mote: *A los que dan y reciben*; imagen – un campo con dos fuentes que desaguan en un arroyo y dos murallas. Analicemos el epígrama:

La memoria y el olvido
Que dà Beocia en sus fuentes,
Sirven de ejemplos presentes
Al que ha dado y recibido.
El que haze el bien, no le aguarde,
Sino eterno olvido beva:
Y memoria el que le llena
De pagar temprano, ó tarde.



Ese emblema manifiesta la moral enseñada por el Apóstol San Pablo: “Qué bueno es el dar sin acordarte de la gratificación: y que bueno el recibir, acordándose de pagar el bien que se recibe: tanto, que en lo uno; y lo otro se imita al sumo (SOTO, 1983, pp. 74-75)”. Constatamos que el dramaturgo pone en destaque esa acción ejemplar en la réplica del general: “que hacer bien es tesoro que se guarda para cuando es menester”, por resaltar que, mismo no siendo obligado a retribuir un favor, es honroso pagarlo.

A continuación, en la “situación 14”, jornada I, observemos el desespero de Don Enrique, al percibir que los ejércitos de Fez y de Marruecos se aproximan:

D. ENR. - ¡Oh Fernando!
 Tu persona, veloz vengo buscando.
 D. FERN. - Enrique, ¿qué hay de nuevo?
 D. ENR. - Aquellos ecos,
 ejércitos de Fez y de Marruecos
 son; porque Tarudante
 al Rey de Fez socorre, y arrogante,
 el Rey con gente viene:
 en medio cada ejército nos tiene,
 de modo que cercados,
 somos los sitiadores y sitiados.

.....
 D. FERN. - ¿Qué? morir como buenos,
 con ánimos constantes.
 ¿No somos dos maestros, dos infantes,
 cuando bastara ser dos portugueses
 particulares, para no haber visto
 la cara al miedo? Pues Avis y Cristo
 a voces repitamos,
 y por la fe muramos,
 pues a morir venimos. (258,1)

La circunstancia comprueba la intuición de Don Enrique, que busca al hermano desesperadamente para huir; no obstante, Don Fernando lo tranquiliza y expresa que: “por la fe muramos, pues a morir venimos”. Nos atenemos, por lo tanto, a la “situación 20, jornada I, donde es presentada la lucha entre el Infante capturado y el Rey de Fez:

Salen Don Fernando, retirándose del Rey y de Otros Moros

REY. - Rinde la espada, altivo
 portugués; que si logro el verte vivo
 en mi poder, prometo
 ser tu amigo, ¿Quién eres?
 D. FERN. - Un caballero soy; saber no esperes
 más de mí. Dame muerte. (258,2)

Por la réplica de los personajes, evidenciamos que, hasta la entrada de Don Juan, el Monarca árabe sólo tenía la certeza de que se trataba de un noble portugués, por la ropa – signo de reconocimiento social– porque no le era posible identificar, de una forma exacta, el grado de nobleza al que él pertenecía. Resaltemos, en la “situación 22”, la reacción del Monarca al saber que había como rehén un Infante portugués:

Sale Don Juan, que se pone al lado de Don Fernando

D. JUAN. - Primero, gran Señor, mi pecho fuerte,
 que es muro de diamante,
 tu vida guardará puesto delante.
 ¡Ea, Fernando mío,
 muéstrese ahora el heredado brío!
 REY. - Si esto escucho, ¿qué espero?

Suspéndanse las armas, que no quiero
hoy más felice gloria;
que este preso me basta por victoria.
Si tu prisión o muerte
con tal sentencia decretó la suerte,
al Rey de Fez. (259,1)

El combate es suspendido, pues, para Çala-Bem-Çala, ya era una gran satisfacción haber capturado al Infante. Así que, hay otro cambio de la fortuna y el Rey de Fez pide como rescate la ciudad de Ceuta:

Sale Don Enrique

D. ENR. - ! Preso mi Hermano!
 D. FERN. - Enrique,
 tu voz más sentimiento no publique;
 que en la suerte importuna
 estos son los sucesos de fortuna.
 REY. - Enrique, don Fernando
 está hoy en mi poder; y aunque mostrando
 la ventaja que tengo,
 pudiera daros muerte, yo no vengo
 hoy más que a defenderme;

 Y para que el rescate
 con más puntualidad al Rey se trate,
 vuelve tú, que Fernando
 en mi poder se quedará, aguardando
 que vengas a libralle.

 Pero dile a Duarte, que en llevalle
 será su intento vano,
 si a Ceuta no me entrega por su mano

 D. FERN. - Enrique, preso quedo.
 Ni al mal ni a la fortuna tengo miedo.
 Dirásle a nuestro hermano
 que haga aquí como príncipe cristiano
 en la desdicha mía. (259,1-2)

En la réplica del Infante, esa temática del cambio de la suerte acaba adquiriendo una connotación religiosa, pues reafirma el discurso de que solo en el Cielo hay seguridad, como es presentado en el emblema de la página 27, de Hernando Soto; mote: *Sola in Celo Securitas* (Que ay seguridad sino en el Cielo); imagen: el Monte Olimpo, encubierto en el cume por una nube, con una flor casi en el centro y a la derecha, al fondo, una iglesia. Destaquemos el epígrama:

Del monte Olimpo en la altura
 Se escrivia y señalava.
 Donde la señal quedava
 Por largo tiempo segura,

Nadie en nada se assegure,
Que le assegurare el suelo,
Pues solamente en el Cielo
Ay seguridad que dure.

Considerado por los poetas como signo de la Esfera Celestial, el Monte Olimpo se torna metáfora del Cielo, de la verdadera patria, donde solo hay paz, justicia y felicidad, al paso que, en la tierra, todas las cosas son inestables, esto es, es donde los hombres están sometidos a todos los tipos de peligros.

Determinado en rescatar a su hermano, Don Enrique va a Fez informar al Monarca de esta ciudad la decisión del Rey Don Duarte, quien, antes de morir, había dejado testamentado que el cambio fuera concretizado. Leemos, en la jornada II, “situación 7”, réplica de Don Enrique, Don Fernando y Rey de Fez:

Sale Don Enrique, de luto, con un pliego

D. ENR. - En su testamento
El Rey mi señor ordena
que luego por la persona
del Infante se dé a Ceuta.
Y así, yo, con los poderes
de Alfonso, que es quien le hereda,
porque solo este lucero
supliera del sol la ausencia
vengo a entregar la ciudad; (262,2)

Con todo, determinado a morir por la fe, el Infante proclama todo su amor por la religión en la siguiente réplica:

D. FERN. - No prosigas, cesa,
cesa, Enrique; porque son
palabras indignas esas,
no de un portugués Infante,
de un maestre, que profesa
de Cristo la religión,
pero aun de un hombre lo fueran
vil, de un bárbaro sin luz
de la fe de Cristo eterna.

.....
Porque decir: “Dase a Ceuta”,
es decir, hasta eso haced
prodigiosas diligencias.
Que un Rey católico y justo,



¿cómo fuera, cómo fuera
posible entregar a un moro
una ciudad que le cuesta
su sangre, pues fue el primer
que con sola una rodelá
y una espada enarbóló
las quinas en sus almenas?

.....
de mí; libertad no quiero,
ni es posible que la tenga.
Enrique, vuelve a tu patria:
di que en África me dejas
enterrado; que mi vida
yo haré que muerte parezca.

Cristianos, Fernando es muerto; (263,1-2)

Gesto que no es bien aceptado por el Soberano moro y que es defendido con todo fervor por Don Fernando:

REY. - Siendo esclavo tu, no puedes
tener títulos ni rentas.
Hoy Ceuta está en tu poder:
si cautivo te confiesas,
si me confiesas por dueños,
¿por qué no me das a Ceuta?

D. FERN. - Porque es de Dios y no es mía.

REY. - ¿No es precepto e obediencia
obedecer al señor?
Pues yo te mando con ella
que la entregues.

D. FERN. – En lo justo
dice el Cielo que obedezca
el esclavo a su señor;
porque si el señor dijera
a su esclavo que pecara,
obligación no tuviera
de obedecerle; porque
quien pecha mandado, pecha.

REY. Daréte muerte.

D. FERN. - Esa es vida.

REY. - Pues para que no lo sea,
vive muriendo; que yo
rigor tengo.

D. FERN. - Y yo paciencia.

REY. - Pues no tendrás libertad.

D. FERN. - Pues no será tuya Ceuta. (264,1-2)

Y que provoca aún más la ira de Çala-Bem-Çala, quien pasa a tratarlo como un prisionero común, mejor dicho, sin ninguna regalía; así empieza la degradación del Infante hasta ser transformado en un pobre miserable, como sigue:

REY. - Luego al punto
aquejese cautivo sea,

igual a todos: al cuello
y a los pies le echad cadenas;
a mis caballos acuda
y en baño y jardín, y sea
abatido como todos;
no vista ropas de seda,
sino sarga humilde y pobre
coma negro pan, y beba
agua salobre; en mazmorras
húmedas y oscuras duerma;
y a criados y a vasallos
se extienda aquesta sentencia.
Llevadlos todos. (264,2-265,1)

Muley describe así, en la jornada III, “situación 1” la degradación del noble portugués:

Fernando, cuya importuna
suerte, sin piedad alguna
vive, a pesar de la fama,
tanto que el mundo le llama
el monstruo de la fortuna,
examinado el rigor,
mejor dijera el poder
de tu corona, señor,
hoy a tan mísero ser
le ha traído su valor,
que en un lugar arrojado,
tan humilde y desdichado
que es indigno de tu oído,
enfermo, pobre y tullido,
peidad pide al que ha pasado,
porque como le mandase
que en la mazmorra durmiese,
que en los baños trabajase,
que tus caballos curase
y que nadie a comer le diese,

.....
Pasando la noche fría
en una mazmorra dura
constante en su fe porfia; [...] (269,2-270,1)

Consecuentemente, Don Fernando cumple más una misión apostólica de Portugal al entregarse como esclavo. El símbolo *luz* (vil, de un bárbaro sin luz) surge como índice de la Fe Cristiana y en contraposición a la expresión “sin luz” para intensificar que los portugueses tienen la obligación de llevársela a los pueblos que, según la ideología cristiana, están en la oscuridad. El emblema 87, centuria I, de Sebastián de Covarrubias, también pone en evidencia que la fe de un cristiano es constante. Mote: *Im mota manet fides* (La fe permanece viva). La imagen: fuego saliendo de un vaso que está fijada en un eje dentro de una esfera; a la izquierda, un monte; a la derecha, un poblado y arriba, unas nubes. El epígrama:

En el candil esférico se asienta,
Un vaso, en equilibrio, con tal arte,
que aunque se eche a rodar siempre este asenta.
Y derecha su luz, y nada es parte
Para que le golpe, o movimiento sienta.
Ni el vivo fuego de la mecha aparte
Tal es a los ultrajes del tirano
La fe, que respladece en el Cristiano.

Con ese epígrama, el emblemista tal como el Infante, a partir del signo luz, demuestra que la fe de un cristiano siempre permanecerá viva; a través de la llama constante del vaso, él concluye que ni el más terrible tirano podrá ser capaz de destruirla.

El Rey portugués Don Alfonso busca al Soberano de Fez para que se establezca un precio por el rescate, ya que él no quiere que la vida de su hermano cueste la ciudad de Ceuta, como podemos leer en la “situación 4”, jornada III – réplica de Don Alfonso, de Tarudante y Çala-Bem-Çala:

Sale Don Alfonso y Tarudante cada uno por su puerta

D. ALF. - Ahora yo será breve;
Alfonso de Portugal,
Rey famoso, a quien celebre
la fama en lenguas de bronce
a pesar de envidia y muerte,
salud te envía, y te ruega
que, pues libertad no quiere
Fernando, como su vida
la ciudad de Ceuta cueste,
que remitas su valor
hoy a cuantos intereses

.....
y que dará en plata y oro
tanto precio como pueden
valer dos ciudades. Esto
te pide amigablemente;

.....
que ha de librarle promete
por armas, a cuyo efecto
ya sobre la espalda leve

.....
y jura que a sangre y fuego
ha de librarle y vencerte, (...)

TARU. - (...) y así
decir de su parte puedes
a Don Alfonso que venga,
porque en término más breve
que hay de la noche a la aurora,



vea en púrpura caliente
agonizar estos campos, [...] (271,1-2)

La guerra es proclamada cuando el Rey moro se muestra irreductible y sólo resta a Don Alfonso dar inicio a la batalla:

REY. - La respuesta, Rey Alfonso,
será compendiosa y breve:
que si no me das Ceuta,
no haya miedo que le lleves.

D. ALF. - Pues yo he venido por él,
y he de llevarle: prevénte
para la guerra que aplazo.
Embajador, o quien eres,
veámonos, en la campaña.
¡Hoy toda el África tiembla! *Vase.* (272,1)

Lejos de la ciudad de Fez, por la noche, el Rey portugués prepara su estrategia de ataque, ruega a Dios y al hermano que la victoria sea concretizada. Surge, inmediatamente, la oportunidad de capturar a Tarudante y Fénix.

Sale Don Enrique

D. ENR. - Señor, tu no quisiste saliera
nuestra gente de Fez, en la ribera,
y este puesto escogiste
para desembarcar; infeliz fuiste,
porque por una parte
marchando viene el numeroso Marte,
cuyo ejército al viento desvanece,
y los collados de los montes crece.
Tarudante conduce gente tanta,
llevando a su mujer, feliz Infanta
de Fez, hacia Marruecos...
Mas respondan las lenguas de los ecos.

D. ALF. - Enrique, a eso he venido
a esperarte a este paso; que no ha sido
esta lección acaso; prevenida
estaba, y la razón está entendida:
esta gente y la suya en ella hallara:
y estando divididos,
hoy con menos poder están vencidos;
y antes que se prevengan
toca al arma.

D. ENR. - Señor, advierte y mira
que es sin tiempo esta guerra.

D. ALF. - Ya mi ira
ningún consejo alcanza.
No se dilate un punto esta venganza:
entre en mi brazo fuerte
por África el azote de la muerte.

D. ENR. - Mira que ya la noche,

envuelta en sombras, el luciente coche
del sol esconde entre las sombras puras.

D. ALF. - Pelearemos a oscuras;
que a la fe que me anima,
ni el tiempo ni el poder la desanima.
Fernando, si el martirio que padeces,
pues es suya la causa, a dios le ofreces,
cierta está la victoria;
mío será el honor, suya la gloria. (276,1 – 2)

La ayuda del Cielo se concretiza con la aparición del Infante Don Fernando, hay “un desdoblamiento espacial: el teatro se realiza dentro del teatro, la representación dentro de la representación” (PERES, 2001, 45-46)”, descrito en la didascalia explícita (Aparece el Infante Don Fernando / con manto capitular y un hacha encendida), en el momento en el cual él se torna Santo e ilumina el camino del hermano hasta la muralla del castillo de Fez. “En la estrecha relación entre poesía y pintura, Calderón teatraliza la temática de la visión subjetiva, presente en innúmeras telas de pintores contemporáneos, tornándolas cuadros vivos en la representación teatral” (96) como es expuesto en la réplica que sigue:

D. ALF. - ¡Pues a embestir, Enrique, que no hay Duda
que el Cielo ha de ayudarnos hoy.

*[Aparece el Infante Don Fernando
con manto capitular y un hacha encendida.]*

D. FERN. - Sí ayuda,
porque obligando al Cielo,
que vio tu fe, tu religión, tu celo,
hoy tu causa defiende.
Librarme a mí de esclavitud pretende,
porque, por raro ejemplo,
por tantos templos, Dios me ofrece un templo:
y con esta luciente
antorchas desasida del oriente,
tu ejército arrogante
alumbrando he de ir siempre delante,
para que hoy en trofeos
iguales, grande Alfonso, a tus deseos,
legues a Fez, no a coronarte ahora,
sino a librar mi ocaso en el aurora.
Vase. (276,1-2)

De pose de los rehenes, el Monarca portugués intenta ponerse en acuerdo con el Rey de Fez, conforme constatamos en la “situación 17”:

REY. - ¿Qué quieres, valiente joven?
D. ALF. – Que me entregues al Infante,
al Maestre Don Fernando,
y te daré por rescate
a Tarudante y a Fénix,
que presos están delante.

Escoge lo que quisieras:
morir Fénix, o entregarle.

REY. - ¿Qué he de hacer, Celín, amigo,
en confusiones tan grandes?
Fernando es muerto, y mi hija
está en su poder. ¡Mudable
condición de la fortuna,
que a tal estado me trae!

FÉN. -

A tus ojos ves mi pecho
rendido a un desnudo alfanje,
¿y consientes que los míos
tiernas lágrimas derramen?
Siendo Rey, has sido fiera;
siendo padre, fuiste áspid;
siendo juez, eres verdugo;
ni eres Rey, ni juez, ni padre.

REY. - Fénix, no es la dilación
de la respuesta negarte
la vida, cuando los Cielos
quieren que la mía acabe.

.....
Esta caja humilde y breve
es de su cuerpo el engaste.
Da la muerte a Fénix bella;
venga tu sangre en mi sangre. (277,1-2)

La rueda de la fortuna, una vez más, cambia en favor de los portugueses, quienes consiguen vencer a los ejércitos de Fez y de Marruecos con empeño y determinación, y cuyo suceso obliga a Çala-Bem-Çala a entregarles los huesos de Don Fernando:

REY. - ¿Qué dices, invicto Alfonso?

D. ALF. - Que esos cautivos le bajen.

FÉN. - Precio soy de un hombre muerto:
cumplió el cielo su homenaje.

REY. - Por el muro descolgad
el ataúd, y entregadle;
que para hacer las entregas
a sus pies voy a arrojarme. *Vase.*

*Bajan el ataúd con cuerdas
por el muro.*

D. ALF. - En mis brazos os recibo
Divino Príncipe mártir. (278,1)

Calderón, en esa situación nos muestra que con fe, prudencia y firmeza es posible vencer al más poderoso enemigo, pues Dios socorre y ayuda, conforme argumenta Hernando de Soto (1983, p. 11): “No se olvida del justo en sus tribulaciones le libra dellas, y le glorifica” en la explicación del emblema de la página 10; mote: *Inmicun ensuperavilen industria venceré* (Con industria se vence al enemigo); imagen: un caballo, con guerreros dentro (simbolizando el caballo de Troya). Destacamos el epígrama:

Aquel caballo fingido
Que em Troya metro Sinon,
Dexo al soberbio Llión
Arruynado y destruydo.
La industria ganó la tierra
Hasta entonces no perdida,
Porque siempre es permitida
Para vencer en la guerra.



LA

El cual relata, por lo tanto, como ejemplo, la victoria de los griegos sobre los troyanos, por la perspicacia y por el coraje con que aquéllos consiguieron derrotar éstos, pues parecían invencibles.

Concluyendo, a partir de las acciones de los personajes – la tensión existente entre los reinos moro y portugués, que nos reporta a la disputa por tierras; la prudencia versus imprudencia, presente en la tensión entre los dos hermanos; la inquietud vivida por Muley, al dudar a quién iba a ser leal; la desgracia de Don Fernando presente, en su captura, en la lucha por librarlo del cautiverio y en su degradación hasta la muerte; el logro de los portugueses al derrotar a los moros y la recuperación de los huesos del infante – y la intertextualidad con los emblemas subrayados, según la tradición emblemática, se torna más evidente la temática traída por el dramaturgo. Cuando él recupera la historia del martirio de Don Fernando, cada palabra, gesto o situación presenta, directa o indirectamente, un mensaje moral que conquista de una forma categórica al espectador. Eso hacía con que el público sintiera en su íntimo todo el sufrimiento del Infante y, al mismo tiempo, engrandeciera la fe cristiana.

Obras citadas:

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El príncipe constante*. Obras Completas I. Ed. A Valbuena Briones, Madrid: Aguilar, 1967.

COVARRUBIAS, Sebastián. *Emblemas Morales*. Edición e introducción de Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978.

EGIDO, Aurora. *Prólogo*. En: *Emblemas*. Andrea Alciato. Edición y comentario de Santiago Sebastián. Traducción actualizada de los Emblemas: Pilar Pedraza. Madrid: AKAL, 1985, pp. 9-12.

LEDDA, Giuseppina. *Estrategias y Procedimientos Comunicativos en la Emblemática Aplicada (Fiestas y Celebracione, Siglo XVII)*. En: *Emblemata Aurea: La emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*. Eds. Rafael Zafra y José Javier Azanza. Madrid: AKAL, 2000, p.

PARKER, Alexandre A. *Una Interpretación del Teatro Español del Siglo XVII*. En: *Historia Y Crítica de la Literatura Española*, 1980, p. 260.

PERES, Lygia Rodrigues Vianna. *O maravilhoso em Calderón de la Barca*. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001.

SOTO, Hernando de. *Emblemas Moralizados*. Edición e introducción de Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983.

VALBUENA BRIONES, A. *Nota Preliminar*. En: Calderón de la Barca, Don Pedro. *Obras Completas*, I, Ed. A. Valbuena Briones, Madrid: Aguilar, 1967, p. 4.

Jamyle Rocha Ferreira Souza

Posgrado PPGL - Universidade Federal da Bahia (Brasil)

La lengua sayaguesa en la escena ibérica: Juan del Encina y Gil Vicente

Son pocos documentos que atestan la existencia de un teatro activo antes del dramaturgo castellano Juan del Encina (1468-1529). De acuerdo con Francisco Ruiz Ramón, en la historia del teatro español medieval sólo se han salvado cerca de dos obras: *El Auto o Representación de los Reyes Magos*, de la segunda mitad del siglo XII, y dos breves poemas dramáticos de Gómez Manrique, de la segunda mitad del siglo XV, entre otros escasos documentos que aclaran la existencia de un teatro en Castilla (Ruiz Ramón, 33-34). Estos textos citados no son sino muestras de una actividad teatral más extensa que se produciría en torno a las sedes catedralicias, los templos parroquiales, los conventos y monasterios, o en torno a los palacios señoriales y la propia corte regia, e incluso en el contorno propiamente ciudadano con motivo de festividades populares o recibimientos y entradas triunfales. De todo este marco, es de donde sale el teatro de Encina, que es además el que soporta la mutación de un teatro ritual, de ceremonia, en un teatro de consistencia artística, fundamentado en un texto. Miguel Ángel Pérez Priego afirma que

Encina no se limita a sumarse indiferente a aquel ceremonial cortesano y a repetir sus mismas formas y esquemas representacionales. Lo primero que hace, en cambio, es darles una mayor entidad literaria y elevar su condición artística y poética. Aparte de imprimirlles un ritmo teatral, fijarles unas condiciones de puesta en escena y potenciar el elemento lírico y musical, quizás lo más importante que consigue desde un punto de vista literario, es prestarles un mayor desarrollo textual. [...] De esa manera, se ha logrado un estimable equilibrio entre palabra y gesto, a la vez que, como en todo teatro, se ha producido un proceso de rescritura (Pérez Priego, 45).

Uno de los principales elementos innovadores del arte de Encina es el tratamiento dado a la figura del pastor. Esta postura estética marca profundamente el teatro del dramaturgo portugués Gil Vicente (1502?-1536?). La proximidad cronológica y geográfica de Vicente en relación al teatro de Encina solo favoreció el diálogo entre ellos. Las semejanzas indican que el drama enciniano es modelo inmediato de las primeras obras del teatro vicentino, como indica el famoso testigo de García Resende, en su verso 186, de la Miscelánea:

elle (Gil Vicente) foy o que inventou
isto Ca, e o usou
cõ mais graça e mais dotrina,
posto que Ioam Delenzina
o pastoril começou (Resende, 363).

La afirmación de Resende ya indica dos puntos fundamentales. El primero se refiere a la realización escénico-dramática vicentina. El dramaturgo portugués sigue los pasos del dramaturgo español, sin embargo, no se limita a una imitación. Y el segundo se refiere al papel de Juan del Encina como iniciador del elemento pastoril en la escena ibérica. Encina hace que el pastor ocupe un lugar central en el arte literaria de la península. Es

en su obra que el pastor, aunque sigue siendo figura plana y estereotipada, adquiere una considerable independencia actancial y temática (Bernardes, 122).

Los juegos, las distracciones, las relaciones familiares y amorosas, las preocupaciones, el modo de hablar, las actividades con sus animales, son algunos de los contenidos explorados por el teatro enciniano en los finales de la edad media para representar en el medio palaciego y cortesano la vida pastoril. Sin embargo, debe ponerse de relieve el hecho de que Juan del Encina utiliza para sus pastores el «sayagués», dialecto del campo de Salamanca. Con ese lenguaje el pastor y la situación dramática asumen una gran autonomía expresiva. En efecto, el lenguaje rústico conlleva en una voluntad de estilo y supone ya un nivel estético.

Como punto de partida, se puede decir que este lenguaje rústico parece tener como primer texto *Las Coplas de Mingo Revulgo*, obra satírica contra Enrique IV de Castilla, compuesto probablemente antes de 1464. Sin embargo, el hecho fundamental en la formación del sayagués fue el uso de este estilo rústico castellano en la boca de los pastores de Navidad que se encuentra en el antiguo texto español, *Vita Christi*, de Fray Íñigo de Mendoza, que data muy probablemente de 1482. Esta misma forma de hablar todavía se presenta en la escena pastoril de la pieza *Égloga en la cual se introducen tres pastores*, de Francisco de Madrid, compuesta en 1495. Estos tres textos “nos permiten hacer una idea del que sería este fundo castellano sayagués (TEYSSIER, 34-42). Es bueno tener en cuenta que Juan del Encina estilizó el lenguaje de los pastores como un recurso para particularizarles. Es por eso que Paul Teyssier admite que el dramaturgo español

fue [...] quien hizo el “estilo pastoril” operarse la transformación decisiva que le da, desde hace muchos años, sus rasgos característicos. Esta transformación consistió principalmente en *leonizar* la lengua de los pastores, introduciendo sus numerosos rasgos dialectales tomadas a los dialectos de la región de Salamanca, donde Encina era originario, donde tenía pasado la juventud y donde iría residir durante bastante tiempo, por lo menos hasta 1498, en el periodo en que estuvo al servicio del duque de Alba (Teyssier, 42, traducción libre).

No se sabe aun exactamente las razones que hicieron con que Encina estilizase el dialecto como la lengua de los pastores. Francisco Ruiz Ramón asume al menos tres intenciones: una personalización realista (en un determinado tiempo y espacio); el contraste cómico (contraste entre el lenguaje del público cortesano que asistió las representaciones en el salón del palacio y la lengua de los pastores); e, originalidad y libertad de lenguaje expresivo (expresiones del lenguaje fuerte) (Ruiz Ramón, 35). En cualquier caso, los supuestos de Ruiz Ramón sugieren que este lenguaje está al servicio de una nueva intención: la transformación del pastor lírico en pastor dramático. Gracias al dialecto, las situaciones dramáticas adquirían autonomía expresiva. El pastor habla con una voz distintiva, revelada en la expresión fonética, vocabulario y en las fórmulas de tratamiento, un “estilo pastoril”. Lo que más nos interesa, por lo tanto, es que esta tradición literaria del texto rústico español fue tornada lengua pastoril por Juan del Encina y laborada, más tarde, por Lucas Fernández¹ y Gil Vicente.

Por otra parte, es importante comprender que el castellano rústico enciniano se

¹ Lucas Fernández (1474-1542) fue discípulo de Juan del Encina, cuyo trabajo fue directamente imitado del teatro de Encina. Él escribió al menos seis piezas y un diálogo dramático, impreso en Salamanca en 1514. Como en el teatro de Encina, su obra se divide en dos grupos: el sagrado y el profano. Ruiz Ramón afirma que Juan del Encina y Lucas Fernández, “cada uno a distinto nivel estético, coinciden, en este caso concreto, en una misma visión del mundo en el que viven y en una misma aspiración” (Ruiz Ramón, 56).

inspiró en la región de Sayago, cerca de Salamanca, Zamora y Ledesma. Pero, como Paul Teyssier dijo, “no se pretende caracterizar el origen dialectal de este ‘lenguaje pastoril’: Sayago sugiere un acercamiento con la palabra sayo, y sayo es, como sabemos, la vestimenta tradicional de los pastores” (Teyssier, 32, traducción libre). Otro aspecto a tener en cuenta es que el saiagués, aunque se inspire en una región, no es una copia exacta del dialecto regional, sino es una lengua literaria creada por Encina a servicio de una estrategia dramática. Entonces, es importante recordar que Gil Vicente y Juan del Encina hacen uso de este dialecto con libertad creativa, consciente de que es un recurso escénico artístico.

Así siendo, el término saiagués connota rusticidad de lenguaje. Al saiagués se asocia no sólo la idea de uno que hablaba rústico, pero también que no se vestía bien. En los siglos XVI y XVII, el saiagués añade un sentido de persona estúpida. María Victoria Naves dice “se crearon las condiciones para que se recurriese a los rústicos saiagueses cuando es necesario enfatizar aspectos cómicos divertidos y / o grotescas, a través del lenguaje” (NAVES, 17, traducción libre). Así, creemos que el uso del dialecto muestra que el potencial del hablar rústico, en el aspecto artístico, son inmensos y que merecen atención y aprecio. Una representación de un lenguaje propio del mundo pastoril en el contexto cortesano da paso a un mundo de contrastes entre lo rústico y lo civilizado y, a su vez, enciende el cómico. Por lo tanto, se puede decir que al recurrir al saiagués, Vicente y Encina estaban a favor del cómico en sus autos.

Se sabe que la diferencia entre las costumbres y los hábitos de personas en el mismo período histórico suscita la risa. Por esta razón, el hombre rústico en el palacio, mediante la diferenciación de la forma de vestir, en sus gestos y su lenguaje, a menudo parecía ridículo. Vladimir Propp afirma que: “cada peculiaridad o singularidad que distingue a una persona del medio circundante puede hacerla ridícula” (Propp, 59, traducción libre). Por lo tanto, se puede decir que cuanto más evidente el choque entre las normas, el cómico es más pronunciado. Es lo que el filósofo francés Henri Bergson, en *La risa*, propone con la teoría de la incongruencia: la risa viene de algo fuera de la norma. Como movimientos “defectuosos” de un payaso de circo están llenos de gracia, el uso de palabras defectuosas, sea mediante inversiones y repeticiones, tan comunes en los chistes y juegos de palabras empleados en comedias, hace revelar automatismo, que Bergson señala cómo *mecánico superpuesto en vivo* (Bergson, 18-20). Siempre que el cuerpo, palabras, caracteres o acciones denotan obstinada inflexibilidad, se ha producido la risa.

Mediante la colocación de pastores en un espacio lleno de gente noble, Gil Vicente y Juan del Encina destacan el carácter ridículo de esta rigidez y de ese automatismo persistentemente citado por Bergson. Además de la rusticidad de su lenguaje y las expresiones que utilizan, los modos de comportamiento de los pastores son marcadamente cómicos. Ellos son personas que no hacen el curso normal del palacio. La corte es el lugar de la etiqueta, del esteticismo de maneras. Ceremonial y protocolo son un movimiento continuo dentro de la sociedad cortesana que delimitan los grupos sociales y las posiciones jerárquicas. Por lo tanto, las actuaciones de las situaciones cotidianas de un rústico en los salones nobles ciertamente suscitaba el tono burlesco en el espectador. El uso de un tipo particular de lenguaje, inspirado por la vitalidad de la lengua coloquial en su variedad y su tono sugestivo, compone el personaje del pastor. Se puede decir que el lenguaje de los pastores del teatro enciniano y del teatro portugués sirve como un vehículo para el humor, la risa, ya que el personaje pastoril en sí mismo es una transgresión de serio y oficial.

La primera pieza de Gil Vicente, *Auto de Visitación* (1502), ya consagra la tradición rústica española en la literatura portuguesa y parece tener la matriz de la pieza

enciniana, *El auto del Repelón*. De hecho, la idea de la posible matriz de la pieza inaugural del teatro vicentino, se recurre a la opinión de la reconocida investigadora vicentina, Carolina Michaëlis Vasconcelos. Para ella, es en parte de la pieza enciniana, *El Auto del Repelón*, que Vicente ha extraído “la idea de la primera cosa que hizo y Portugal se representó: *Monólogo del Vaquero o la Visitación*” (Vasconcelos, 377).

Auto de Visitación fue representado a 7 de junio de 1502, por ocasión del nacimiento del príncipe D. João, futuro rey D. João III, y muestra un pastor que presenta sus cumplimientos, donde están el rey (D. Manuel), la reina (D. María) y otros familiares reales. El pastor entra en el palacio de la corte portuguesa, en la cámara real, simula entrar violentamente, luchando una guerra que tuvo que dar paso, a *repelões y murros*, exclama:

Pardiez! siete *arrepelones*
Me pegaron à la entrada,
Ma yo dí una puñada
À uno de los *rascones* (VIS², v.v 1-4).

La acción inicial de este auto es marcada por actos de erupción y fuerza. Cortesanos en su diario ritual se agitan con la entrada del pastor. Se puede decir que en la escena se ha encontrado una brutalidad que sucede de manera premeditada, calculada, de una civilización en que las cuestiones son decididas por la impetuosidad, por la fuerza física. Según Alexandre Carneiro, este es un aspecto que impregna la obra de Gil Vicente:

sería el caso de imaginar como potencialmente “reales” estas *puñadas* y *arrepelones* que Gil Vicente se ha tomado para conseguir “fundar el teatro portugués”. Pero su intención no era esto, sin embargo a de, según la referencia de la época, hacer una proclamación. Tal dicho se traduciría parte del significado del *Auto*: algo entre el artificio cortés y el ritual, [...] para su propio beneficio o del reino (o ambos), creando condiciones enunciativas para decir su *rezan* (CARNEIRO, 98, traducción libre).

Por consiguiente, la acción inicial vicentina parece aún una imitación, al que parece, intencional del *Auto del Repelón*. En la escena inicial, el pastor Johanparamás irrumpie en el espacio de un caballero después de que algunos estudiantes de la villa lo habían aborrecido, abriendo camino entre los *rascones*, él grita:

¡Apara y hazé llugar!
Dexá entrar, ¡cuerpo del cielo!,
Que ño me han dexado pelo
ña cholla por repelar (REP, v.v 1-4).

Siendo así, el campo de acción se asemeja con el auto vicentino, aunque el movimiento de construcción teatral sea distinto. El *Auto del Repelón* pone en escena un diálogo rústico entre dos pastores, Johanparamás y Piernicurto, quienes narran las burlas y el repelón de que han sido objeto por parte de un grupo de estudiantes en la plaza de la ciudad, cuando llevaban a vender sus mercaderías a la plaza del mercado. Los aldeanos pierden todo y huye de los estudiantes. La acción está presentada desde el punto de vista de los pastores, los «repelados». En relación el lenguaje, *El Auto del Repelón* ya llama la

² Por motivo de concisión, en la cita de los textos de los autos de Juan del Encina y Gil Vicente serán indicados sólo la sigla y los versos, por ejemplo: “VIS, v.v.1-4” y “REP, v.v. 1-4”.

atención por ser la pieza, según Teyssier, que Juan del Encina llega al punto extremo de “leonización” del dialecto saígués, aunque sea un auto aparte de la Navidad (contexto en que el saígués es empleado, ya que, por lo general, se compone de personajes pastoriles); del primer ejercicio de Encina en lengua rústica (la traducción de Bucólicas de Virgilio); y, sus églogas pastoriles literarias del Cancionero de 1496.

El *Auto de la Visitación* es un monólogo, hecho para celebrar el nacimiento del futuro rey, una celebración leída por uno rústico. El pastor habla el dialecto rústico castellano, el saígués, poniendo en contraste la lengua de la corte y la lengua rústica. Así, el saígués es un ingrediente cómico que se manifiesta particularmente a través del léxico rústico, de que son ejemplos en este auto: *abrigado, cabaña, arrepelones, laceria, rascones ou greñas*; formas verbales como, *retoza, mesar*; locuciones: *Dios mantenga, mia Fe, Pardiez, aosadas, juri a*, entre otras. Es gracias a esos efectos lingüísticos, conjuntamente con otros recursos, que el personaje del pastor alcanza extraordinaria comicidad. Son expresiones y palabras como estas que dan a la obra el tono verdaderamente pastoril, con carácter rústico y campestre. La base del efecto cómico es el desajustamiento lingüístico, visible en la fonética del habla pastoril, pero también en la selección del léxico.

Para hecho de esclarecimiento, los rasgos lingüísticos estilizados por Encina van seguramente delinear el saígués vicentino presente en su obra. Estos rasgos están marcados por un vocabulario característico: *carillo* (mi amigo), *chapado* (bello, bonito), *cordojio* (tristeza, pena), *gestadura* (fisionomía, comportamiento), *hucia* (confianza), *respingo* (salto), *tempero* (el tiempo que hace), frecuentes aféresis y palatalizaciones de los “l” em “ll” e do “n” en “ñ” como *llatín, llogrado, llugar, llocida, desllindo, relucentes, bobillón, ñascer, estrañudar, boñito, añublada, ño*; repetición de palabras y partículas, el cambio de las consonantes “f” e “r” en “h” e “l”; el uso de los verbos por puro arcaísmo rústico o invención como *asmar, otear, quellotrar*; expresiones rústicas, entre otros etc.

Con efecto, después de una lectura atenta de los diálogos que constituyen las piezas enciniana y vicentina, es incuestionable el uso reiterado de aspectos de este dialecto. Usando como base los estudios hechos por Paul Teyssier, en *La lengua de Gil Vicente*, señalaremos aquí las características más notables del lenguaje rústico usado en estas piezas. Se observa que en algunos aspectos del dialecto pastoril cuenta con la fidelidad vicentina a la tradición enciniana pero, en otros aspectos Gil Vicente parece no sentir el valor exacto de las formas cultivadas por Encina. El vocabulario rústico, por ejemplo, Paul Teyssier admite que algunas palabras del dialecto saígués son inaugurales en *El Auto del Repelón* de Encina como *soncas, ahotas, chapadamente, quellotro*. Y, por alguna razón, no están en la primera pieza vicentina, *Auto de la Visitación*. Sin embargo, hay varias palabras del dialecto rústico en la pieza vicentina. Son palabras como, *abrigado, cabana*, denominaciones inadecuadas para cámara real, *arrepelones, rascones, lacerias, gasajado, generacio ou greñas*.

El empleo de la *h* en ciertas palabras donde el castellano literario mantuve la *f* etimológico es una de las particularidades más antiguas del saígués y presente en *El Auto del Repelón* “aquella puerta de *huera*” (REP, v. 6). En el *Auto de la Visitação*, solo hay una referencia, *prehecha* (VIS, v. 43) y que no parece ser sentida como rústica. Este es uno de los rasgos en que Gil Vicente, como constata Teyssier, ya empieza por se afastar de Encina, pues parece no sentir el valor exacto de las formas en *h* que en Encina caracterizó siempre en el saígués.

El aféresis, una característica constante del saígués, y vale señalar que también está presente en el español literario y en el portugués, es una característica que en *El Auto*

del Repelón ocurre en vocablos que hasta entonces era ignorado: por ejemplo, *nel (en el)*, “Pues no me pondréis *naprieto (en aprieto)*” (REP, v. 309). Se depara en el *Auto da Visitação* indicios de aféresis como se presenta en este caso, “ya que entré *neste* (en este) abrigado” (VIS, v. 13), pero es un aspecto que no es tan difundido en este auto. Es con Encina que el aféresis aparece como un vestigio de este dialecto. Por lo tanto, lidiar con este aspecto es un problema para Vicente, por existir también, como ya fue dicho, en el portugués e en el castellano.

En cuanto a las características morfológicas y fonéticas que constituyen la “palatalización leonesa” de consonantes líquidas *l* e *n*, dos leonismos del saígués de Encina, Gil Vicente hace uso de esta característica de manera muy cómoda porque no tiene ninguna interferencia del portugués, ya que se trataba de una dificultad para Vicente, tratar las similitudes entre el portugués y el español. Este fenómeno todavía bastante raro en las églogas encinianas anteriores, generaliza en *El Auto del Repelón*. Encina aplica en muchas palabras, así como Gil Vicente, en *Auto de la Visitación*. Como se pode notar en los ejemplos abajo:

Auto del Repelón

Hago, cuenta que oy *ñasci*.
¡ Bendito Dios y *lloado*,
pues *ño* me hizón licenciado!
Norabuena acá venimos.
(REP, v.v. 425-428).

Auto de la Visitación

que está hombre bobo en *vellas*
véolas yo; pero ellas
de lustrosas
a nosotros son *dañosas*.
(VIS, v.v. 17-20).

Ciertas expresiones también reafirman la rusticidad del dialecto. *Dios mantega* es una de estas expresiones considerada *fórmula de saludo popular* y que constituirá naturalmente el saludo de los pastores rústicos de Encina y Vicente. Gil Vicente consagrará en su primer auto, “*Dios mantega si es aqui*” (VIS, v.v. 22), pero Encina ya no hará el uso de esta en *El Auto del Repelón*, sin embargo se utilizará de otras como *mia fe* y *juri a* de que Vicente también hará uso.

Juri a también puede presentarse como *juro a*. Es una *fórmula popular de juramento* atestado en Encina e Vicente, como ya se constata. Ya *mia fe* es una variante rústica de *mi fe*. Teyssier asegura que Vicente utiliza en este y usará de nuevo en la pieza siguiente, el *Auto Pastoril Castelhano*. Pero, con la edición trabajada em este texto, no se encuentra en el *Auto da Visitação* la expresión de forma rústica “*mia fe*”, sin embargo como “*mi fé*”, por lo tanto el uso de esta manera no deja de ser un sayaguismo, pues, como Teyssier verifica, las personajes vicentinas no sayagüesas dicen *por mi fe*.

Auto de la Visitación

Juri á Sanjunc Santo (VIS, v. 88).
Mi fe sí que vuestra alteza (VIS, v. 38).

El auto del Repelón

Juro a Sant Peo que traen
La vergüenza ya tan rasa (REP, v.v. 249-250).
Miafe, el que a mi me creyer (REP, v. 43).

El fenómeno del pasaje del *l* a *r* después de consonante es un de los primeros leonismos que Encina introdujo en el saígués. Manejar este aspecto se trata de un problema para Gil Vicente por producir, no solamente en leonés, pero de una forma general en la lengua española, en gallego e en portugués, las mismas dificultades conferidas en

las aféresis. En *El Auto del Repelón*, existe varios ejemplos, como las palabras *prazer*, *diabro*, *habrar* etc. En el primero auto vicentino no fueron encontrados. Este es un aspecto que Gil Vicente, mismo posteriormente, no trabaja con cierta precisión.

Hay tambien, en el auto de Encina, algunas *formas* “‘regionalizantes’ en que reconocen leonismos particularmente acentuados, como ña por en la. Con efecto, en leonés antiguo se decia enno, enna, y daí em la, por aférese, ña, resultante de la palatalización” (Teyssier, 45). No se extiende esto rasgo saigués en el *Auto de la Visitación* de Vicente, así como la sustitución *aun* por *on*, *aunque* por *onque*, *sino* por *son*, *hizon* por *hizieron* e sustantivos en –*ade* por –*ad* como muestra Teyssier en *El Auto del Repelón*, en la palabra *rundade* por “ruindad” (REP, v. 318).

Cuanto a las formas verbales, generalmente, originados por arcaísmo o por invención, Encina y Vicente hacen uso en sus autos, particularizando el lenguaje rústica. Verbos como *retozar* e *mesar* son aprovechados y usados por el dramaturgo portugués. Sin embargo, no se encuentra ningún correspondiente a los usados por Encina, en *El Auto del Repelón*.

Hay otros ejemplos, pero los ya dados representan conforme la tradición de la lengua rústica enciniana apropiada por Gil Vicente. Se percibe que en algunos aspectos del dialecto pastoril se cuenta con la fidelidad vicentina a la tradición enciniana. La particularidad morfológica y fonética que constituye la “palatalización leonesa” de *l* e *n* confirman desde ya a este punto de vista. En cuanto a los demás, como aféresis y el fenómeno del pasaje del “*l*” a “*r*”, parece incomodar al dramaturgo portugués ya que es, de hecho, características comunes al portugués y al español.

Lo que hay que tener en cuenta, por lo tanto, es que Gil Vicente y Juan del Encina hicieron hablar a sus personajes rústicos como hombres del campo, lo que será habitual en la literatura pastoril de la segunda mitad del siglo XVI. Juan del Encina comienza a representar en el palacio de Alba de Tormes espectáculos dramáticos que incorporan a su ámbito personajes pastoriles que hablan el saigués, recurso escénico prestigioso que daban a las situaciones dramáticas una gran autonomía expresiva. En el teatro enciniano, la voz del pastor se convierte en inconfundible. Gil Vicente, por su vez, consciente de la potencialidad del lenguaje pastoril, imita el dialecto sayagués del teatro salmantino. Sin embargo, no se limita a la mimesi del dramaturgo castellano, él nacionaliza el género pastoril y crea el lenguaje rústico portugués. Inaugura, así, el estilo rústico por la primera vez en la literatura portuguesa.

Obras citadas:

BERGSON, Henri. *O Riso*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Sátira e lirismo no teatro de Gil Vicente*. Lisboa: INCM, 2006.

CARNEIRO, Alexandre Soares. *Notas sobre as origens do teatro de Gil Vicente*. 126 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 1992.

ENCINA, Juan del. *Teatro Completo*. Edición de Miguel Angel Pérez Priego. Madrid: Cátedra, 1991.

- NAVES, María Victoria. *Pastoril Castelhano*. Lisboa: Quimera, 1989.
- PRIEGO, Miguel A. P. Introducción. En su libro: ENCINA, Juan del. *Teatro Completo*. Madrid: Cátedra, 1991, 9-94.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RAMÓN, Francisco Ruiz. *Historia del Teatro Español*. Madrid: Cátedra, 2000.
- RESENDE, Garcia. *Crônica de D. João II e Miscelânia*. Lisboa: INCM, 1973.
- TEYSSIER, Paul. *A língua de Gil Vicente*. Lisboa: INCM, 2005.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Notas Vicentinas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.
- VICENTE, Gil. *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente*. Introd. e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: INCM, 1983, v. 1.



UFES

Centro de Ciências
Humanas e Naturais
Programa de Pós-graduação
em Letras

ISBN 978-85-99345-18-4

9 788599 345184