

CARLOS MATA INDURÁIN
LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES
ROSA MARÍA SÁNCHEZ-CASCADO NOGALES
(eds.)

LOPE DE VEGA DESDE EL BRASIL

*EN EL CUARTO CENTENARIO DEL «ARTE NUEVO»
(1609-2009)*



Pamplona,
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra,
2012
(BIADIG, Biblioteca Áurea Digital-Publicaciones digitales del
GRISO)

Carlos Mata Induráin, Lygia Rodrigues Vianna Peres y Rosa María Sánchez-Cascado Nogales (eds.), *Lope de Vega desde el Brasil. En el cuarto centenario del «Arte nuevo» (1609-2009)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012 (BIADIG, Biblioteca Área Digital-Publicaciones digitales del GRISO).

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

COPYRIGHT:

© De la edición: Carlos Mata Induráin, Lygia Rodrigues Vianna Peres y Rosa María Sánchez-Cascado Nogales.

© De los estudios: los autores.

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

ISBN: 978-84-8081-337-2.

ÍNDICE

PREFACIO	5
PRESENTACIÓN	7
María Isabel ANDRÉS LLAMERO, «Cuando Marta de Nevares abrió sus ojos verdes, o la realidad re-creada en <i>Novelas a Marcia Leonarda</i> »	9
Magnólia BRASIL BARBOSA DO NASCIMENTO, «Lope de Vega y Pérez-Reverte: diálogos»	23
Ysla CAMPBELL, «La modernidad e inconformidad social de Lope en algunas de sus obras dramáticas»	35
Robson DOS SANTOS LEITÃO, «La estética lopeana de hacer comedias y la ópera <i>Il barbiere di Siviglia</i> , de Rossini»	55
Margarida GANDARA RAUEN, «Lugares de mujer: Shakespeare, Lope de Vega y Pilar Miró»	63
Mario M. GONZÁLEZ, «Honra y honor en <i>Peribáñez</i> »	73
Xoán Carlos LAGARES, «El español en tiempos de Lope de Vega. Notas para una historia social de la relación entre español y portugués»	89
Carlos MATA INDURÁIN, «Un refrán, tres personajes, nueve sonetos: <i>El perro del hortelano</i> , de Lope de Vega»	103
Adriana NUNES DA SILVA, «El poder, la historia y la tradición emblemática en <i>El mejor mozo de España</i> »	139
Margarita PEÑA, «La relación Lope de Vega-Juan Ruiz de Alarcón. Comedias, falsas atribuciones y un posible encuentro»	155
Lygia RODRIGUES VIANNA PERES, «El gracioso en / y la búsqueda de un tema».	171
Miguel Ángel ZAMORANO, « <i>El castigo sin venganza</i> , asedio y derrota de las pasiones corrosivas»	193

PREFACIO

Los días 27-28 de agosto de 2009 se celebró en la Universidade Federal Fluminense (Niterói, Rio de Janeiro, Brasil), el *Congreso Internacional «Lope de Vega. Elíjase el tema: comedia, literatura, historia, arte, emblemática»*, coordinado por la Dra. Lygia Rodrigues Vianna Peres. Los resultados de aquel encuentro se dieron a conocer en una publicación en cederrón, a cargo del Instituto Cervantes de Rio de Janeiro y la Universidade Federal Fluminense en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra¹. Ahora, con las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías, nos ha parecido oportuno recuperarla transformándola en una publicación *on line*, que halla su acogida en la colección de Publicaciones digitales del GRISO (BIADIG, Biblioteca Áurea Digital).

Pensamos que esta *segunda salida* —valga el guiño quijotesco, aunque se trate de un libro sobre Lope— de aquellas actas del congreso brasileño permitirá una difusión todavía mayor de aquellas contribuciones. Se reproducen, por tanto, adaptados a los criterios editoriales del GRISO, todos los trabajos incluidos en el cederrón², además de las palabras de «Presentación» escritas en aquella ocasión por la Dra. Lygia Rodrigues Vianna Peres, donde se mencionan las instituciones que hicieron posible la celebración del congreso, a las que reiteramos nuestro agradecimiento. El volumen se presenta ahora bajo un nuevo título: *Lope de Vega desde el Brasil. En el cuarto cente-*

¹ Lygia Rodrigues Vianna Peres y Rosa M.^a Sánchez-Cascado Nogales (coords.), *Congreso Internacional «Lope de Vega. Elíjase el tema: comedia, literatura, historia, arte, emblemática»*, Rio de Janeiro (Brasil), Instituto Cervantes de Rio de Janeiro / Universidade Federal Fluminense / GRISO, 2010 [cederrón]. NIPO: 503-09-108-5. ISBN: 978-85-99010-11-2.

² Con la sola excepción del trabajo de Miguel Zugasti sobre «La comedia genealógica de Lope de Vega», que no se recoge aquí por expresa decisión del autor, ya que se encuentra en proceso de publicación en una revista.

nario del «Arte nuevo» (1609-2009), que sugiere la valiosa aportación de los investigadores brasileños —junto con algunos de otras procedencias geográficas— al estudio del teatro español del Siglo de Oro, y más concretamente al análisis del corpus lopesco. Los trabajos se reproducen sin mayores cambios o actualizaciones, salvo la corrección de algunas erratas detectadas.

Agradecemos muy sinceramente al Dr. Álvaro Baraibar la realización del diseño de la ilustración de la portada. Debemos consignar además que la preparación de este volumen en su nuevo formato de publicación digital se integra en las investigaciones del Proyecto «Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación (TC/12)», patrocinado por el Programa CONSOLIDER-INGENIO, del Plan Nacional de I+D+i (CSD2009-00033) del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

*Carlos Mata Induráin, Lygia Rodrigues Vianna Peres
y Rosa María Sánchez-Cascado Nogales*

*Pamplona-Niterói-Rio de Janeiro,
diciembre de 2012*

PRESENTACIÓN

Este año de 2009 no pasará desapercibido a los investigadores, aficionados y lectores/espectadores del teatro del Siglo de Oro. Se cumplen cuatrocientos años del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega. El significado y la importancia de dicha obra demuestran el interés y reconocimiento de los ensayos publicados en nuestro volumen *Elíjase el tema: comedia, literatura, historia, arte emblemática...*

Por ello, nos reunimos los días 27 y 28 de agosto en el Instituto de Letras de la Universidad Federal Fluminense, en Niterói, Rio de Janeiro, con el apoyo del Instituto Cervantes de Rio de Janeiro y la colaboración del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, dirigido por el Prof. Dr. Ignacio Arellano, para la presentación de reflexiones sobre la comedia de Lope de Vega, su propuesta para ese *arte nuevo* que se presenta en su configuración en los tablados hasta hoy día. Se muestra en diálogo con la literatura, es decir, con la expresión artística de su tiempo; se enseña en la preocupación histórica del dramaturgo al poner en la escena, en el tiempo histórico, el siglo XVII, otros momentos históricos del pasado peninsular como ejemplaridad emblemática, como memoria, y también comedias genealógicas, espejo en el cual el presente es llamado a reflexionar sobre sí mismo, sobre el honor y la honra o sobre la tragedia, castigo sin venganza.

El ingenio del dramaturgo se ajusta al gusto y al saber popular con la creación del gracioso, personaje tipo en la búsqueda de un tema, pintor de retrato y de retrato-caricatura. Al gusto y saber popular o lenguaje en dos visos, toda vez que en una misma obra encontramos refranes y sonetos. Refrán que intitula la obra y sonetos de su sensibilidad poética, expresión de los amores, del querer y no querer entre dama y criado, por ejemplo. Obra de teatro, refrán, intriga, mito, momento en la dramaturgia de la Villa de Madrid y diálogo y con-

temporaneidad con la dramaturgia inglesa, por tanto, en su tiempo. También la convivencia con el dramaturgo novohispano seguidor de su *comedia nueva*. Universalidad, hispanismo, Juan Ruiz de Alarcón.

Modernidad e inconformidad en los estamentos sociales puestos en escena. Materia y materiales en interdisciplinarietà se ofrecen a los investigadores.

La lengua española en el momento en el que vivió Lope de Vega y su relación con la lengua portuguesa en su historia social son temas de investigación que forman parte de esta publicación.

La influencia y presencia del *arte nuevo* se materializa en los tablados italianos, cuando la ópera se muestra en la cumbre del arte total.

La actualidad del teatro de Lope se evidencia en la narrativa contemporánea, vivificación del mundo barroco en donde encontramos a Quevedo, a Velázquez y al mismo dramaturgo, vivo y actuante en la ilusión de la escritura. Y en las pasiones del hombre Lope de Vega: la de los ojos verdes es materializada y recordada en los versos del poeta contemporáneo, premio Cervantes, José Hierro.

De ese modo, la reunión de estos trabajos muestra la actualidad de la *comedia nueva*, el interés e importancia de la investigación, registro de algunos temas de la producción de Lope de Vega, enseñada en ese momento con pocos pinceles para que el lector curioso e interesado desvele tintes del *Arte nuevo de hacer comedias en ese tiempo*.

Lygia Rodrigues Vianna Peres

CUANDO MARTA DE NEVARES ABRIÓ SUS OJOS
VERDES, O LA REALIDAD RE-CREADA EN NOVELAS A
MARCIA LEONARDA

María Isabel Andrés Llamero

Lo demás, preguntad a mi poesía,
que ella os dirá...
(*La Filomena*, Epístola VII)

Cuando Marta de Nevares abrió sus ojos verdes, Lope cayó rendidamente enamorado; y en medio de aquel trance hipnótico, se decidió a crearla y a re-crearla una y otra vez. Así, la que fuera su «décima —y última— musa», y su amante, se vio modelada en sus manos y en sus palabras, y convertida en receptora literaria con varios rostros y bajo distintas formas. Y puede que ella no fuera la única ni en su literaturizada vida ni en su vida literaria: otros nombres resuenan en nuestra cabeza como los de Elena Osorio, Isabel de Urbina, Micaela Luján o Juana de Guardo; sin embargo, sí podemos decir que ella fue una de las más importantes.

Y es que aquel a quien Cervantes llamó «monstruo de la Naturaleza», bien pudo haber sido bautizado también como «monstruo del amor», o tal vez, y mejor dicho, «monstruo de los romances» —y con «romances» no hablamos ahora de literatura. Nuestro donjuán «teatrero» —entiéndase este adjetivo como buenamente se quiera— no dejó de manifestar a lo largo de su vida que lo que lo movía eran dos pasiones con la misma y exacta intensidad, la amorosa y la literaria, que para él poesía y amor, en realidad, eran la misma cosa. En

una de las cartas enviadas a su protector, el Duque de Sessa¹, Lope escribe lo siguiente: «Yo nací en dos extremos, que son amar y aborrecer, no he tenido jamás término medio». O, en otra ocasión, allá por 1616, «ya estos delitos míos corren con mi nombre, gracias a mi fortuna; que no me han hallado otra pasión viciosa fuera del natural amor, en que yo, como los ruseñores, tengo más voz que carne»². En su obra *Los españoles en Flandes* leemos también una frase tan reveladora como «o sentimos o no sentimos, o somos o no somos»³. Él, Lope de Vega, «amaba por la fuerza de estrella y seguía su inclinación»⁴.

Ante semejante realidad, es fácilmente explicable que todo ese impulso pasional se vea reflejado en sus obras a través de pinceladas y noticias autobiográficas recogidas en la mayor parte de su producción: bien sea en los textos, en los prólogos o incluso en las dedicatorias. Y es de esta forma, con estas declaraciones de inconfesables delitos, como descubrimos que alternaba amores y que regalaba apasionados sonetos a varias mujeres al mismo tiempo, alabando los hogares que con ellas había creado, manifestando un amor que, probablemente, sintiera. De ahí que a nadie deba extrañar, ni resultar incoherente que teja sus obras de la manera en que lo hace, porque así es también como teje su vida: sin ajustarse a ninguna de las tres unidades. Francisco A. de Icaza expresa esta misma idea cuando escribe:

¿Cómo imponerle la unidad de tiempo, de lugar y de acción a quien en el término de unos días y sin dársele nada de distancias —pues para él las dificultades de comunicación no parecían serlo— ama en Toledo, en Madrid y en Sevilla a tres damas distintas y no en aventuras accidentales, sino en tres hogares simultáneos y diferentes, que canta con igual verdad y entusiasmo?⁵

Alternaba nuestro Lope en la vida, decimos, juramentos de amor y de fidelidad, y toda su existencia amorosa se resume en otra de las misivas que envió al Duque de Sessa⁶, en que escribió que «para huir

¹ Jordán, 1943, p. 23.

² Astrana Marín, 1935, p. 17.

³ Astrana Marín, 1935 p. 7.

⁴ Villacorta Baños, 2000, p. 13.

⁵ Icaza, 1931, pp. 279-280.

⁶ Icaza, 1931, pp. 104-105.

de una mujer no hay tal consejo como tomar la posta en otra, y trote o no trote, huir hasta que diga la voluntad que ha llegado donde quiere, y que no quiere lo que quería». Práctica que, sin duda, siguió punto por punto aliviándose de los dolores de un delirio amoroso en la entrega a otro. De todo ello quedan constancias literarias.

Sin embargo, de todas las pasiones, conocidas o no, de Lope, la más tormentosa y dramática, aquella que vivió con Marta de Nevares fue quizá también la más real y sincera.

Tras la muerte en 1613 de su mujer Juana de Guardo y de su hijo Carlos Félix, desengañado con la realidad, solicita las órdenes sagradas. Sin embargo, Jerónima de Burgos primero, Lucía Salcedo más tarde y Marta de Nevares finalmente, lo distraerán y disiparán sus votos.

Corría el año 1616 cuando un Lope ya sacerdote y rozando los sesenta conoce a Marta de Nevares Santoyo, su último amor, que Francisco A. de Icaza calificó como «el más hondo de sus dramas». En aquel jardín madrileño en el que la joven, que por aquel entonces contaba solo con veinticinco años, presidía una fiesta poética, comenzó la complicada, dolorosa y apasionada historia que se prolongaría dieciséis años, hasta 1632, en que morirá Marta.

Ya en ese mismo año de los inicios, en 1616, las referencias a Marta de Nevares en las cartas que envía Lope al duque son múltiples y, así, podemos leer en ellas sus lamentos, entre otras cosas, por saberla casada con Roque Hernández, al que juzgaba como un montañés rústico. No duda tampoco en describirle a su protector los efectos de su enorme pasión.

No duermo bien y como sin gusto; hablo y escribo pensando, cuando escribo, que hablo, y cuando hablo, que escribo⁷.

O en otras líneas de 1617:

... porque yo estoy perdido si en mi vida lo estuve por alma y cuerpo de mujer, y Dios sabe con qué sentimiento mío, porque no sé cómo ha de ser ni durar en esto, ni vivir sin gozarlo...

¡Mal haya amor que se quiere oponer al cielo!

Ello es estrella mía; yo pienso rogar a las canas que me enseñen dónde vive la prudencia, pues dicen que son sus aposentadoras, aunque la ira

⁷ Villacorta Baños, 2000, p. 140.

siempre hace que se yerre el camino de hallarla y el bien y descanso de poseerla⁸.

Marta de Nevares es una mujer culta e instruida, poeta, aficionada a la música, que ante él se muestra como inteligente, delicada y llena de ternura:

Si vuesa merced —dice Lope en la dedicatoria de *La viuda valenciana*— hace versos, se rinden Laura, terracina; Ana Bins, alemana; Safo, griega; Valeria, latina, y Argentaria, española. Si toma en las manos algún instrumento, a su divina voz e incomparable destreza el padre de esta música, Vicente Espinel, se suspendiera atónito; si escribe un papel, la lengua castellana compite con la mejor, la pureza del hablar cortesano cobra arrogancia, el donaire iguala a la gravedad y lo grave a la dulzura. Si danza, parece que con el aire se lleva tras sí los ojos, y que con los chapines pisa los deseos.

Será no solo a través de las cartas al duque, sino también de muchos de aquellos textos de los que fue destinataria como la *Égloga a Amarilis*, algunos romances de *La Dorotea*, o ciertas estancias de *Laurel de Apolo* y sonetos de *La Circe*, como Lope conseguirá develarnos a su amada.

Así, no va a dejar de cantar una y otra vez a sus ojos verdes, sus cabellos rizados, su hermosa boca o su cuerpo esbelto:

En la mitad de la serena frente,
donde, rizados, los enlaza y junta,
formó Naturaleza diligente
jugando con las hebras una punta...

dos vivas esmeraldas, que mirando,
hablaban a las almas al oído,
sobre cándido esmalte trasladando
a la suya hermosa al exterior sentido...

la bien hecha nariz, que no lo siendo
suele descomponer un rostro hermoso,
proporcionada estaba, dividiendo
honesto nácar en marfil lustroso...

⁸ Villacorta Baños, 2000, p. 140.

canta Amarilis, y su voz levanta
 mi alma desde el orbe de la luna
 a las inteligencias, que ninguna
 la suya imita con dulzura tanta.
 [...]
 Años ha, bella Amarilis,
 que el alma a tus ojos doy.

Perdidamente enamorado y deseoso de poseerla, Lope no dudará en valerse de ciertas artimañas y astucias para introducirse en el hogar ajeno como guía espiritual, burlando a un ingenuo Roque Hernández, al que el escritor califica como «hombre rudo y ricachón». Pasado un cierto tiempo en el que se comportará como su capellán, llegará el momento en que Marta de Nevares no oponga más resistencia y admita los deseos de Lope, con una entrega similar en ardor a la de él.

Estos amores entre Lope y Marta de Nevares se convirtieron pronto en escandalosos, debido a los votos de él y a la realidad de una corte que sancionaba la diferencia de edad y el estado civil de ella. Y aunque su condición de gran poeta le aseguraba a Lope una cierta impunidad social, nada pudo hacer por evitar las burlas de algunos de sus famosos detractores, entre ellos el mismo Góngora, que escribió una décima mordaz:

Dicho me han por una carta
 que es tu cómica persona
 sobre los manteles mona
 y entre las sábanas, marta.
 Agudeza tiene harta
 lo que me advierten después:
 que tu nombre del revés,
 siendo Lope de la faz,
 en faz del mundo y en paz
 pelo de esta marta es.

O Ruiz de Alarcón:

Culpa a un viejo avellanado,
 tan verde, que al mismo tiempo

que está aforrado de martas,
anda haciendo magdalenos.

En el verano de 1617, como fruto de las relaciones que mantenían Lope de Vega y Marta de Nevares, nace Antonia Clara, quien, sin embargo, llevará los apellidos del marido de su madre.

En el año 1619 Roque Hernández muere y Lope, presa aún de los celos y sin ningún tipo de conmiseración, escribe en la dedicatoria de *La viuda valenciana*, obra del mismo año, toda una alabanza a esa guadaña, a esa muerte, que ha tenido a bien llevarse a Roque consigo.

A partir de ese momento, Lope y Marta vivirán junto a Antonia Clara, la hija de ambos, cuatro años. Pero esta última pieza teatral, tan amable, que protagonizaba Lope se iba a convertir pronto en drama, porque si algo hubieron de soportar como trance doloroso, no fue la maledicencia de las gentes, sino la enfermedad de Marta: en fecha incierta, pero antes de 1623, ella, la de los «ojos de esmeralda, quedó ciega de pronto, viéndose Lope convertido en su atormentado lazarillo»⁹:

Las bellas luces donde yo me vía
y en los hermosos ojos respetaba
de Amarilis el sol, cegó de suerte,
que se pudo vengar de amor la muerte.
[...]
Cuando yo vi mis luces eclipsarse,
cuando yo vi mi sol oscurecerse,
mis verdes esmeraldas enlutarse
y mis puras estrellas esconderse,
no puede mi desdicha ponderarse,
ni mi grave dolor encarecerse,
ni puede aquí sin lágrimas decirse
cómo se fue mi sol al despedirse.

Astrana Marín¹⁰ imagina cómo Lope la seguía durante aquel tiempo delirante, mientras

⁹ Alberti, 1944, p. 13.

¹⁰ Astrana Marín, 1935, p. 348

ella se alzaba de su aposento y andaba a tientas toda la casa, desesperada, cayendo y levantándose, derribando los muebles, llorando de sus ojos sin luz. Y palpaba los libros, y los cuadernos en que escribía Lope, y los acariciaba y luego los arrojaba con furor. Cogía entonces por azar la vihuela, y con aquella voz divina que estremecía de emoción, entonaba antiguas canciones, hasta que las cinco cuerdas o se rompían o le ensangrentaban las manos.

Y aún otra desgracia mayor se habrá de añadir a la ceguera: Marta empieza a presentar síntomas de locura y pronto terminará perdiendo la razón. Aquellos amores que en sus inicios habían sido escandalosos, cobran de repente tintes dramáticos y conmovedores en su etapa final. Lope, que amaba a Marta, consagró sus últimas fuerzas y sus últimos años, sus últimos diez años, a cuidar de ella.

La muerte de Marta en 1633 y la desesperación ante la fuga poco después de su adorada hija Antonia Clara con un galán de la corte, abrieron el camino hacia el fin de la vida de Lope, que morirá dos años después, a los setenta y tres.

Esta relación amorosa de Marta de Nevares y Lope ocupó reiteradamente un lugar en la literatura del autor, algo que como ya mencionábamos al inicio no es de extrañar, habida cuenta la frecuencia con que Lope solía plasmar detalles autobiográficos en sus textos literarios. Pero con Marta la situación fue especial, ya que el autor la convertirá y manipulará —literariamente hablando— para poder introducirla en su literatura de todas las formas posibles.

Así, encontramos innúmeros poemas con ella por objeto, en ocasiones bajo nombres ficticios, como Amarilis. En composiciones como la *Égloga a Amarilis*, algunos romances de *La Dorotea*, o ciertas estancias de *Laurel de Apolo* y sonetos de *La Circe*, el autor canta sus amores y la belleza de la mujer que adora.

Sin embargo, la creación que más nos llama la atención en este sentido, en relación a la manera que tuvo, o no, de proyectar su vida en sus líneas, son las *Novelas a Marcia Leonarda*, escritas a petición de ella, de Marta, con el propósito de emular aquellas escritas por Cervantes, las *Ejemplares*. En cada una de las novelas de Lope, el autor enmarca la narración ficticia dentro de un intercambio epistolar, con carácter dialógico, en el cual irá apelando continuamente a la hipotética receptora, destinataria de las misivas, Marcia Leonarda, interrumpiendo con estos sucesivos incisos el hilo narrativo.

Y es para muchos autores, como Lázaro Carreter, esa Marcia Leonarda con la que el narrador dialoga en las *Novelas*, es nuestra Marta de Nevares; de modo y manera que, con esta obra, Lope estaría satisfaciendo el deseo de Marcia Leonarda —compartido con Marta— de que escribiera un libro de novelas.

Sin embargo, a nuestro juicio, el papel de Marta en este texto no se reduce al de destinataria real —ella no creemos que sea la receptora de la enunciación del narrador, aunque tal vez lo sea de la del autor—, sino que, quizás, a imagen de ella, Lope ha inventado un narratario. A esto nos referíamos al inicio cuando matizábamos que Lope había creado y re-creado —vuelto a crear— a Marta en su literatura. Marta pertenece al mundo real, pero Marcia Leonarda al plano ficcional.

El término *narratario*, que aplicamos aquí para referirnos a esa existencia literaria de Marcia Leonarda como receptora, fue introducido por Gerard Genette en los estudios de narratología y trabajado con mayor detenimiento por Gerald Prince, para quien este elemento propio de todo acto de comunicación tiene la misma importancia que el narrador, ya que en todo acto de narrar ambos son requeridos.

De esta forma, para Prince la narración será un conjunto de señales dirigidas a un narratario específico, el cual se construirá precisamente a partir de esas desviaciones que permiten caracterizarlo. Del mismo modo, el tipo de narratario permitirá estudiar la manera en que funciona un relato ya que él mismo va a determinar parcialmente la naturaleza del texto, así como las relaciones que se establecen entre narradores, personajes o entre los demás narratarios; de tal manera que su rol más evidente es el de servir de mediación entre narración y lectores y, sobre todo, entre autor y lectores, así como también, a decir del propio Prince, y de otros estudiosos como Gullón¹¹ o Prada Oropeza¹², el de caracterizar al narrador, puesto que el «narratario es la figura en el espejo que asiente o disiente con la creación autorial y el narrador no puede ser abstraído de su relación con el narratario puesto que ésta también lo configura». La pareja narrador-narratario se construye entonces sobre una base de espejos, proyectiva, en la que el narrador se (auto)describe también en esa relación.

¹¹ Ver Gullón, 1983.

¹² Ver Prada Oropeza, 1989.

En el caso que nos ocupa, en las *Novelas a Marcia Leonarda*, hay pasajes en los que el narrador se refiere directamente a una persona, esencial, a Marcia, a un narratario, irremplazable en cuanto tal. Este constructo sería en este caso un narratario extradiegético que solo escucha y no participa como personaje de las historias narradas. (Aunque podríamos entender que estaría participando de un segundo nivel ficcional superior, que englobaría la narración de las cuatro novelas.)

Para autores como Pabst o Scordillis¹³, Marcia Leonarda es únicamente una invención, creada por Lope como divertimento personal y sin ningún tipo de conexión con Marta de Nevares. Parece claro, y coincidimos con Ruiz Fernández, que

el perfil intelectual de Marcia Leonarda difiere en aspectos importantes de los conocimientos y aficiones literario-culturales de Marta de Nevares. De esta había hablado Lope con frecuencia, refiriéndose a sus habilidades cortesanas para el baile y el canto, así como a sus refinadas inclinaciones eruditas. La Marcia Leonarda de las *Novelas*, sin embargo, suele aparecer como una mujer con poca o ninguna formación en la cultura clásica, lo que el autor trata de remediar con frecuentes intervenciones [de este tipo: «Casose Laura, y en esta ocasión dijera un poeta si había asistido Himeneo triste o alegre [...]. Y porque vuestra merced no ignore la causa por qué invocaba la gentilidad en las bodas este nombre, sepa que Himeneo fue un mancebo, natural de Atenas, de tan hermoso y delicado rostro...» [(*La prudente venganza*, p. 122)]. Esta circunstancia habla — salvando las excepciones— de que, en lo que toca a teorización o a derroche de erudición en las digresiones, Marcia Leonarda no mantiene ninguna vinculación con Marta de Nevares y son las propias inquietudes intelectuales del autor las que se proyectan en su interlocutoranarrataria¹⁴.

Esta sería la relación de espejos que acabamos de mencionar líneas arriba.

Efectivamente, creemos que Marcia no es Marta de Nevares. Y si esto es así, no es solo porque esa hipótesis no parezca tener validez, no parezca poder cumplirse en el texto, sino porque, si bien Lope suele vincular vida y obra, en realidad nunca deja de crear —o de re-crear, como habíamos matizado—, de *ficcionalizar*. Puede que la vida

¹³ En Ruiz Fernández, 1998.

¹⁴ Ruiz Fernández, 1998.

no sea literatura, si bien sí es *literaturizable*. Y a tanto alcanza su necesidad de Marta en vida como de Marcia en sus novelas, como de, quizás, otra Marta que difiera en algunas características, las suficientes para permitirle, como algunos autores han hecho notar, mantener esa estructura dialéctica tan propia de la novela corta del siglo XVII, en la que las digresiones permiten introducir de una manera más o menos natural en la narración algunas reflexiones de carácter literario o artístico. Es el caso de las *Novelas a Marcia Leonarda*, donde el narrador mezcla en los excursos que dirige a su interlocutora aquellos referidos a su vida privada con Marta, con sus preocupaciones teóricas sobre el arte de novelar o sobre la ficción. En estos últimos, el yo de la narración parece dirigirse al narratario únicamente para poder expresar sus opiniones literarias.

El arte barroco, que multiplica realidades, así como Velázquez multiplica espacios en *Las meninas*, nos lleva a concluir que, lejos de existir una realidad única, Marta ni es ni deja de ser aquella Marcia a la que el narrador de Lope se refiere, ya que si bien no hay una identificación plena entre ambas, no es menos cierto que las *Novelas* fueron creadas a petición expresa de ella y que Lope aceptó la idea con la finalidad de alegrar los días de Marta. De tal manera que, aunque esto no implique, como hemos visto, una identidad entre ella y Marcia Leonarda, tampoco podemos coincidir con esa idea de que la narrataria es solo una pura invención de Lope: parece evidente que en Marcia hay una representación clara del lector real al que Lope estaba dedicando su creación. En algunos de los diálogos podemos encontrar una parte de la existencia de Marta o de la existencia común de ambos, íntima, que, en ocasiones, Lope parece querer que ella reconozca.

Y es que, aunque Marcia Leonarda no sea verdaderamente la misma Marta de Nevares, él tuvo la intención de gustar, entretener y confortar a aquella a quien amaba y el libro no podría ser entendido al margen de esta historia que se oculta detrás.

Marta fue, lejos de la realidad, esa décima musa que con su amor inspiró a Lope, modelada una y otra vez por la pluma de este.

Pero lo que Marta de Nevares nunca pudo siquiera imaginar fue que el último homenaje de Lope llegara siglos después, en 1991 y de nuevo en una imagen de su imagen: en la que de ellos tuvo el poeta José Hierro.

Tantos años después, Marta de Nevares volvió a abrir sus ojos verdes¹⁵:

He abierto la ventana. Entra sin hacer ruido
 (afuera deja sus constelaciones).
 «Buenas noches, Noche.»
 Pasa las páginas de sombra
 en las que todo está ya escrito.
 Viene a pedirme cuentas.
 «Salí al rayar el alba —digo—.
 Lamía el sol las paredes leprosas.
 Olía a vino, a miel, a jara.»
 (Deslumbrada por tanta claridad
 ha entornado los ojos).
 La llevan mis palabras por calles, ascuas, no lo sé:
 oye la plata de las campanadas.
 Ante la puerta de la iglesia
 me callo, me detengo —entraría conmigo
 si yo no me callase, si no me detuviera—;
 yo sé bien lo que quiere la Noche;
 lo de todas las noches;
 si no, por qué habría venido.
 Ya mi memoria no es lo que era. En la misa del alba
 no dije *Agnus Dei qui tollis peccata mundi*,
 sino que dije *Marta Dei* (ella es también cordero de Dios
 que quita mis pecados del mundo).
 La Noche no podría comprenderlo,
 y qué decirle, y cómo, para que lo entendiese.
 No me pregunta nada la Noche,
 no me pregunta nada. Ella lo sabe todo
 antes que yo lo diga, antes que yo lo sepa.
 Ella ha oído esos versos
 que se escupen de boca en boca, versos
 de un malaleche del Andalucía
 —al que otro malaleche de solar montañés
 llamara «capellán del rey de bastos»—
 en los que hace mofa de mí y de Marta,
 amor mío, resumen de todos mis amores:
*Dicho me han por una carta
 que es tu cómica persona*

¹⁵ J. Hierro, «Lope. La noche. Marta», *Agenda*, 1991.

*sobre los manteles, mona
y entre las sábanas, Marta.*

Qué sabrá ese tahúr, ese amargado
lo que es amor.

La Noche trae entre los pliegues de su toga
un polvillo de música, como el del ala de la mariposa.

Una música hilada en la vihuela
del maestro del danzar, nuestro vecino.

En la cocina la estará escuchando Marta;
danzará, mientras barre el suelo que no ve,
manchado de ceniza, de aroma, de trigo candeal,
de jazmines, de estrellas, de papeles rompídos.

Danza y barre Marta.

Pido a la Noche que se vaya. Hasta mañana, Noche.

Déjame que descanse. Cuando amanezca regaré el jardín,
saldré después a decir misa

—*Deus meus, Deus meus, quare tristis est anima mea*—

luego volveré a casa, terminaré una epístola en tercetos,
escribiré unas hojas

de la comedia que encargaron unos representantes.

Que las cosas no marchan bien en el teatro,
y uno no puede dormirse en los laureles.

Hasta mañana, Noche.

Tengo que dar la cena a Marta,
asearla, peinarla (ella no vive ya en el mundo nuestro),

cuidar que no alborote mis papeles,
que no apuñale las paredes con mis plumas

—mis bien cortadas plumas—,

tengo que confesarla. «Padre, vivo en pecado»

(no sabe que el pecado es de los dos),

y dirá luego: «Lope, quiero morirme»

(y qué sucedería si yo muriese antes que ella).

Ego te absolvo.

Y luego, sosegada, le contaré, para dormirla,
aventuras de olas, de galeones, de arcabuces, de rumbos marinos,

de lugares vividos y soñados: de lo que fue

y que no fue y que pudo ser mi vida.

Abre tus ojos verdes, Marta, que quiero oír el mar.

BIBLIOGRAFÍA

- ASTRANA MARÍN, L., *Vida azarosa de Lope de Vega*, Barcelona, Juventud, 1935.
- BAQUERO GOYANES, M., *Estructura de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.
- BARTHES, R., *Introducción al análisis estructural en Comunicaciones (Análisis estructural del relato)*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1982.
- BELTRÁN ALMERÍA, L., *Palabras transparentes (la configuración del discurso del personaje en la novela)*, Barcelona, Cátedra, 1992.
- BOOTH, E., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1961.
- ECO, U., *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988.
- FLORES, Á., *Vida de Lope de Vega*, Buenos Aires, Losada, 1949.
- GENETTE, G., «Discours du récit», en *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 65-282.
- GULLÓN, R., *La novela como acto imaginativo*, Madrid, Taurus, 1983.
- ICAZA, F. A. de, *Lope de Vega, Sus amores, sus odios*, Segovia, Adelantado de Segovia, 1931.
- ISER, W., *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1988.
- _____, *Estética de la recepción*, Madrid, Taurus, 1988b.
- KRISTEVA, J., *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1981.
- LÁZARO CARRETER, F., *Lope de Vega: introducción a su vida y obra*, Salamanca, Anaya, 1966.
- MARTÍN GAITE, C., *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Madrid, Nostromo, 1973.
- MARTÍNEZ BONATI, F., *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1983.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, J., «Lope de Vega y la supuesta poetisa Amarilis», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, Madrid, Imprenta Municipal, 1930.
- NÖTH, W., *Handbook of Semiotics*, Bloomington / Indianápolis, Indiana University Press, 1995.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F., *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del «monstruo de la naturaleza»*, Madrid, EDAF, 2009.
- POZUELO IVANCOS, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, Barcelona, Cátedra, 1992.
- PRADA, O. R. et al., *La narratología hoy*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1989.
- PRINCE, G., «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14, 1973, pp. 178-196.
- _____, *Narratology: The Form and Function of Narrative*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1982.

- RUIZ FERNÁNDEZ, M. J., «El diálogo a oscuras de Lope de Vega y Marta de Nevares», en *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del profesor Braulio Justel Calabozo*, ed. J. Martín Castellanos et al., Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998, pp. 389-396.
- SAINZ DE ROBLES, F. C., *El «otro» Lope de Vega (ensayo de conocimiento «por el envés»)*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1947.
- TACCA, O., *Las voces de la novela*, Madrid, Taurus, 1987.
- TODOROV, T., *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Ediciones Barcelona, 1982.
- _____, y O. DUCROT, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI Editores, 1977.
- VANDERCAMMEN, E., *Lope de Vega: poète de l'amour*, Bruselas, Imprimeur de l'Académie, 1953. (Lecture faite à la seance du 10 janvier 1953 par M. Bruxelles, Palais des Académies).
- VEGA, L. de., *Cartas de amor de Lope de Vega*, ed. D. Jordán, Buenos Aires, Ediciones Mundi-lar, 1943.
- _____, *Cartas sobre Amarilis—Último amor*, ed. R. Alberti, Buenos Aires, Bajel, 1944.
- _____, *La Dorotea*, Madrid, Cátedra, 1996.
- _____, *La viuda valenciana*, Madrid, Castalia, 1996.
- _____, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Cátedra, 2002.
- VILLACORTA BAÑOS, A., *Las mujeres de Lope de Vega*, Madrid, Aldebarán, 2000.
- ZAMORA VICENTE, A., *Lope de Vega: su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1961.
- _____, *Lengua, literatura, intimidad (Entre Lope de Vega y Azorín)*, Madrid, Taurus, 1966.

LOPE DE VEGA Y PÉREZ-REVERTE: DIÁLOGOS

Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento
Universidade Federal Fluminense-UFF

O bom uso da memória é aquele que serve a uma causa justa,
não o que se contenta em reproduzir o passado.
(Tzvetan Todorov)

Mi participación en el congreso internacional sobre Lope de Vega, en buena hora organizado por la Prof. Dra. Lygia Rodrigues Vianna Peres, se justifica por dos razones: en tiempos de olvido, de apagamiento de la memoria, es fundamental que en una Facultad de Letras se le rinda homenaje a uno de los más importantes dramaturgos de todos los tiempos, Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635), quien no por casualidad recibió, en su momento, el apodo de «el Fénix de los ingenios». De otra parte, aunque no soy especialista en el Siglo de Oro, me dedico a capacitar profesores de español en la universidad brasileña, hace más de cuatro décadas. No podría menos que participar, aunque modestamente, en este homenaje. Para eso, aunque parezca paradójico, echaré mano de un autor contemporáneo, en mi afán de facilitar que los estudiantes de hoy se interesen, casi espontáneamente, en conocer a Lope de Vega, en disfrutar la contemporaneidad de sus críticas sociales.

Subyace a todo eso una admiración personal por la obra de Lope, con la que me encontré por primera vez, hace ya muchos años, en la escuela secundaria, cuando la Profesora Maria de Lourdes Ribeiro nos invitó a hacer la lectura dramatizada de un fragmento de *Fuenteo-*

*vejuna*¹. Importa decirles que mis ojos y oídos adolescentes jamás se olvidaron del clamor de honor y justicia entrañado en la respuesta que repetíamos, a voz en cuello, a la pregunta del juez: «—¿Quién mató al comendador? / —Fuenteovejuna lo ha hecho. / —¿Quién mató al comendador? / —Fuenteovejuna lo hizo. / —¿Quién mató al comendador? —Fuenteovejuna, señor. / —¿Quién mató al comendador? / —Pues Fuenteovejuna fue» (acto tercero, fols. 278r-280v)².

Aquel texto escrito por un dramaturgo español del siglo XVII, alejado en tiempo, espacio e idioma de los lectores brasileños, aún tenía el poder de emocionar y entusiasmar a una joven estudiante empeñada en el éxito de aquella lectura, fascinada por la discusión sobre el honor y el llamado al ejercicio de la justicia. Las palabras, aprisionadas en una lengua que, aunque nos sonara familiar algunas veces, no era la nuestra, ganaron vida, significaron, lograron «desembalsamarse» —para usar una expresión del escritor portugués José Saramago³— gracias a la lectura solidaria que nos permitió el acceso a un bien cultural hasta entonces desconocido por nosotros, jóvenes estudiantes brasileños de comienzos de la segunda mitad del siglo XX. Aquel encuentro con el texto clásico, en apariencia tan alejado de nuestra vida cotidiana, nos proporcionó una nueva forma de ver el mundo, el descubrimiento de otra realidad, un retorno a lo real renovado, transfigurado en la fábula encerrada en las palabras de la lengua española de centenas de años pasados. Se trataba del idioma de España, un nombre a cuya sencilla mención «se estremecía la tierra» —al decir del escritor contemporáneo Arturo Pérez-Reverte⁴. Eran las palabras de una obra escrita por alguien que conocía bien la sociedad de entonces y dejaban claro que la virtud y el espíritu de justicia no eran atributo de una clase social.

Quizás allí haya surgido mi convicción de que la lectura, el encuentro con el otro por medio del texto literario, irradia luz sobre un universo desconocido y le permite al lector descubrir mundos

¹ La *Comedia famosa de Fuente Ovejuna* es la última comedia de la *Docena parte* de las comedias de Lope, publicada en 1619. No hay noticia segura sobre la fecha de su redacción. Morley y Bruerton la sitúan entre 1611-1618, probablemente 1612-1614.

² Texto disponible en www.alcudiavirtual.ua.es

³ Saramago, 2003, s. p.

⁴ Pérez-Reverte, 2003, p. 62. Nació en 1951.

ocultados por alguna barrera, sea la de la palabra, sea la de la indiferencia generada por el desconocimiento. Es bien cierto lo que afirma Antonio Cándido: «Ninguém pode gostar daquilo que não conhece»⁵.

Esa anécdota personal viene a cuento porque tratamos de un autor del siglo XVII que aún tiene el poder de emocionar: Lope de Vega Carpio. Para darlo a conocer a los estudiantes, al profesor brasileño de literatura española le queda el recurso de la lectura de la obra dramática elaborada en la lengua del Siglo de Oro, cargada de palabras en desuso y del vulgo, o provocar que lleguen a ella por otro camino. Lope de Vega, señor de una vasta cultura, escribía para un público variado desde el punto de vista social, y era consciente de que los que se apretujaban en los corrales para asistir a sus comedias pertenecían a las diversas camadas de la sociedad de la época. Para él, como allí estaba el pueblo que lo admiraba, era justo hablarle en su lenguaje, tal como registra en los versos 40-48 del *Arte nuevo de hacer comedias*, publicado en 1609, cuyos 400 años celebramos en este congreso:

... y, cuando he de escribir una comedia,
 encierro los preceptos con seis llaves;
 saco a Terencio y Plauto de mi estudio
 para que no me den voces (que suele
 dar gritos la verdad en libros mudos),
 y escribo por el arte que inventaron
 los que el vulgar aplauso pretendieron,
 porque, como las paga el vulgo, es justo
 hablarle en necio para darle gusto.

Si la lengua del siglo XVII difiere de la del lector del siglo XXI por razones varias, es evidente que la complejidad de la lectura crece, pero ello no puede ser motivo, como modernamente se supone, para no ofrecerle al estudiante textos literarios de otras épocas en su versión original, no en traducciones que jamás lograrán mantener el jugo, el aire, el sabor propio, la *allure* del texto original. Sea cual fuere su época, el texto original está al alcance del estudiante de español siempre que se promueva un movimiento dinámico para infundirle el soplo vital que le permita revelarse, mostrándose en sus

⁵ Cándido, 1995, p. 149.

varios significados, desdoblado toda su riqueza significativa, sus infinitas posibilidades.

El conocido escritor de la contemporaneidad Arturo Pérez-Reverte remite al lector al mundo barroco por medio de una obra poblada de personajes como Quevedo, Velázquez, Lope de Vega. Se trata, como quiere Miguel Ángel Queimain⁶, de un universo que indaga el ámbito de lo popular español de su tiempo. Su lectura ofrece una rica posibilidad de familiarizar o provocar el interés de los estudiantes de español por la obra de los grandes nombres que forjaron el Siglo de Oro de las letras. Es tiempo, pues, de invitar a que entre en esta modesta escena el escritor del siglo XX, comienzos del XXI, Arturo Pérez-Reverte, quien se confiesa un admirador y se revela un gran conocedor del teatro clásico. Eso se percibe por las palabras del narrador de *El caballero del jubón amarillo* (2003), Íñigo de Balboa, para quien

ninguna nación alumbró nunca tantos [hombres singulares] a la vez, ni registró tan fielmente, como ellos hicieron, hasta los menudos pormenores de su época. Por fortuna, todos siguen vivos en los plúteos de las bibliotecas, en las páginas de los libros; a mano de quien se aproxime a ellos y escuche, admirado, el rumor heroico y terrible de nuestro siglo y de nuestras vidas. Solo así es posible comprender lo que fuimos y lo que somos⁷.

En la serie del capitán Alatraste, el narrador se refiere un sinnúmero de veces a Lope de Vega, más que con admiración, con reverencia. Para ello, no se vale de una adjetivación especial. Como mucho, algunas veces se le escapa un «el gran Lope», como en el fragmento de *El capitán Alatraste*: «Y mujeres de ésas de las que dijo el gran Lope»⁸, a lo que se siguen cuatro versos del acto I, escena IV de *El bobo del Colegio*⁹. A Lope, según nos revela Íñigo de Balboa, «todos en España lo llamaban así, a secas, sin necesidad del glorioso apellido»¹⁰.

⁶ Queimain, 1998, s. p.

⁷ Pérez-Reverte, 2003, pp. 62-63.

⁸ Pérez-Reverte, 1996, p. 78.

⁹ «¿Hay locura de un mancebo / como verle andar perdido / tras una destas, que ha sido / de mil ignorantes cebo?» (de *Lectura burlesca IV*, en *Poesías*, de Francisco de Quevedo, disponible en la web).

¹⁰ Pérez-Reverte, 2003, p. 51.

La lectura de semejantes referencias, de fragmentos diversos de la obra de Lope motiva al lector a emprender una investigación que lo lleva, por vía indirecta, a un «mundo irreplicable», plagado de «hombres singulares, talentos nunca antes vistos que explican, cuando no justifican, aquella época de tanta grandeza y tanta gloria»¹¹. Aquellos dramaturgos y poetas, según afirma el joven narrador, renovaron, con su talento y en diferentes registros, el castellano, de lo que resultó que la lengua española fuera, para siempre, otra¹². Estoy convencida de que la lectura de la obra de un escritor considerado por muchos un autor de *bestsellers*, sin otro mérito que el de saber vestir bien las historias que cuenta en sus folletines, provoca aquel movimiento dinámico ya referido, capaz de llevar al joven de hoy a descubrir el mundo creado por los grandes de las letras españolas, ocultado por el desconocimiento. O lo que es sumamente más grave, por el apagamiento de la memoria histórica, reduciéndose el sentido histórico del hombre de hoy a la nada, como afirma Pérez-Reverte en entrevista a Miguel Ángel Quemaín¹³.

Me parece oportuno reproducir parcialmente el diálogo entre el ficticio don Francisco de Quevedo y el capitán Alatraste, en un fragmento del capítulo II de *El caballero del jubón amarillo*, obra de 2003. El famoso poeta le revela a su amigo espadachín que le han encargado una comedia para representarse en El Escorial, donde estará el rey Felipe IV para la temporada de caza. Le apunta Alatraste que la comedia no es su especialidad y Quevedo le contrapone que puede atreverse en ello, pues se lo ha encargado el Conde-Duque de Olivares en persona. A la pregunta de Alatraste con relación al pago, Quevedo revela que, al presente son (o serán) seiscientos reales, por lo que le prometió Olivares. Y sigue: «Ved en qué vendré a parar / obligado a su poder, / haciendo yo mi deber / y él buscando no pagar»¹⁴. Eso puesto, prosiguió Quevedo revelando a Alatraste los procedimientos que seguiría para elaborar la comedia: «De manera que echaremos siete llaves a Aristóteles y a Horacio, a Séneca y aun a Terencio; y después, como dice Lope, escribiremos unos cientos de

¹¹ Pérez-Reverte, 2003, p. 62.

¹² Pérez-Reverte, 2003, p. 51.

¹³ Quemaín, 1998, s. p.

¹⁴ Pérez-Reverte, 2003, p. 46. «Hay locuras de un mancebo», *Lectura burlesca IV*, en *Poesías*, p. 264.

versos en vulgo. Lo justo de necio para darle gusto»¹⁵, frase en que el lector atento reconoce una evidente intertextualidad con el *Arte nuevo de hacer comedias*.

En los 376 endecasílabos del *Arte nuevo de hacer comedias*, su discurso pronunciado ante la Academia de Madrid en 1609, Lope le dio especial importancia al lenguaje del vulgo. La práctica de conducir a un escritor de éxito a la Academia sigue viva en el siglo XXI y en 2003 le tocó esa honra al experiodista y polémico escritor Arturo Pérez-Reverte. Sobre la toma de posesión de su silla en la Real Academia Española, Antonio Astorga, del diario *ABC* de Madrid, comenta el 13 de junio de 2003: «Arturo Pérez-Reverte ingresa en la RAE glosando el *golfaroy*, el habla de los hampones del Siglo de Oro». Afirma Antonio Astorga que Pérez-Reverte

escribe novelas históricas ambientadas en el XVII para explicar, a la generación de su hija, la España de hoy: «Somos lo que somos porque (a menudo más para mal que para bien) fuimos lo que fuimos». En ese intento por recuperar una memoria «ofuscada por la demagogia, la simpleza y la ignorancia» eligió como protagonista a un soldado veterano de Flandes que malvive alquilando su espada. La ambientación histórica le trasladó a los fascinantes vericuetos del habla de germanía, «esa lengua marginal en continua interacción con la general, el *golfaroy*, argot de los delincuentes y las cárceles». Esa germanía del XVI y XVII es un deleite y una fuente inagotable práctica, actual, de posibilidades expresivas¹⁶.

La creación del capitán Alatríste se debe a una decisión de Pérez-Reverte cuando hojeaba los libros escolares de su hija Carlota, entonces con doce años. Más de una vez, en sus entrevistas, el novelista desveló su proceso de creación, al contar que se sorprendió al encontrarse con que dichos libros presentaban al siglo XVII en una página y media; la Transición, sin embargo, contaba con unas 20 páginas, con fotos de Calvo Sotelo y Felipe González y más recientemente también la de Aznar¹⁷. Para el escritor, ello tendría como consecuencia que la generación de su hija «tiene la memoria descompensada y la memoria objetiva como referencia es fundamental. Sin saber lo

¹⁵ Pérez-Reverte, 2003, p. 46.

¹⁶ Astorga, 2003, s. p.

¹⁷ López de Abiada, 2000, p. 7.

que fuimos no podemos saber lo que somos». Ampliando su perspectiva, siguió:

España es una plaza pública en la que convive gente muy distinta. Intenté explicarle a mi hija un pedazo de historia de forma divertida para que sepa de dónde viene, pero no la visión gloriosa y contaminada del franquismo, sino con una en la que ni se vanaglorie ni se avergüence¹⁸.

El sostén de la memoria es una de las preocupaciones de Pérez-Reverte en cuanto escritor y ya en la dedicatoria del primer volumen de la serie, *Las aventuras del capitán Alatriste*, lo deja claro: lo dedica a los abuelos «por la vida, los libros y la memoria». Eso quizás explique su afición a la historia y a la literatura y su preocupación de intentar impedir que se concrete el «borrado de memoria» al que su hija Carlota y sus coetáneos son sometidos. Todo eso ha sido decisivo para que el capitán Alatriste ganara una más amplia dimensión; López de Abiada afirma que lo que empezara a ser escrito como un divertimento, un relato de unas 70 páginas, se profundizó en la historia y en la literatura del siglo XVII, del Madrid decadente de los Austrias, porque «todo lo que pasa hoy estaba entonces allá. La corrupción, el poder de los validos, los fueros...»¹⁹, o sea, se trata, como afirma Pérez-Reverte, de

la misma España [...]: en vez de banqueros genoveses hay banqueros *marioscondes*, y en vez de Conde-Duque de Olivares, pues hay Álvarez Cascos o Alfonso Guerra [...]. Cuando estaba trabajando en esta novela me di cuenta de lo poco que hemos cambiado y de lo españoles que somos [...]. Cuando ahora releo algunos de los episodios, [...] asocio sin querer a la Iglesia, a la banca, al Estado, el poder, la corrupción y la guerra sucia porque, en realidad, esta novela es un episodio de la guerra sucia, aunque encaminada a otro tipo de cosa²⁰.

Por su parte, Lope de Vega sentía especial inclinación a extraer lecciones para el presente de la historia pasada de España y Portugal y, en lo que precedió al Renacimiento, buscó documentarse en los

¹⁸ «El sello de Alatriste custodiará las cartas españolas», *elmundo.es-cultura*, 25 de noviembre de 2002, disponible en Internet, en la siguiente dirección: <http://www.elmundo.es/elmundo/hemeroteca/2002/11/26/t/cultura.html>.

¹⁹ López de Abiada, 2000, p. 7.

²⁰ En Huesa, 1996, p. 58.

cronistas, en las leyendas y en el *Romancero*. Para Wilson y Moir, Lope en sus comedias de capa y espada más entretenidas trataba «de modo hábil, ligero, a menudo satírico, las costumbres, los tabúes y los prejuicios de su propia clase social»²¹. Seguramente, en este congreso mucho se comentará sobre los conflictos del honor, tal es el número de obras del Siglo de Oro que los dramatizan. Y Lope, en el *Arte nuevo*, afirma que las obras que tratan de los conflictos de honor «mueven con fuerza a toda gente», lo que para Wilson y Moir refleja, seguramente, unas preocupaciones reales del público para quien Lope escribía. Lope defiende que el honor no es atributo exclusivo de los nobles, contrariando la convicción aristocrática de que los plebeyos no son capaces de tener sentido del honor. No es lo que resulta claro en *Fuenteovejuna*, en el habla de Fernán Gómez a los aldeanos: «Vosotros honor tenéis? / ¡Qué freiles de Calatrava!».

Por lo que demuestran las actitudes de los personajes en la serie del capitán Alatraste, Pérez-Reverte parece estar enteramente de acuerdo con Lope con relación a su punto de vista en *Fuenteovejuna*: todo ser humano, no importa su posición social, tiene derecho a tener honor y dignidad, a respetarse y a ser respetado. El tema del honor en *Fuenteovejuna* se mantiene bien vivo en la actualidad y más de una vez el narrador de Pérez-Reverte nos remite a ello. En expresiones que conllevan una cierta compasión por España: «pobre España» (p. 112), «nuestra desgraciada España» (p. 121), usadas como remate de un relato sobre hechos faltos de honor y dignidad, de soborno, corrupción, «miseria y poca vergüenza» (p. 112), el lector va leyendo también críticamente el tiempo presente. En *El oro del rey* (2000), al darse cuenta de todas las indignidades financiadas por el oro de las Indias, de que todos se beneficiaban, incluso el rey, comenta Alatraste a Quevedo: «El resultado salta a la vista: España se va al diablo. Todos roban, trampean, mienten y ninguno paga lo que debe»²², en un claro intertexto con el diálogo entre Dinato y Berzebu, conocido por «Todo o mundo e ninguém», del *Auto da Lusitânia* (1532), del portugués Gil Vicente: «Dinato.- Que escreverei? / Berzebu.- Escreve / que todo o mundo quer Paraíso / e ninguém paga o que deve».

²¹ Wilson y Moir, 1992, p. 119.

²² Pérez-Reverte, 2000, p. 66.

A los corrales de comedias del Madrid del siglo XVII, como el corral del Príncipe²³, acudían comerciantes, soldados, nobles, artesanos, pajes, estudiantes, clérigos, escribanos, lacayos, escuderos y rufianes «que para la ocasión se vestían con capa, espada y puñal, llamándose todos caballeros y dispuestos a reñir por un lugar desde el que asistir a la representación», ambiente fascinante al que se sumaban las mujeres como nos cuenta el mochilero del capitán Alatraste y narrador de la serie, Íñigo de Balboa (p. 193), dándonos a un tiempo un retrato de la sociedad de la época, el vulgo que según Lope pagaba y a quien dedicaba su obra. Según el dramaturgo hace constar en el *Arte nuevo*, la honra y la virtud son los argumentos más exitosos: «Los casos de la honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente; / con ellos las acciones virtuosas, / que la virtud es dondequiera amada» (vv. 327-330).

Según algunos de sus estudiosos, Lope escribió sus obras no solo para divertir al pueblo y a los nobles, sino también para enseñarles verdades útiles, como se lee en el *Arte nuevo*, donde sitúa la función didáctica del teatro español: «Oye atento, y del arte no disputes, / que en la comedia se hallará de modo / que, oyéndola, se pueda saber todo» (vv. 386-389).

Pérez-Reverte, por su parte, señor de una preciosa documentación histórica, presenta los hechos que transforma en materia novelable de manera pintoresca, construyéndolos con los recursos que le ofrece, y él domina, el relato oral y popular. En su oficio de contar historias «de la mejor manera posible», Pérez-Reverte, en la serie del capitán Alatraste, expresa constantemente su admiración por Lope de Vega y dialoga con él y su época. Más que eso: a través de la obra de Pérez-Reverte, 400 años después, se renueva, se actualiza, se mantiene vivo el discurso de Lope de Vega.

Pérez-Reverte sigue contando historias de aquel «tiempo ejemplar» aun cuando camina por las calles del barrio de las Letras, de Madrid, en pleno siglo XXI, como revela en la crónica «Cervantes, esquina a León», publicada el 1 de marzo del 2009 en el número 1.114 de *XL Semanal*, una revista de actualidad. Pero lo que dice allí ya es materia para comentarla en otra oportunidad.

²³ El corral del Príncipe estaba situado en la actual plaza de Santa Ana de Madrid, donde hoy se levanta el Teatro Español.

BIBLIOGRAFÍA

- ASTORGA, A. «Arturo Pérez-Reverte ingresa en la Academia glosando el *golfaray*, el habla de los hampones del Siglo de Oro», *ABC.es*, Madrid, 13 de junio de 2003, no paginado, disponible en:
http://www.abc.es/hemeroteca/historico-13-06-2003/abc/Cultura/arturo-perez-reverte-ingresa-en-la-rae-glosando-el-golfaray-el-habla-de-los-hampones-del-siglo-de-oro_187592.html
- CÁNDIDO, A., «El derecho a la literatura», en *Ensayos y comentarios*, São Paulo / México, Unicamp / Fondo de Cultura, 1995, pp. 149-173.
- «El sello de Alariste custodiará las cartas españolas», *elmundo.es-cultura*, 25 de noviembre de 2002, disponible en:
<http://www.elmundo.es/elmundo/hemeroteca/2002/11/26/t/cultura.html>
- HUESA, J. M., «Historia de un engaño», *Cambio*, 9 de diciembre de 1996.
- LÓPEZ DE ABIADA, J. M., «Contra el olvido. Primera lectura de *El Capitán Alariste*», *Polo Académico Internacional*, noviembre de 2000, disponible en:
<http://www.icorso.com/polo.html>
- _____, y A. LÓPEZ BERNASOCHI (eds.), *Territorio Reverte*, Madrid, Verbum, 2000.
- NASCIMENTO, M., «Cipriano Salcedo y el Capitán Alariste: una mirada hacia el pasado de España», disponible en:
<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo119esp.htm>
- PÉREZ-REVERTE, A., *Las aventuras del capitán Alariste*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- _____, *El oro del rey*, Madrid, Alfaguara, 2000.
- _____, *El caballero del jubón amarillo*, Madrid, Alfaguara, 2003.
- _____, «Cervantes, esquina a León», *XL Semanal*, núm. 1.114, 1-7 de marzo de 2009, disponible en:
http://xlsemanal.finanzas.com/web/firma.php?id_firma=8391&id_edicion=3947
- QUEMAÍN, M. Á., «Nueva novela folletín de un escritor envidiado», noviembre de 1998, no paginado, disponible en:
<http://www.icorso.com/cola7.html>
- QUEVEDO, F., «Hay locuras de un mancebo», *Lectura burlesca IV*, en *Poesías*, p. 264, disponible en:
<http://books.google.es/books?id=2gABAAAAMAAJ&pg=PA269&lpg=PA269&dq=%22Quevedo+Ved+en+qu%C3%A9+vendr%C3%A9+a+para+r,%22&source=bl&ots=W1ZHKGZwvD&sig=ewazqe21PvFVqCsFSopWzLDQp58&hl=pt->

BR&ei=yIJ8SoXYC4eCMseqtOYC&sa=X&oi=book_result&ct=result
&resnum=1#

SARAMAGO, J., *Escola on line*, Seção «Fala, Mestre», Edição núm. 166, outubro de 2003, disponible en:

http://novaescola.abril.com.br/index.htm?ed/143_jun01/html/fala_mestre

VALBUENA PRAT, Á., *Literatura Castellana I. De los orígenes al Romanticismo*, Barcelona, Juventud, 1974, pp. 428-495.

VEGA, L. de, *Comedia famosa de Fuenteovejuna*, ed. L. G. Lumbreras, Madrid, Cátedra, 1982.

_____, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña. Fuenteovejuna*, Quito, Libresa, 1999.

_____, *El arte nuevo de hacer comedias*, disponible en:

<http://www.trinity.edu/org/comedia/misc/artnue.html>

_____, *El arte nuevo de hacer comedias*, texto basado en la edición crítica de J. de José Prades, editado en forma electrónica en 1995 por E. W. Vogt y J. T. Abraham, disponible en:

<http://www.trinity.edu/org/comedia/misc/artnue.html>, no paginado.

VICENTE, G., «Todo o Mundo e Ninguém», excerto del *Auto da Lusitânia*, 1532, en *João do Rio. Revista Internética*, Rio de Janeiro, dezembro-janeiro de 2007, ano 4, núm. 22, disponible en Internet en:

<http://www.joadorio.com/Arquivo/2007/12,01/fila.htm>

WILSON, E. M., y D. MOIR, *Historia de la literatura española 3. Siglo de Oro: teatro*, Barcelona, Ariel, 1974.

LA MODERNIDAD E INCONFORMIDAD SOCIAL DE LOPE EN ALGUNAS DE SUS OBRAS DRAMÁTICAS

Ysla Campbell
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

I. ALGUNAS COMEDIAS

Desde las perspectivas de José Antonio Maravall y José María Díez Borque, la dramaturgia de Lope estaba al servicio de la monarquía. Maravall define al Fénix como «agente propagandístico de la arcaizante sociedad monárquico-señorial»¹. Para Díez Borque la obra teatral de Lope manifiesta un «rígido determinismo estamental»². Desde mi perspectiva, en la inmensa producción lopiana, hay que matizar dichas ideas, a través de un análisis de algunos textos donde se encuentran enfoques totalmente divergentes de los señalados por tan insignes estudiosos. Intentaré limitarme a dos puntos en que Lope plantea posiciones opuestas a esta crítica: la apertura estamental y una propuesta del comportamiento propio del monarca.

La importancia adquirida por la riqueza, la monetarización de la economía española, modificó las concepciones ideológicas imperantes en la sociedad del siglo XVII. El mercantilismo del XVI significó la expansión del mercado y la aparición de los grandes hombres de negocios. En este contexto, los indianos³ jugaron un relevante papel debido a las enormes fortunas que amasaron en América. En la dramaturgia de Lope estos personajes son tipificados desde distintas

¹ Maravall, 1972, t. II, p. 580, n. 161.

² Díez Borque, 1976, p. 133.

³ Covarrubias no especifica su oficio: «indiano el que ha ido a las Indias, que de ordinario estos vuelven ricos».

perspectivas y en variadas circunstancias. Sin embargo, establecen algunos enlaces matrimoniales interestamentales.

Uno de los elementos ideológicos de cohesión de la nobleza es el linaje. Este, de acuerdo con Maravall, «es el principio conforme al cual se ordena en jerarquía de origen familiar todo el sistema social»⁴. En la familia se concentran valores como la limpieza de sangre, el honor, la riqueza, etcétera. Es, en primera instancia, el centro de reproducción de las bases estamentales. Desde esta concepción tradicional, en consecuencia, el matrimonio solo era viable entre individuos del mismo estamento. Sin embargo, también se consideraban otros factores. En *El premio del bien hablar* don Diego rechaza el casamiento de su hermano con la indiana por la procedencia de su riqueza. Es evidente que la repulsión del personaje a dicho enlace se debe a una diferenciación social que proviene del origen de los bienes. Tal concepción se patentiza en *Servir a señor discreto*⁵, donde don Pedro realza la relevancia de su patrimonio por sus orígenes, en tanto que menosprecia el que procede del comercio indiano. Además, se le define como caballero, cuya sangre viene del Cid y cuyo dinero se ha obtenido por medio de la actividad militar de sus padres. Es decir, que la riqueza generada por las armas es de mayor calidad que la proveniente del trabajo mercantil.

A pesar de las ideas anteriores, Lope presenta, en varias comedias, una serie de matrimonios entre miembros de distintos estamentos, uniones mixtas que nos ofrece en diversas formas. En cuanto a las indianas: indiana rica casada con noble en *El premio del bien hablar*⁶ (h. 1625), con noble mediano en *Servir a señor discreto* (1610-1618), y con caballero rico en *El sembrar en buena tierra* (estrenada en 1616), indiana pobre casada con noble rico, hijo de indiano, en *La esclava de su galán* (h. 1605). Respecto a los indianos: indiano rico casado con dama de buena fortuna en *La dama boba*⁷ (1613), y con dama pobre en *El sembrar en buena tierra* y *El premio del bien hablar*. Dejo hasta aquí por no hablar del matrimonio del noble con la villana en *La villana de*

⁴ Maravall, 1989a, p. 45.

⁵ Todas las citas de *Servir a señor discreto* serán por la edición de F. Weber de Kurlat, 1975.

⁶ Todas las citas de *El sembrar en buena tierra* serán por la edición de F. C. Sainz de Robles, 1991. Igualmente las de *La esclava de su galán* y las de *El premio del bien hablar*.

⁷ Todas las citas de *La dama boba* serán por la edición de D. Marín, 1995.

Getafe. Entre 1605 y 1625, pues, Lope escribe estas comedias donde se presentan matrimonios entre individuos de diferentes estamentos.

Veamos qué elementos de la mentalidad son indicios para juzgar a la nobleza. A través del análisis del discurso, podemos observar cómo algunas concepciones nobiliarias tienden a adquirir un sentido que no necesariamente coincide con sus valores. En *El premio del bien hablar*, en la escena II, cuando don Juan irrumpe en la casa de la india en busca de refugio, se justifica diciendo: «casa tan noble me ha dado / licencia» (p. 1250). Su desconocimiento de los dueños muestra que su calificativo es ajeno al linaje o las obras, ya que se basa en el aspecto de la vivienda. Ahora bien, que la indumentaria del personaje indique su procedencia es un signo dramático. No obstante, la importancia de su apariencia es tal que don Juan argumenta: «Que no fue cosa mal hecha / os dice mi traje y talle» (p. 1251). Esto significa que la vestimenta era un recurso visual para evaluar la moralidad de sus actos. Tales sintagmas tienen una doble función: sirven como didascalias implícitas, pero también son portadoras de un nivel ideológico de significación: la nobleza y la moralidad se asocian con la apariencia.

Por otra parte, como hemos insistido⁸, además de que el dinero cubre todas las faltas materiales⁹, es más importante que la capacidad del individuo o su cultura, por ejemplo en un personaje con las características de Finea. Asimismo, es la forma de probar la hidalguía mediante la adquisición de ejecutorias o de obtener hidalguías de privilegio. Los indianos poseen estos documentos en *El premio del bien hablar* y en *Servir a señor discreto*; en *La esclava de su galán*, don Juan es un bastardo —hijo de un indiano y de una criolla—, que ha sido legitimado por el rey. Liseo, a pesar de ser indiano, es considerado noble y caballero, lo que no impide que sea el futuro esposo de una dama de gran hacienda.

Los bienes transforman de tal forma la opinión social de quien los posee que se expresa en *El sembrar*: «Lo que es dinero contado / y estas telas recibid: “norabuena tengáis, Cid / Rodrigo, bien seáis llegado”» (p. 1252). En la posición inversa, en cambio: «no hay talle, amor, ni nobleza» (p. 1252). Esto significa que en la realidad histórica

⁸ Ver mis trabajos (Campbell, 1993 y 1994).

⁹ Una idea de la sociedad del siglo XVII se expresa en el siguiente interrogante en *La dama boba*: «¿hay falta, en Naturaleza, / que con oro no se afeite?» (vv. 2905-2906).

el prestigio del noble no lo determina la sangre, sino su calidad de rico. La distinción social que producía la naturaleza —leyes de la herencia—, ahora se alcanza por una vía artificial: el dinero.

Otra idea que es puesta en entredicho es la concepción de que con la sangre se heredaba la virtud. Dice la indiana que el bien hablar «es una señal divina / de la nobleza del alma» (p. 1254). Por el contrario, don Diego, a pesar de su noble nacimiento y mayorazgo, desdice los atributos propios de su estamento al vituperar a las mujeres.

En cuanto a la honra, hay un deslizamiento de su sentido original. En *Servir a señor discreto* el galán se finge de alta sangre y rico, porque sabe «que conquista / el oro más en un hora / que en mil años la codicia / [...] / y que en Madrid me servían / más vasallos y criados, / coches, caballos, vajillas / para que su mucha hacienda / a mi vanidad se rinda» (vv. 2225-2235). Al agotar su dinero en gastos y regalos para la dama, dice:

... dio fin el oro y la dicha,
 porque la dicha y el oro
 siempre mueren en un día;
 vime sin remedio y vi
 que en descubrirme perdía
 aquel crédito de honrado
 que tanto quien ama estima (vv. 2239-2245).

En otras palabras, sin dinero no hay honra y para tenerla es necesario mentir. En el terreno de las mentalidades eso significa que la ideología cede ante la realidad social: hay una escisión entre el mundo de los valores y la vida cotidiana: el caballero es un fraude.

También es preciso tener en cuenta que por medio de sus grandes fortunas los indianos y mercaderes adquirieron un considerable poder social. Lope presenta en estas obras indianos que buscan hábitos en las órdenes militares. Hay que recordar que aunque las legislaciones de las órdenes de 1622 permitieran acceder a ellas a los mercaderes en grueso, el hecho no era tan simple. Barrionuevo habla del caso de Pedro López de San Román —cristiano viejo de sangre limpia—, quien después de obtener un hábito de Santiago no solo vio cómo le era retirado, sino que fue hecho prisionero, debido a que el Consejo de Órdenes se enteró de que había sido corredor de lonja, mercader

y cargador para Indias¹⁰. Ya en 1616 cuando Lope estrena *El sembrar en buena tierra* se plantea que el motivo del viaje a la corte de don Félix es la pretensión de un hábito; y en *Servir a señor discreto*, don Pedro, casado con una indiana, obtiene el hábito de Santiago. En esta misma comedia, el indiano don Silvestre expone su interés en adquirir un puesto de gobierno, y el Conde de Palma promete ayudarlo; finalmente, don Juan, en *La esclava de su galán*, a pesar de ser hijo de indiano y bastardo, tiene una prebenda eclesiástica con una renta de cinco mil ducados. De este modo, el estamento medio, debido a su riqueza, tenía la posibilidad de acceder a los núcleos de poder, llámense órdenes militares, puestos administrativos o rentas diversas. Se ha producido una inversión en las bases de la estimación social entre la riqueza, el poder y la nobleza: los bienes abren la posibilidad de acceso al estamento dominante.

En el nivel lingüístico es muy significativa la transformación del concepto de caballero que vemos en *Servir a señor discreto*; dice don Pedro: «Hidalgo soy; que no quiero / decir que soy caballero», a lo que Girón añade:

Con esa humildad me agradas,
y sabes que la nobleza
está en la limpia hidalguía,
que lo que es caballería
más consiste en la riqueza.
Caballero se deriva
de caballo, que este nombre
le ha dado el caballo al hombre:
mira en qué principio estriba (vv. 72-80).

Hay una tendencia a una evolución semántica en la que, de acuerdo con la definición de Covarrubias¹¹, la valentía y la virtud, cualidades propias del caballero, se han visto desplazadas por la riqueza. Esta idea no es un caso aislado, ya que en *El sembrar* se expresa del indiano: «Su riqueza /es toda un gusto, fundado / en parecer caballero. / Trátase bien; son testigos / de su gusto los amigos, / que hay

¹⁰ Ver Barrionuevo, *Avisos*.

¹¹ Anota Covarrubias: «no se dirá caballero absolutamente el que anda a caballo, sino por ser escogido para la orden de caballería, que consta de hombres escogidos cada uno entre mil».

muchos donde hay dinero» (p. 1142). Estos versos aluden a una serie de modificaciones de comportamiento que Lope manifiesta con gran claridad al aludir a los principales centros de atención en la sociedad del período áureo: las modas, las compras, el lujo, la ostentación¹².

La importancia del honor fundado en la apariencia entraña transformaciones en todos los terrenos y uno de ellos es el amor. Hay una tendencia generalizada al galanteo por medio de dádivas y regalos. De hecho en *El sembrar* tenemos un notorio ejemplo de ello, pues don Félix, a pesar de ser hijo de indiano, dilapida su dinero en cortejar a una dama. De igual forma, como vimos, en *Servir a señor discreto* don Pedro pierde su fortuna por galantear a la hija de un indiano. Tales relaciones interesadas son evidenciadas en una canción de *La dama boba*:

Amor, cansado de ver
tanto interés en las damas,
y que, por desnudo y pobre,
ninguna favor le daba,
pasose a las Indias,
vendió el aljaba,
que más quiere doblones
que vidas y almas.
Trató en las Indias Amor,
no en joyas, sedas y holandas,
sino en ser sutil tercero
de billetes y de cartas.
Volvió de las Indias
con oro y plata;
que el Amor bien vestido
rinde las damas [...]
es Amor: llámase indiano (vv. 2221-2273).

¹² Florencio dice de las mujeres: «Antiguamente querían / su marido e hijos; ya / solo en sus galas está / el amor que los tenían. / Han llegado ya los trajes / a ser destrucción del mundo». Y más adelante se expresa: «Este pedazo de calle / solía un hombre llamalle, / por su encuentro, “el paso honroso”. / Es mar la calle Mayor, / y sus tiendas, las sirenas / que llaman, de engaños llenas, / al galán que tiene amor. / Pasa acaso y topa aquí / en estas tiendas su dama; / él mira o ella le llama; / ofrece lo que hay allí: / el apretador curioso, / randas, cambray, medias, seda; / luego, si empeñado queda, / bien se llama “el paso honroso”» (*El sembrar*, pp. 1140 y 1152-1153, respectivamente).

Este último verso resume un comportamiento social que permite concepciones novedosas. Además, el Nuevo Mundo se presenta con connotaciones en las que los tratos y los metales forman parte fundamental del concepto. La enorme importancia del tesoro americano para España es clara cuando, ante la llegada de una flota, se dice en *La esclava de su galán*: «De toda España / será esta plata el remedio; / suplirá, señor, las faltas / de las pasadas fortunas» (p. 1375).

Algo similar ocurre respecto a los indianos, ya que el venir a las Indias se asocia con la idea de enriquecimiento, de ahí que el regreso a la Península sea considerado como un símil de la llegada de la plata americana. En *El premio*, se dice: «Quedémonos aquí, pues has topado / las Indias sin la mar [...] / porque si aquí se encierran treinta flotas, / ¿qué es menester buscar mayor tesoro...?» (p. 1256). Desde el inicio de la comedia, Leonarda insiste en que la calidad radica en el dinero y en que el hecho de ser hija de un indiano motiva que la cortejen los caballeros, ya que no les interesa la nobleza y la virtud (p. 1250). Idea que, en principio, muestra cierta transformación de los valores nobiliarios. Si el estamento aristocrático-señorial ha cerrado sus puertas a hidalgos y escuderos cada vez más, los grandes mercaderes, los indianos —en estas piezas don Antonio, don Fernando y don Silvestre¹³ se dedican al comercio de ultramar— tienen óptimas posibilidades de ascenso debido a sus enormes fortunas.

Los personajes de estas comedias ejercen la libre elección matrimonial basada en el amor. El principio rector de dichos enlaces mixtos, para Lope, y su justificación moral es dicho sentimiento amoroso: en *La esclava*, Elena carece de recursos; en *El sembrar*, Celia renuncia a su fortuna al rechazar su compromiso matrimonial por amar al indiano don Félix; en *La dama boba*, Liseo se niega a casarse con la rica Finea por su falta de entendimiento y por amar a Nise, aunque su dote sea considerablemente menor. La dinámica social ya había permitido otras reglas de funcionamiento que hacían viables estas uniones interestamentales, que para Lope debían tener móviles afectivos. De ello da testimonio el hecho de que la mayoría de los personajes de la nobleza emparentan con indianos —y no estos que en la tipología tradicional son considerados mezquinos—, pero hay que notar que, a pesar de su enamoramiento, no pierden de vista los

¹³ Personajes de *El premio del bien hablar*, *La esclava de su galán* y *Servir a señor discreto*, respectivamente.

beneficios económicos de sus respectivos enlaces. Baste un par de ejemplos. En *El premio*, el criado censura a don Juan cuando este corteja a la indiana y solo le habla de comer y dormir bien al casarse con ella: «¡Por Dios, que no le dijera / tal requiebro un labrador!» (p. 1272). Laurencio, el caballero pobre, cambia el amor y la discreción de Nise por la dote de Finea, y lo expresa sin el menor recato. En el caso de los indianos, dado que no requieren dinero, buscan realizar su gusto¹⁴. Es una aceptación social compensatoria que permite a uno y otro estrato gozar de determinados privilegios mediante la apertura de ciertas bases estamentales.

Ahora bien, la alternativa que representan los indianos adquiere una dimensión semántica singular en *El premio*. En principio, don Juan denomina a la indiana Leonarda «ángel» y a su casa «templo de hermosura» (pp. 1250-1251), habla de sus «méritos divinos» (p. 1271); pero, además, cuando se enfrenta con don Diego por vituperar a la dama, dice: «pienso que la indiana / vino en forma de algún ángel / y le derribó en el suelo, / sin que a tenerle bastasen / cuantas espadas y amigos / pretendieron ayudarle» (p. 1252). Luego añade que, si se le concede el «milagro» de pasar a las Indias y salvarse con su hermana, hará pintar la imagen de Leonarda para arrodillarse ante ella. Elementos todos que divinizan a la dama. De igual forma, cuando Martín expresa: «Parece nuestra historia encantamiento», don Juan responde: «No lo parece, lo es» (p. 1259). La indiana representa una salvación en dos niveles semánticos: en el plano de la realidad, como portadora de bienes económicos, sin que el galán haya tenido que viajar a las Indias; y en el nivel metafísico, con las atribuciones religiosas de protectora y finalmente salvadora.

Así pues, dado que son poseedores de una parte del tesoro americano, los indianos se presentan como alternativa para ciertos grupos de la nobleza empobrecida o la nobleza de mediana calidad. El personaje exclamará: «¡Bien haya el Cielo, que ha puesto / mi remedio en vuestra mano!» (p. 1253). Esto significa que las diferencias entre los distintos estamentos —costumbres, vestimenta, vocabulario, etcétera— tienden a desvanecerse. Los nuevos tiempos y concepciones han propiciado que los orígenes de la riqueza sean pronto olvidados o relegados a segundo plano.

¹⁴ En su papel de indiano Liseo al rechazar a Finea y preferir a Nise: «que yo soy rico, y compraré mi gusto» (v. 1622). Ver *El premio*, p. 1263.

Es verdad que el hecho de que en estas comedias las indianas se casen con nobles puede parecer realista, debido a que la nobleza se hereda por la línea del varón. Pero, como hemos señalado, Lope también presenta la situación inversa: damas nobles contraen matrimonio con indianos. Ello entraña una justificación ideológica que, si bien es cierto está puesta en boca de criados, en *Servir a señor discreto*, no por eso es menos significativa; dice Girón: «Sangre tiene cualquier vena, / y todas son coloradas» (vv. 68-69); o expresa Elvira: «Todos somos hijos de Eva; / los ríos salen del mar» (vv. 1366-1367). Tal es la idea de muchos pensadores reformistas del período: la igualdad de los individuos ante Dios a pesar del linaje. Lope va más allá en lo referente a las mujeres; dice un noble galán de *El premio*: «que el ser mujer es bastante / nobleza» (p. 1252).

Al parecer, el Fénix tenía presentes algunas ideas reformistas de pensadores de los siglos XVI y XVII sobre la función de la medianía, de lo que se llamó «los ciudadanos», en el sentido de matizar las agudas diferencias sociales. De hecho, hay que recordar que fue amigo cercano del doctor Cristóbal Pérez de Herrera y compuso tres sonetos para el *Amparo de pobres*. El protomédico, González de Cellorigo¹⁵, Agustín de Rojas¹⁶, entre otros pensadores, pugnaban por un estamento medio más participativo. Y ello no implicaba la transformación de la estructura social, «sino [...] una parcial modificación política en el régimen de distribución del poder»¹⁷.

Las concepciones ideológicas dominantes como el honor, el linaje, el *otium cum dignitate*, fueron escindiéndose de una realidad social en la que la riqueza empezó a convertirse en elemento de movilidad. A partir del ámbito sentimental, Lope construye personajes que tienen libertad de elección matrimonial, de ahí que las relaciones amorosas puedan salir del marco de la distribución estamental.

En conclusión, no comparto la genérica idea de Maravall sobre la simple apariencia del Fénix en la presentación de relaciones amorosas más libres y su «endurecimiento de las diferencias estamentales»¹⁸, ni la de Díez Borque de ver al dramaturgo como propagandista de la ideología dominante. Lope de Vega desmonta estéticamente los mecanismos que operan en la sociedad.

¹⁵ Cellorigo, *Memorial de la política necesaria*.

¹⁶ Rojas, *El buen Repúblico*, pp. 175-177.

¹⁷ Maravall, 1989a, p. 291.

¹⁸ Maravall, 1989b, p. 669; ver también p. 668.

2. LA TRAGEDIA: CRÍTICAS AL COMPORTAMIENTO DEL REY Y PROPUESTA EN «EL DUQUE DE VISEO»¹⁹

El Duque de Viseo manifiesta una visión política y filosófica que también difiere de la apreciación de Maravall y Díez Borque. Es una tragedia basada en una fuente histórica, la *Chronica d'El Rei Dom João*, escrita por Ruy de Pina, cronista mayor de Portugal, que plantea las funciones del rey en una didáctica al revés. El uso de este tipo de fuente nos ubica en el tacitismo vigente en la época: la función de la historia, como método inductivo, para extraer lecciones aplicables al caso presente; hacer una ciencia de la política mediante la racionalización con base en la experiencia de la historia. De la mano de este planteamiento político, que no pierde de vista la moral cristiana, se da el neoestoicismo, que plantea el dominio de sí mismo, es decir, de las pasiones, mediante el uso de la razón.

Concebido como representante de Dios en la tierra, el rey debía ser ejemplo de virtud para sus súbditos. Esta es una idea general en los personajes de la tragedia que se convierte en ley para los vasallos; dice Guimarás: «que al rey, en la paz o en guerra, / respetemos en la tierra, / porque está en lugar de Dios» (p. 100). Dicha representación de la divinidad obliga al soberano a obrar por el bien de la república custodiando la justicia y reconociendo los méritos de los súbditos para mantener la armonía del reino.

Esta concepción trascendental implica una conducta específica en los vasallos que, en el texto, es reiterada: afecto, lealtad y respeto. Basada en una obligación que proviene de la divinidad, la obediencia alcanza el rango de ley. De ahí que el oficio de la nobleza sea la disposición de ofrecer la vida en servicio del monarca. Es decir, los vasallos se consideran propiedad del soberano; dice Viseo: «es nuestro dueño absoluto» (p. 100). La voluntad de los súbditos, pues, se asimila a la del rey; doña Inés sustenta: «La fuerza es ley, / siendo voluntad del rey, / pues esta sola es la nuestra» (p. 102). Tales perspectivas conducen a considerar que la traición puede provenir del más insignificante comentario, de un juego banal o, incluso, de un malentend-

¹⁹ Todas las citas de *El Duque de Viseo* serán por la edición de F. Ruiz Ramón, 1966. Esta es una parte modificada y más breve de mi artículo «Del ser al deber ser: *El Duque de Viseo*» (Campbell, 2007).

dido. La insistencia sobre la conducta de los vasallos, a lo largo de la obra, tiene una función dramática de contraste.

En cuanto al rey don Juan, es significativo que desde el inicio se establezca una comparación con su antecesor don Alonso, ya que al primero se le denomina «el Bravo», mientras que a su padre, «el Santo». El personaje es frío, arrogante, de condición áspera, calificado por su consorte como severo y cruel, y cuyas relaciones con sus vasallos son parcas y secas. Su matrimonio no es armonioso; dice Viseo sobre su hermana la reina: «Pues pedir nada a mi hermana, / si es por quien él hace menos, / ¿para qué?» (p. 82). Además, corteja a doña Elvira. En lo que se refiere al pueblo, le parece una falta de decoro ver por el balcón los presentes que le trajo el Condestable, a pesar de su abundancia y de que acaba de llegar al reino, después de servirlo en África.

Los súbditos más cercanos al gobernante desean que este modifique su conducta, pues se ha hecho pública su condición. Desde el punto de vista del Duque de Viseo, «En la humildad / luce más la majestad / que la corona hermosa» (p. 35) y la blandura «Al ser amado es forzosa, / si es con prudencia y cordura» (p. 36). Considera que los vasallos deben ser honrados con obras y con razones. El tacitista Baltasar Álamos de Barrientos aconseja al rey que, como Alejandro, «debe proceder humanamente con el vulgo y granjearse con *razones* y palabras apacibles y buenas *obras*, y favorecer con privilegios y mercedes»²⁰. Para Séneca, «La única fortaleza inexpugnable es el amor de los ciudadanos»²¹. En efecto, la conservación de la monarquía necesitaba que las bases populares giraran en torno al afecto al monarca.

A pesar de que Guimarán concluya que para servir al rey no importa su mala condición, el Condestable dice un soneto en un aparte:

Influya el cielo, influyan los planetas
que nacen con los hombres las fortunas,
las condiciones, y tal vez algunas,
en sujetos perfetos, imperfetas.

²⁰ Álamos de Barrientos, *Discurso político al rey Felipe III al comienzo de su reinado*, ed. M. Santos, 1990, p. 109 (las itálicas son mías).

²¹ Séneca, *De la demencia*, ed. F. Navarro y Calvo, 1884, l. I, VII, 1, p. 333.

Las causas, a nosotros tan secretas,
siendo disculpas, no les den ningunas;
que en viendo condiciones importunas,
huyen las voluntades más sujetas.

Aunque desde este polo al de Calixto
gobierne un rey, de serlo no se alabe,
si rey de voluntades no se ha visto.

¡Dichoso aquel que con prudencia sabe
vencer su condición y ser bienquisto,
que es de la voluntad la mejor llave! (pp. 43-44).

El texto presenta un cúmulo de información: siendo perfecto el rey, dado que representa a Dios y el orden terrenal depende de la voluntad de Este, su temperamento lo hace imperfecto. El contraste entre la perfección, proveniente de la divinidad, y la imperfección terrenal es evidente. Al respecto, resulta pertinente recordar que Baltasar Álamos y Barrientos en su *Discurso político al rey Felipe III al comienzo de su reinado*, de 1598, dice: «su persona no [es] de bronce, sino compuesta de los cuatro elementos, y sujeta como tal a los accidentes naturales y sobrenaturales»²². Siglos atrás, Séneca escribió a Nerón: «cosas hay que prohíbe contra el hombre el derecho común de los seres [*sic*]; porque todo hombre tiene la misma naturaleza que tú»²³. La insistencia a lo largo de los siglos muestra que el ejercicio del poder, por los representantes de la divinidad, no era el adecuado. En los versos vemos que el planteamiento para lograr el amor y la aceptación de los súbditos era el vencimiento racional de sí mismo, en este caso, de la mala condición temperamental. En ese sentido, uno de los propósitos esenciales de la filosofía senequista es el vencimiento de sí mismo mediante el uso del razonamiento; dice Séneca sobre el gobernante: «El buen príncipe se domina a sí mismo, sirve al pueblo...»²⁴. Y una de las virtudes capitales del estoicismo es la prudencia y, aunada a ella, la constancia, la práctica permanente del sometimiento de las pasiones empleando la razón.

²² Álamos de Barrientos, *Discurso político al rey Felipe III al comienzo de su reinado*, ed. M. Santos, 1990, p. 53.

²³ Séneca, *De la clemencia*, ed. F. Navarro y Calvo, 1884, p. 125.

²⁴ Séneca, *De la clemencia*, ed. F. Navarro y Calvo, 1884, VII, 5, p. 383.

La caracterización negativa del rey don Juan II anuncia al lector/espectador el tipo de acciones que puede realizar el personaje. Impulsado por una calumnia levantada por su privado, don Egas, contra los cuatro hermanos portugueses —el Condestable, Guimaráns, el Duque de Faro y don Álvaro— en la que los acusa de conspirar contra él para remplazarlo con el Duque de Viseo, toma una serie de determinaciones de orden pasional que culmina con el asesinato de este. De inicio y con el ejemplo de Alejandro de «desterrar y dividir» (p. 93), ordena salir de la corte a tres de los hermanos y a Viseo. La situación de Guimaráns es otra, pues el haber abofeteado a doña Inés por haber comentado a don Egas lo que en confianza le dijo el Condestable sobre sus inciertos orígenes raciales, sirve al rey como pretexto para encarcelarlo; dice el monarca: «que para mi paz no hay bien / que más ahora me importe; / y con pequeña ocasión / le haré dar la muerte a alguno / de estos hermanos, que en uno / verán los demás quién son» (p. 94). En efecto, basado en una inquietud individual, desligada del bien común, luego lo manda degollar. En una de sus cartas a Lucilio, sostiene Séneca:

No puede vivir felizmente aquel que solo se contempla a sí mismo, que lo refiere todo a su propio provecho; has de vivir para el prójimo, si quieres vivir para tí²⁵.

La obnubilación del razonamiento del rey es visible para el resto del reino: el pueblo y los cortesanos disculpan a los hermanos portugueses y a Viseo. La situación moral del joven monarca, el estar sujeto a las pasiones, como ocurrirá después en las tragedias calderonianas, conduce a un desenlace trágico. Para el estoico español no hay bien separado de la virtud (templanza, fortaleza, prudencia, justicia) y esta se ubica «en la parte más noble de nuestro ser, es decir, en la racional»²⁶. En el plano dramático, es lo incontrolable del soberano sobre sus pasiones lo que permite el desarrollo de la intriga y la culminación funesta: la pasión y la razón son incompatibles.

Estas situaciones se encuentran registradas en la historia, como partes de la condición humana que son invariables, de acuerdo con el tacitismo. De ahí que, dentro de esta corriente política, las lecciones

²⁵ Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, ed. I. Roca Meliá, l. V, e. 48, 2, pp. 282-283.

²⁶ Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, ed. I. Roca Meliá, l. VIII, e. 71, 32, p. 415.

de la historia puedan enseñar a los monarcas y su grupo de colaboradores los lineamientos que deben seguirse o evitarse. Las reglas, las normas de la política, se pueden inducir de los hechos pasados.

En lo que respecta al Duque de Viseo, su carisma conduce a que sea amado por los portugueses. Don Egas, quien no esperaba incluir a Viseo en su calumnia, lo define al monarca como

mozo gallardo, cuerdo y generoso,
y lleno de excelencias y virtudes,
y, sobre todo, a quien el vulgo y plebe
idolatra y celebra [...] y le muestran en todas sus acciones
inmenso amor en obras y razones (p. 64).

Esta descripción despierta recelo y envidia en el rey, quien empieza a pensar en eliminarlo con un argumento que se basa en una razón de Estado falsa para los españoles; expresa: «Que si por él, por sus virtudes, vengo / a darles ocasión, que la quitara / fuera razón de Estado, y que no hubiera / quien mejor para rey les pareciera» (p. 93). El tacitismo planteaba las reglas políticas aunadas a la moral. Nada más claro que las propias palabras de Tácito para definir este concepto del monarca disfrazado de necesidad política:

Suelen los príncipes de mala inclinación, y ánimo tiránico, encubrir su mala intención coloreando sus maldades, y nuevamente halladas por ellos, con títulos antiguos y virtuosos, como que los hagan por guardar justicia, y por seguridad y libertad política, siendo una venganza de sus pasiones²⁷.

En este diálogo con don Egas, disculpando a Viseo, el privado proporciona la interpretación de la razón de Estado positiva: «No quiera Dios que por razón de Estado, / que muchas veces el demonio inventa, / el inculpable Duque tu cuñado / pierda la vida, o dalle alguna afrenta»²⁸. Lope manifiesta las dos posiciones sobre la razón de Estado vigentes en el período áureo: la perspectiva del rey no tiene en consideración la moral cristiana, idea que coincide con el principio maquiavélico, donde la ciencia de la política se separa de la

²⁷ Álamos de Barrientos, *Tácito español ilustrado con aforismos*, af. 110, p. 287.

²⁸ Álamos de Barrientos, *Tácito español ilustrado con aforismos*, af. 110, p. 287.

religión y la moral. Dado que el príncipe no puede tener todas las virtudes, sostiene Maquiavelo, «está siempre sujeto, a fin de mantener el Estado, a obrar contra la fe, la caridad, la humanidad, y contra la religión»²⁹. El fin justifica los medios es la idea del monarca: eliminar a Viseo, extirpando su buen ejemplo, para mantenerse en el poder. Pedro de Rivadeneira escribe en 1695 que hay dos razones de Estado,

una falsa y aparente, otra sólida y verdadera; una engañosa y diabólica, otra cierta y divina; una que del Estado hace religión, otra que de la religión hace Estado; una enseñada por los políticos y fundada en una vana prudencia y en humanos y ruines medios, otra enseñada de Dios [...] esta es la verdadera y segura razón de Estado, y la de Maquiavelo y de los políticos es falsa, incierta y engañosa³⁰.

Como observamos en los versos, don Egas asocia la razón de Estado con el demonio cuando transgrede la justicia y la moral, y luego cuestiona al soberano: «¿Es bien, señor, que un rey cristiano intente / matar al virtuoso porque es bueno, / y está de gracias y virtudes lleno?» (p. 65). Matar a Viseo, para el válido, es atentar «contra la ley de Dios».

Situados en la ley tomista del derecho, esa violencia a la ley divina y el derecho positivo en busca de un beneficio personal, destruye la ley por la corrupción de la misma. El rey subvierte la legalidad, con lo que vuelve a comportarse maquiavélicamente. Dice el pensador florentino que hay dos maneras de combatir: las leyes, propias de los hombres; y la fuerza, propia de los animales. «Pero, puesto que la primera muchas veces no es suficiente, es necesario recurrir a la segunda»³¹. No obstante, el carácter trascendental del gobernante lleva a que los personajes consideren que imita a Dios. El mismo Gimaráns sostiene, antes de ser degollado, que el rey «camina con dos ángeles de guarda» (p. 95), por lo que no se equivoca al ejecutar la justicia. El monarca, empero, alude en varias ocasiones, a su deseo de venganza y el degüello de Gimaráns lo define como «una venganza hidalga».

²⁹ Maquiavelo, *El Príncipe*, ed. M. López Suárez, XVIII, p. 104.

³⁰ Rivadeneira, *Tratado de la religión y virtudes*, p. 456.

³¹ Maquiavelo, *El Príncipe*, ed. M. López Suárez, 1994, XVIII, p. 101.

La tendencia del rey a transgredir la ley la manifiesta cuando ofrece a doña Elvira: «Si tú fueras servida / que atropellara el poder / a la razón, yo lo hiciera / y habiendo parte, le diera / libertad» (p. 91). La arbitrariedad es el núcleo de sus acciones, ya que se mueve por la pasión. No obstante reconocer que la justicia «es virtud santa» (p. 132), infringe la ley deliberadamente.

Don Juan II, a pesar de las explicaciones de don Egas y sin mayor información, sospecha del Duque de Viseo. De acuerdo con el profesor Francisco Ruiz Ramón, «Las víctimas perecen sin levantar acusadoramente el dedo contra el rey»³². Sin embargo, Viseo cuestiona la legalidad de sus actos en su último diálogo con el monarca. Cuando este lo llama traidor, Viseo responde:

Si al Duque de Guimarás
por traidor muerte le dan,
todo Portugal lo fuera;
que si cualquiera inocente
que a Vuestra Alteza le dé
sospecha es traidor, no sé
qué vasallo ni pariente
se puede llamar leal (pp. 194-195).

Para Viseo el monarca es incapaz de formarse un juicio objetivo no solo de sus allegados, sino de todos los vasallos. Esta situación ponía al reino en el terreno de la arbitrariedad del monarca. En tanto que el traidor continúa en su puesto de privado, los demás cortesanos son juzgados de acuerdo con las pasiones del soberano (temor, envidia, venganza) y además rebasa sus límites temporales al desterrar para la eternidad al Condestable, quien expresa: «Eternamente / solo destierra Dios...» (p. 111).

Viseo es muy preciso sobre los procedimientos legales en la última entrevista. Mientras que el rey considera que el hecho de injurarlo y hacer comentarios sobre el Estado son causas legales que ameritan un castigo, Viseo contesta: «Cuando el rey es prudente, no se informa / de alguno que transforma las verdades / en otras calidades diferentes [...] / Todo juez discreto guarda oído / al ausente ofendido» (p. 129). Conducta que el rey siguió con Guimarás al sentenciarlo y no escuchar sus quejas. Después ejemplifica con Ale-

³² Ruiz Ramón, «Introducción» a su edición de *El Duque de Viseo*, 1966, p. 25.

jandro Severo, quien no juzgaba «si no se acompañaba de veinte hombres / de más famosos nombres de letrados, / que estaban celebrados en el mundo» (p. 129). Por un lado, se alude a la prudencia y la discreción; por otro, a la necesidad de audiencia del acusado y del consejo de hombres capacitados para sentenciar con justicia. De los versos de Viseo se deduce que el rey es imprudente por no informarse adecuadamente (su información se reduce a las intrigas del privado), y que tampoco es discreto, por eliminar el derecho de réplica del acusado y no asesorarse prudentemente en casos de lesa majestad, como muestra la experiencia histórica romana. Viseo apela a los principios básicos de inducción de reglas basadas en la experiencia de la historia, de acuerdo con el tacitismo. Para Álamos, al rey solo correspondía ser «celador de la justicia», pues esta debía estar en manos de gente experta³³; en consecuencia, al soberano jamás le atañía ejecutar la sentencia personalmente. El planteamiento era la división de los poderes legislativo, ejecutivo y judicial.

El amor popular por Viseo es muy notorio en la tragedia. Sin embargo, Lope añade elementos sobrenaturales tanto escenográficos cuanto fantasmagóricos. Primero aparece una cruz iluminada, suenan cadenas y alguien entona tristemente una canción sobre el degüello de Guimarás, advierte a Viseo que se cuide del rey y lo denomina «inocente» y «Abel». Luego aparece el fantasma de Guimarás, vestido de blanco y con la cruz de Cristo, y le aconseja lo mismo. No obstante, la lealtad del Duque es inquebrantable y acude al llamado del monarca, quien lleno de ira, después del diálogo estudiado, lo mata con una daga.

En resumen, Lope caracteriza un rey movido por las pasiones que no emplea el razonamiento en la organización de la vida social: ni en sus relaciones personales, ni en la administración de la justicia. No es un ejemplo para los súbditos: vive acosado por las sospechas, la envidia, la inseguridad, la venganza, carece del amor popular y ejerce arbitrariamente la justicia. Por el contrario, no valora la virtud ni la lealtad de sus vasallos, contra quienes deja caer todo el peso de su violencia. El monarca es, pues, un tirano que tiene una actitud maquiavélica al practicar una razón de Estado contra la moral cristiana. Como contraste, el grupo de cortesanos a su servicio manifiesta un

³³ Álamos de Barrientos, *Discurso político al rey Felipe III al comienzo de su reinado*, ed. M. Santos, 1990, p. 89.

sólido compromiso con él y siempre se encuentra dispuesto a cumplir con la ley, amén de estar a su merced. El Duque de Viseo actúa en función del bien público, propone alternativas en los procedimientos legales y practica la caridad, lo que lo define como buen cristiano. Todo lo cual lo convierte en modelo de política tacitista.

En esta tragedia, basada en un suceso histórico, Lope crea personajes virtuosos que representan una propuesta moral en la vida política y social, en contraste con un soberano cuyos actos, movidos por las bajas pasiones y el autoritarismo, quedan al descubierto. Es así como el tacitismo y el neoestoicismo senequista se manifiestan como una alternativa política y moral. El Fénix, lejos de reproducir la ideología monárquico-señorial, nos muestra lo que no debe ser un rey, independientemente de la creencia tradicional de que hace las veces de Dios en el mundo terrenal.

En conclusión, en las comedias, al presentar matrimonios interesantísimos, y en la tragedia, al elevar una crítica contra el soberano, es imposible encasillar la obra de Lope de Vega como lo han hecho los críticos mencionados. Lope rebasa su tiempo con una obra llena de modernidad, retratando las costumbres del siglo.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLAMOS DE BARRIENTOS, B., *Tácito español ilustrado con aforismos*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1987.
- _____, *Discurso político al rey Felipe III al comienzo de su reinado*, ed. M. Santos, Madrid / Barcelona, Anthropos, 1990.
- BARRIONUEVO, J. de, *Avisos*, vol. CCXXI, 1655.
- CAMPBELL, Y., «Continuidad y ruptura en *La pobreza estimada* de Lope de Vega», en *El escritor y la escena I (Actas del I Congreso de la AITENSO, Ciudad Juárez, 18-21 de marzo de 1992)*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 105-114.
- _____, «Las conquistas del oro: honor y apariencia en *Pobreza no es vileza* de Lope de Vega», en *El escritor y la escena II (Actas del II Congreso de la AITENSO, Ciudad Juárez, 7-10 de marzo de 1993)*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 115-123.
- _____, «Del ser al deber ser: *El Duque de Viseo*», *Teatro de palabras*, 1, 2007, pp. 29-45.

- COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1993. Ver ahora la edición integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- DÍEZ BORQUE, J. M., *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- GONZÁLEZ DE CELLORIGO, M., *Memorial de la política necesaria*, Valladolid, 1600 (BNM, sign. VE/207-6).
- MAQUIAVELO, N., *El Príncipe*, ed. M. López Suárez, Madrid, Temas de Hoy, 1994.
- MARAVALL, J. A., *Estado moderno y mentalidad social*, Madrid, Revista de Occidente, 1972, t. II.
- _____, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, 3.^a ed., Madrid, Siglo XXI, 1989a.
- _____, *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid, Taurus, 1989b.
- RIVADENEIRA, P. de, *Tratado de la religión y virtudes*, Madrid, BAE, 1927, t. 60.
- ROJAS, A. de, *El buen Repúblico*, Salamanca, 1611 (BNM, sign. R/6.521).
- SÉNECA, L. A., *De la clemencia. Tratados filosóficos*, ed. F. Navarro y Calvo, Madrid, Luis Navarro, 1884.
- _____, *Epístolas morales a Lucilio*, ed. I. Roca Meliá, Madrid, Gredos, 2000, t. I.
- VEGA, L. de, *El Duque de Viseo*, ed. F. Ruiz Ramón, Madrid, Alianza, 1966.
- _____, *Servir a señor discreto*, ed. F. Weber de Kurlat, Madrid, Castalia, 1975.
- _____, *El sembrar en buena tierra, La esclava de su galán, El premio del bien hablar en Obras selectas*, ed. F. C. Sainz de Robles, México, Aguilar, 1991, t. I.
- _____, *La dama boba*, ed. D. Marín, Madrid, Cátedra, 1995.

LA ESTÉTICA LOPEANA DE HACER COMEDIAS Y LA ÓPERA *II BARBIERE DI SIVIGLIA*, DE ROSSINI¹

Robson dos Santos Leitão
Universidade Federal Fluminense-UFF

Los 207 años que separan a la primera edición del *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega, publicada en 1609, y el estreno de la ópera *Il barbiere di Siviglia*, de Gioachino Rossini, en 1816, al contrario de la distancia ideológica esperada entre las dos obras, muestra semejanzas conceptuales y algunas preocupaciones comunes entre los dos autores en el arte de hacer comedias.

Al publicar sus prescripciones teatrales en 1609, en España, Lope de Vega fijaba, por escrito, aquello que, con mayor o menor intensidad, se consolidaba en el teatro nacional español de su época². Entre tanto, al establecer y dimensionar una serie de reglas básicas que atendiesen al gusto popular, Lope evidenciaba algunos aspectos de la dramaturgia barroca y se convertía en referencia para muchas generaciones de dramaturgos posteriores al *Arte nuevo de hacer comedias*.

El primero de sus diez postulados conceptúa a la tragicomedia explicando que para su mejor efecto teatral es interesante incluir, en una misma escena, personajes nobles y otros de la plebe, como se realizaba en el antiguo teatro griego, con la finalidad de mezclar diferentes niveles de seriedad, o sea lo trágico y lo cómico. Juan Manuel Rozas nos alerta acerca de este dato importante:

Lope comienza el estudio sistemático de los diez puntos fundamentales que distingue en su teatro. Y es lógico que el primero sea el concepto de

¹ Versión al español por Virginia Videira Casco.

² Ver Rozas, 1975.

tragicomedia, porque es la ruptura más grave con el arte antiguo, como él mismo señala después, al defenderse de romper las unidades, con esta frase: «Porque ya le perdimos el respeto / cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la bajeza cómica»³.

Y es el mismo Rozas quien afirma:

Hay ya una clara distinción de los personajes en inferiores y esforzados. Esta distinción psicológica se hacía, de hecho, en el teatro griego. Distinción de clase social (el esforzado era el rey, el príncipe, el noble, el héroe)⁴.

Y, en contraposición a estos personajes de destacada posición social, todos los demás se sitúan en la calidad de inferiores, o de la «humilde plebe», en las palabras de Lope de Vega.

La ópera, considerada el espectáculo teatral completo por excelencia, tiene sus bases fundamentadas también en el teatro griego de la Antigüedad, a partir de propuestas escritas por Vincenzo Galilei (surgidas del intercambio de ideas con el historiador Girolamo Mei) y publicadas en Italia, en el año 1581, con el título *Dialogo della musica antica e della moderna*⁵. Las influencias del texto de Galilei sobre poetas y compositores italianos de fines del siglo XVI e inicios del XVII culminarán con la creación, entre 1597 y 1607, de algunos espectáculos híbridos del teatro cantado, que más tarde sería conocido con la denominación genérica «ópera».

En el inicio de su historia, aún bajo la influencia clásica del Renacimiento, la ópera trataba de temas extraídos de leyendas y mitos de la Antigüedad. Pero el compositor Claudio Monteverdi, quien ya había compuesto en 1607 la música para el poema teatral *La favola d'Orfeo* de Alessandro Striggio, innova al estrenar, en 1642, su última ópera *L'incoronazione di Poppea*, con libreto/poema de Giovanni Francesco Busenello. Además de introducir un tema histórico en escena, aunque perteneciente a la Antigüedad Clásica —el romance del emperador Nero con la cortesana Poppea y su consecuente coronación como emperatriz—, también destaca un personaje de clase social «inferior», la nodriza y empleada de Poppea, Arnalta, que nos

³ Rozas, 1975, p. 74.

⁴ Rozas, 1975, p. 76.

⁵ Ver Coelho, 2000.

remite al sentido de tragicomedia, de la misma forma como es expuesto por Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*. Esa innovación en la ópera, creada por Monteverdi/Busenello, se transformaría en el patrón para las futuras tragicomedias líricas del siglo XVIII (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, de Mozart/Da Ponte), y para las óperas bufas de Gioachino Rossini, en el inicio del siglo XIX, como es el caso de *Il barbiere di Siviglia*.

Estéticamente, al contrario de lo que sucede con el *dramma giocoso* (tragicomedia) *Le nozze di Figaro* (*Las bodas de Figaro*, 1787), con música de Wolfgang Amadeus Mozart y libreto escrito por Lorenzo da Ponte, el texto de *Il barbiere di Siviglia* siempre fue considerado una comedia. Ya en 1772 el francés Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799) había concebido su *Le barbier de Séville o La précaution inutile* como una ópera cómica, al componer incluso la música a partir de «canciones españolas auténticas, que había coleccionado durante los años pasados en Madrid»⁶. Al no conseguir colocarla en escena como ópera, Beaumarchais la adaptó para el teatro convencional, como comedia en prosa, en cinco actos y con canciones intercaladas, y la estrenó el 23 de febrero de 1775, en el Théâtre de la Comédie Française, en París. Sus personajes, nobles y plebeyos, inspirados en diversas fuentes, se muestran entre lo patético y lo cómico, sin ningún trazo de tragedia explícita, con el único objetivo de hacer reír.

Por sobre todas las cosas, *Le barbier* es un heredero inequívoco de la *Commedia dell'Arte*, cuyos arquetipos impregnan el teatro de Molière y, en la época de Beaumarchais, aún realizan su aparición en las comedias de Marivaux. Uno de los trazos típicos de las antiguas comedias italianas, que Beaumarchais practica con especial gusto, es la *tirata*, aquellos monólogos que se construyen por acumulación, y son el origen de las «arias de catálogo» bufas. Es lo que hace, por ejemplo, Bartolo —el modelo acabado de *dottore* pedante y reaccionario⁷.

⁶ Coelho, 2003, p. 107.

⁷ Coelho, 2003, p. 108, texto original: «Acima de tudo, *Le barbier* é um herdeiro inequívoco da *Commedia dell'Arte*, cujos arquetipos impregnam o teatro de Molière e, na época de Beaumarchais, ainda fazem sua aparição nas comédias de Marivaux. Um dos traços típicos das antigas comédias italianas, que Beaumarchais pratica com gosto especial, é a *tirata*, aqueles monólogos que se constroem por acumulação, e são a origem das “árias de catálogo” bufas. É o que faz, por exemplo, Bartolo —o tipo acabado do *dottore* pedante e reacionário».

En 1781, *Le barbier* de Beaumarchais es traducido y presentado en la corte rusa de Catalina II, con un estruendoso éxito. Giovanni Paisiello, compositor italiano y empleado de la corte de Catalina, a ejemplo de los alemanes Friedrich Ludwig Benda y Johann André y del inglés Samuel Arnold que la adaptaron años antes para el teatro lírico, vio en aquella pieza un enorme potencial para una *opera buffa* (cómica) y encomendó una nueva adaptación del texto al abad Giuseppe Petrosellini, que ya había colaborado con él en otra ópera. Reescrita en italiano como ópera cómica, *Il barbiere di Siviglia ossia L'inutile precauzione* se estrena en la corte de San Petersburgo en septiembre de 1782. Al éxito que obtuvo la pieza se sumó también el de la ópera de Paisiello/Petrosellini, que inspiraría a varios otros compositores y libretistas, incluyendo Gioachino Rossini.

Rossini compone la música para su *Il barbiere di Siviglia* en 1816, en Italia, y por respeto a Paisiello, aún vivo en aquella época, pide autorización para hacer una nueva ópera a partir de su antiguo éxito, a lo que el anciano compositor responde afirmativamente. Con la ayuda del poeta Cesare Sterbini, que estudia el libreto de Petrosellini pero que se mantiene fiel al original de Beaumarchais, Rossini vuelve a crear, en menos de un mes, la versión más aplaudida y conocida de *Il barbiere di Siviglia*, y supera así el éxito alcanzado por todas las adaptaciones anteriores.

Es importante que analicemos aquí la legendaria velocidad con que Rossini compone la música para su ópera *bufa* y que influirá en la marcha de diversos pasajes internos de la comedia (incluyendo su final), lo que nos proporcionará algunos puntos más de comunión con el *Arte nuevo* de Lope de Vega, en lo que se refiere a las unidades de acción y de tiempo. Veamos lo que nos dice el crítico musical Stefano Russomanno sobre el tiempo en la ópera de Rossini:

Once días fue lo que afirmó Rossini que demoró en componer *Il Barbiere di Siviglia*. Stendhal afirmaba que fueron trece. Y aunque fuesen algunos más, no dejaría de ser una hazaña impresionante. Pero lo más sorprendente es que la prisa con que fue escrita la ópera parece constituir precisamente la llave esencial del *Barbiere*, su más pura naturaleza, al impregnar cada aspecto de la obra, cada detalle, y al comunicar a todo el conjunto una vivacidad, una ligereza y un ritmo irresistibles. El momento más emblemático de esa efervescencia es la cavatina de Fígaro, «Largo al factotum», un número musical dotado de una fuerza motora absolutamente contagiosa. Mas esta velocidad alcanza límites aún más vertiginoso-

sos y surrealistas en la segunda parte de la aria de Bartolo, «A un dottor della mia sorte»⁸.

Si fueron once o trece días el tiempo que empleó Rossini para componer la música de su *Il barbiere*, nadie lo sabe con exactitud, pero se puede afirmar que fueron menos de treinta días y que, de cualquier forma, eso ya resulta sorprendente en la construcción de una partitura extremadamente coherente desde el comienzo al fin, con excepción de la apertura, por ser esta una pieza aislada, plagiada de otra ópera y colocada allí, sin ningún pudor y hoy perfectamente integrada a la obra. La velocidad de la composición, como nos dice Russomanno, impregna cada aspecto de la ópera, influye en el *andamento* (tiempo) y en la acción. La trama se desenvuelve completamente en un día. La acción es casi siempre frenética, como si nada pudiera dejarse para después. Todo tiene que resolverse con prontitud, para adecuarse al período de un día, nada más. La trama se inicia en las primeras horas de la mañana, y a la noche todo ha terminado. Cómicamente terminado.

En lo que respecta a la creación del *Arte nuevo*, Rozas cree que Lope de Vega lo escribió en el período de una mañana y una tarde, o tal vez en apenas una mañana, para que el mismo estuviese preparado a la hora en que se iniciaba la reunión de la Academia literaria de Madrid, de la cual Lope formaba parte. Lo que nos remite a la correspondiente velocidad con que Rossini compuso su *Il barbiere*.

Pero volvamos al *Arte nuevo de hacer comedias*. Rozas nos alerta de que Lope, en sus postulados, dedica solamente ocho versos al tema de la unidad de acción: «Pocos, porque Lope asiente con la tradición aristotélica. Y muchos más, 23, a la unidad de tiempo»⁹. Al afirmar

⁸ Russomanno, 2008, p. 23, texto original: «Onze dias – foi o que Rossini afirmou ter demorado para compor *O Barbeiro de Sevilha*. Stendhal afirmava que tinham sido 13. E, mesmo que fossem mais alguns, não deixaria de ser uma façanha impressionante. O mais surpreendente, porém, é que essa pressa com que a ópera foi escrita parece constituir precisamente a chave essencial do *Barbeiro*, sua natureza mais pura, impregnando cada aspecto da obra, cada detalhe, e comunicando a todo o conjunto uma vivacidade, uma ligeireza e um ritmo irresistíveis. O momento mais emblemático dessa efervescência é a cavatina de Fígaro, “Largo al factotum”, um número musical dotado de uma força motora absolutamente contagiosa. Ora, essa velocidade atinge limites ainda mais vertiginosos e mesmo surrealistas na segunda parte da ária de Bartolo, “A un dottor della mia sorte”».

⁹ Rozas, 1975, p. 86.

que Lope sigue casi literalmente las palabras de Aristóteles sobre la unidad de acción, Rozas transcribe la citación del filósofo griego:

Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque todo¹⁰.

Y, en relación a la unidad de tiempo, tanto Aristóteles como Lope advierten para que la acción sea equivalente al período de un sol, o sea, de un día. Pero eso era apenas un consejo, no una imposición literal, a pesar de que, pensaban ellos, ayudase al público en la comprensión de las acciones desenvueltas durante la trama teatral. Solamente los neo-aristotélicos de la España barroca, enemigos de Lope, usaban las unidades de forma tan rígida. Y así también las de acción, siendo flexibles con las de lugar y tiempo.

En la comedia, el tiempo ganaría contornos propios. Un diálogo fluido, ágil, con acciones de vivacidad y energía, se volvía más adecuado al tiempo de comedia. Lope utiliza esos elementos asociados en su pieza *Lo fingido verdadero* (1604-1618), aunque sea esta una tragicomedia y no puramente una comedia. En la ópera, con el auxilio de la música, el tiempo de comedia es aún más acentuado y, cuanto más ágiles los diálogos, más dinámica la acción, más rápida la reacción del público en relación a la trama y a los personajes.

Tal vez, por usar esos elementos en conjunto, Rossini y Sterbini hayan conseguido una mayor empatía con su público, suplantando las versiones anteriores de *Il barbiere di Siviglia*. Y aunque su composición pueda haber sido acelerada por presiones externas, ambos, compositor y libretista, conocían muy bien los mecanismos teatrales, adaptándolos para la ópera. Según el crítico Russomanno, el hecho del mayor éxito obtenido por Rossini fue la raíz de que él pertenecía a una nueva generación de compositores italianos, más atentos con el hacer operístico:

Mientras que las óperas cómicas de Paisiello o de Cimarosa están embebidas de una vena tierna y sentimental, de acuerdo con los cánones de la ópera napolitana, las de Rossini ostentan un carácter más objetivo y

¹⁰ Rozas, 1975, p. 87.

mecánico y suenan como una especie de engranaje alimentado por la generación espontánea de las propias formas musicales. El teatro cómico rossiniano cruza, con ironía sutil, el realismo y el exagero en un juego donde predominan el cálculo, el artificio y la disimulación¹¹.

No es por casualidad que Rossini, aunque pertenece al llamado período Clásico de la ópera, incluya en sus obras, principalmente en las comedias, elementos musicales de estilo Rococó, típicos del período Barroco, y cree una estética lírica propia neo-barroca, que tendrá continuidad en Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti (sus seguidores), en la primera mitad del siglo XIX.

Al concluir este breve análisis, podemos observar que uno de los principales eslabones entre la comedia idealizada por Lope de Vega y la ópera cómica rossiniana está en la estética teatral barroca, descrita en el *Arte nuevo de hacer comedias*.

BIBLIOGRAFÍA

- COELHO, L. M., *A ópera barroca italiana*, São Paulo, Perspectiva, 2000.
———, *A ópera clássica italiana*, São Paulo, Perspectiva, 2003.
ROZAS, J. M., *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975.
RUSSOMANO, S., «O Barbeiro de Sevilha: Um barbeiro frenético», en *Tesouros da Ópera 06: Rossini – O barbeiro de Sevilha*, São Paulo, Editora Moderna Ltda., 2008, p. 23.

¹¹ Russomano, 2008, pp. 24–25, texto original: «Enquanto que as óperas cômicas de Paisiello ou de Cimarosa estão imbuídas de uma veia terna e sentimental, de acordo com os cânones da ópera napolitana, as de Rossini ostentam um caráter mais objetivo e mecânico e soam como uma espécie de engrenagem alimentada pela geração espontânea das próprias formas musicais. O teatro cômico rossiniano cruza, com ironia sutil, o realismo e o exagero num jogo onde predominam o cálculo, o artificio e a dissimulação».

LUGARES DE MUJER:
SHAKESPEARE, LOPE DE VEGA Y PILAR MIRÓ

Margarida Gandara Rauen
UNICENTRO

INTRODUCCIÓN

El género dramático español denominado *comedia*, popular a partir del siglo XV, estaba plenamente en uso cuando William Shakespeare (1564-1616) y Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635) iniciaron sus carreras en el siglo XVI. El hecho de que la dramaturgia de Shakespeare presente una enorme cantidad de fuentes fue extensamente estudiado por Bullough. La influencia hispánica, con tantas otras, es previsible y común entre autores europeos del período. Lope de Vega, además de aproximadamente 300 comedias cuya autoría fue confirmada, y a pesar de la polémica sobre la autenticidad de centenas de otras, también llevó sus piezas a los ámbitos populares al aire libre. Sería inevitable, con esa producción extensa y pública, que su nombre tuviese repercusión en un país tan próximo como Inglaterra, donde Shakespeare produjo solo cerca de un quince por ciento, comparativamente con Lope. En este breve trabajo no abordaré estudios dedicados a la influencia en sí. Parto de la premisa de que es posible aproximar a Shakespeare y Lope de Vega, no solo porque comparten convenciones de comedia, sino también porque se apropian contenidos del repertorio mítico grecolatino, como el mito de Artemis/Diana, central en *El perro del hortelano* y frecuentemente utilizado por Shakespeare.

Mauro Armíño, en la introducción a su edición de *El perro del hortelano* (1996), comenta que la fecha de escritura es incierta pero,

siguiendo los estudios de Morley y Bruerton, sitúa la comedia entre 1611 y 1618. En ese período, Shakespeare ya había producido la mayor parte de su obra, incluso las tragedias de la última década de escritura dramática, y también los llamados *romances finales*, como *Cimbelino*, *Cuento de invierno* y *La tempestad*, entre 1609 y 1611.

De las temáticas de comedia comunes a Lope de Vega y Shakespeare, se destacan las cuestiones amorosas, las identidades cambiadas, las familias separadas y el reencuentro entre padres e hijos, las escenas de escucha, los disfraces. Claramente, ambos aplicaron las convenciones tradicionales de un género. No obstante, la manera como Lope articula el mito de Diana en *El perro del hortelano* provoca efectos sobre la representación de la mujer que lo diferencian de Shakespeare. Al adaptar el texto de Lope para el cine, Pilar Miró también genera nuevas alteraciones en la representación de la mujer. Mi trabajo yuxtapone esas autorías para considerar brevemente sus especificidades.

DIANA: SUS ATRIBUTOS Y RELACIÓN CON ARTEMIS

El nombre latino Diana designa, para los romanos, a la diosa de los bosques, asociada a la divinidad Artemis del panteón griego, cazadora valiente, protectora de las mujeres, regente de la luna y de los partos y hermana gemela de Apolo, hija de Júpiter (Zeus) y Latona (Leto). Diana tuvo el permiso de su padre para no casarse, evitando el amor y viviendo virgen. Por eso, Diana también representa la castidad y el pudor. Un templo dedicado a Diana fue construido en el monte Aventino, en Roma, por el rey Servio Tulio, en el siglo VI a. C. Las descripciones de Diana frecuentemente se mezclan con las de Artemis, indicando que la transmisión del mito es compleja, sin que haya una simple equivalencia entre las culturas griega y romana. Se percibe la fusión de atributos de otras diosas. Según Prieto, la propia Artemis incorporó características de diosas más antiguas, tales como Selene, Orta, Ilítia y Hécate. Además de eso, hay una conexión con una diosa de la fertilidad de Asia Menor. De esta manera, cuando el culto de Diana era popular en Roma, en el siglo VI a. C., el mito ya habría pasado por innumerables transformaciones. Esa diversidad aparece en las representaciones de las artes visuales.

Los símbolos utilizados en su representación en las artes visuales son la luna en cuarto creciente, el arco y una aljaba con flechas o el arco y flecha, pudiendo aparecer en compañía de un ciervo o de un perro. En algunas versiones del mito ella habría transformado al cazador Acteón en un ciervo porque él la vio desnuda, bañándose.

Es importante observar que el origen de Diana estuvo marcado por el hecho de que su madre haya sido una fugitiva. Cuando Hera, esposa de Júpiter, supo que Latona estaba embarazada, se llenó de celos y pasó a perseguirla. El único recurso de Latona fue vagar por los mares, hasta que fue protegida por Neptuno (Poseidón) y consiguió refugiarse en la isla de Delos. Por haber nacido en la isla de Delos, entonces Diana también incorporó el nombre de Delia o es llamada «diosa deliana».

DIANA EN PIEZAS DE SHAKESPEARE

La busca de la expresión romana *Diana*¹ (parte y todo) en la web de la George Mason University² arroja el resultado de diversas ocurrencias del término en diecisiete piezas de Shakespeare. En orden cronológico de los montajes, tenemos mención a Diana en *Enrique VI*, parte tercera (1592), *La fierecilla domada* (1593), *Titus Andronicus* (1594), *El sueño de una noche de verano* (1595), *Romeo y Julieta* (1596), *El mercader de Venecia* y *Enrique IV*, parte primera (1597), *Como gustéis* (1598), *Mucho ruido y pocas nueces* (1599), *Noche de Reyes* (1600), *Troilo y Crésida* (1602), *Lo que bien empieza bien acaba* (1603), *Otelo* (1604), *Timón de Atenas* (1606), *Pericles* (1607), *Coriolano* (1608) y *Cimbelino* (1609).

En la mayor parte de los casos, el uso es metafórico y Diana está asociada explícitamente a la castidad. Porcia en *El mercader de Venecia* afirma: «moriré tan casta como Diana, a no ser que yo sea obtenida como mi padre determinó» (acto I, escena 2, v. 296). Una de las opciones que Teseo da a Hermia en *El sueño de una noche de verano*, si no obedece al padre y se casa con Demetrio, es morir o tornarse devota de Diana, viviendo eternamente soltera (acto I, escena 1, v. 88). Diana también aparece como la señora de la floresta y cazadora que rige la luna en *Enrique IV*, parte primera, cuando Falstaff desea

¹ *Concordance* disponible en Internet, en base de datos (2003-2009).

² Sitio web: <http://www.opensourceshakespeare.com>

que los soldados sean como los hombres de Diana, señores de la sombra, refiriéndose a Diana como la casta señora Luna (acto I, escena 2, v. 134). En la pieza *Lo que bien empieza bien acaba*, Diana es el nombre de un personaje secundario. La fuente de *Lo que bien empieza...* es «Giglietta di Nerbona», la novena historia del tercer día del *Decamerón* de Bocaccio. El nombre de Diana también es usado como metáfora de lealtad y de preservación de la castidad en una trama sustentada por la diferencia de clases sociales existente entre Helena y Bertram. En el epílogo, el rey de Francia recompensa a Diana con una dote, por la honestidad con que ayudó a Helena en su conciliación con Bertram, hijo de una condesa.

En *Pericles*, la diosa Diana no solo forma parte del imaginario de los personajes como referencia de castidad y protección a las mujeres, sino que además el mito proporciona la base para el enredo. En el acto II, escena 5, Simónides informa que Thaisa no se casará y permanecerá devota junto al altar de Diana durante doce meses. Pero al saber que Thaisa lo ama, Pericles también se declara y el casamiento se realiza inmediatamente. Pericles decide recuperar su reino en Tiro y viaja con Thaisa, ya embarazada. Ella da a luz a Marina en un barco y, aparentemente, muere. Thaisa es puesta en un cajón que es arrojado al mar, pero llega a Éfeso, donde recupera la consciencia y pasa a vivir en el templo de Diana (acto III, escena 4). Pericles dejó a Marina en la ciudad de Tarsus, mientras viajaba para recuperar Tiro. Pasaron muchos años y Marina, ya joven, acabó raptada por piratas y vendida para ser llevada a un burdel. Pericles la reencuentra cuando, aportando en Mytilene, un amigo le ofrece a una joven para alegrarlo. Esa joven le cuenta su historia y Pericles la identifica como su hija. La diosa Diana, entonces, aparece en una visión y le pide a Pericles que cuente toda la historia en el templo de Diana en Éfeso, donde él finalmente reencuentra a Thaisa, ahora sacerdotisa. El enredo, por tanto, articula encuentros y desencuentros tal como hace el mito griego de Artemis. Las persecuciones padecidas por Pericles y Marina, el riesgo de muerte sufrido por Thaisa, el parto y su llegada a un lugar extraño, remiten a la jornada de Leto, madre de Diana (Artemis) y Apolo, que vagó por la tierra para huir de la ira de Hera. A diferencia de Leto, Thaisa encuentra luego refugio en el templo de Diana, cuya protección también salva a Marina.

Diana, por tanto, es una referencia recurrente en la dramaturgia de Shakespeare desde las piezas iniciales y aparece siempre que el

contexto pide que la mujer se encuentre en una actitud de castidad, lealtad, protección e integridad moral.

DIANA EN «EL PERRO DEL HORTELANO»: LA COMEDIA Y LA PELÍCULA

La definición de Diana, el personaje principal de *El perro del hortelano*, es el propio título de la pieza, según la criada Anarda, una mujer que «no querrá ser el perro del hortelano» (p. 174)³. No obstante, durante casi toda la trama, Diana actúa como si fuese «el perro del hortelano»: no come y no deja a nadie comer. La Diana de Lope de Vega, Condesa de Belflor, es una mujer poderosa, señora desprendida de figuras patriarcales. No tiene padre, marido o hermano que controlen su vida, como sería lo habitual, conforme observa Mauro Armiño en su edición de *El perro del hortelano*:

Una joven condesa que vive sola en su palacio, sin los deudos directos y habituales de esta especie de personaje —padres, hermanos— organiza a su alrededor un micromundo absolutamente jerarquizado, como corresponde a la sociedad estamental a la que Lope de Vega entrega su comedia⁴.

Si en Shakespeare Diana sirve como símbolo de mujer casta por opción y virtud, en Lope Diana es un personaje aparentemente atormentado por su compromiso de castidad y virginidad. La diferencia de clases, situación encontrada en *Lo que bien empieza...*, también contribuye a aumentar su tormento. Desde el momento en que se apasiona por su criado Teodoro, actúa como una tirana al impedir que él se relacione con la sirvienta Marcela.

Tanto en la pieza teatral como en la película de Pilar Miró (versión de Rafael Pérez Sierra) destaca en la primera escena la preocupación de Diana por la presencia de un hombre extraño en su casa. Octavio presenta luego la hipótesis de que muchos pretendientes la desean y critica el hecho de que Diana no quiera casarse. Esa postura tiene relación directa con el mito: a pesar de que sepamos que la Diana de Lope no transcurre en la pieza, sin embargo vemos que Diana pasa a luchar contra cualquier tipo de relación amorosa en su

³ Todas las citas de *El perro del hortelano* serán por la edición de M. Armiño, 2006.

⁴ Armiño, «Introducción» a su edición de *El perro del hortelano*, 2006, p. 29.

casa. En la pieza, al movilizar a toda la servidumbre para explicar la presencia del hombre extraño, Diana está preocupada por su reputación, pues esa presencia de hombres extraños en la casa de una mujer sola acabaría por generar chismes. Diana entonces interroga a sus sirvientes, que también niegan la entrada de cualquier hombre. Pero Anarda confiesa saber que Marcela viene encontrándose con el secretario de Diana, Teodoro. En la película, hay cortes de texto que agilizan esa confesión de Anarda y la sospecha de Diana de que el hombre habría venido por una criada y no por ella. A pesar de que Anarda dice que el encuentro fue entre personas de la casa y que esto no perjudicaría la imagen social de la condesa, Diana demuestra obsesión por preservar esa reputación de castidad y confronta a Marcela. Por fin, promete a Marcela que la ayudará en su casamiento con Teodoro. En esa decisión, Diana se asemeja a la diosa, conocida por ser severa e implacable:

Vista como la favorecedora de las mujeres, también las punía caso fracasasen o desobedeciesen sus órdenes. Pero también era una diosa condescendiente, actuando rápido para proteger y salvar a los que solicitasen su ayuda e intervención⁵.

Pero la descripción que Marcela hace de Teodoro despierta interés en Diana, que pasa a alimentar su afectividad. Si, en la comedia, esa afectividad es sutil en el acto I, en la película la interpretación de Emma Suárez sugiere una atracción obvia por Teodoro. Distante ahora de la indiferencia de la diosa, ella se entrega a los remolinos de una pasión, planeando situaciones para aproximarse a Teodoro.

En la primera escena de carta en la película (cuya presentación también es agilizada en razón de cortes en el diálogo entre Teodoro y Tristán), Diana interactúa con Teodoro en forma de susurros. En la segunda escena de carta, Diana llega a suspirar con la lectura del texto de Teodoro y ahí mismo se suaviza y explicita la idea de que, en el amor, no hay desigualdades:

Desde lo menos aquí,
dices que ofende lo más,
y amando, engañado estás,
porque en amor no es así,

⁵ Prieto, 2003, p. 65.

que no ofende un desigual
amando, pues solo entiendo
que se ofende aborreciendo (pp. 76-77).

En una rápida secuencia de episodios, Diana descubre a Teodoro besando a Marcela y, claramente celosa, ordena a Dorotea que encierre a Marcela. Como castigo, también prohíbe el casamiento y luego conversa con Teodoro. La película proporciona un romántico paseo en barca. Teodoro rema y Diana, seductora, investiga los sentimientos de él por Marcela. Al descender de la barca, Diana finge caer. La caída corresponde a una rúbrica de la pieza. Diana cae solo para ser auxiliada por Teodoro. En ese contacto físico, Teodoro percibe su emoción y, al salir, reflexiona acerca de la atracción de Diana, dividido entre dejar a Marcela y seguir su «suerte venturosa» (p. 90). En el final del primer acto, por tanto, ya tenemos a un personaje de Diana completamente diferente de las apropiaciones hechas por Shakespeare y ese modelo de diferencia se mantiene a lo largo de la pieza de Lope.

Las opciones de dirección escogidas por Pilar Miró para la película enfatizan la representación de Diana como una mujer poderosa, en torno de quien parece girar toda la sociedad. La primera escena del segundo acto ilustra ese énfasis. A diferencia de lo que verificamos en el texto de Lope, Miró traslada la escena a una catedral y la fotografía destaca el elegante ambiente donde se encuentra Diana, que lleva un lujoso vestido azul y está rezando en un área abierta, rodeada por las demás personas de la congregación, como si fuera ella misma el objeto de veneración, y no un altar o una cruz. Esa imagen de la condesa es yuxtapuesta a los diálogos de Federico, Leónido, Celio y Ricardo. Con ello, la película también enfatiza el aspecto público de la persona de Diana. Su poder es sistemáticamente asociado al de una reina, un aspecto constantemente explorado en la película, cuando Diana aparece sentada en un trono o es seguida por sirvientes que cargan su trono mientras ella camina.

El peso de la jerarquía, en la película, es articulado como un apriamiento, especialmente cuando Miró introduce la simplicidad o espontaneidad de otras mujeres, personas comunes que aparecen en contraste con las formalidades de la corte de Diana: una gitana que danza en el inicio del tercer acto, las mujeres que se bañan y son observadas por Camilo y Ludovico. En los últimos momentos de la

película, aún con la danza de Teodoro y Diana, se evidencia una sociedad pautada en el uso de máscaras, siendo las máscaras también el atavío escogido para la escena final.

CONSIDERACIONES FINALES

En los ejemplos citados, los personajes de Shakespeare relacionados con Diana no son mujeres independientes de hombres. En las piezas de Shakespeare, se mantiene la orden jerárquica masculina. En principio, son los hombres los que deciden sobre la vida de las hijas y mujeres. Eso no impide a las mujeres que tomen decisiones para subvertir la voluntad de los padres y maridos, pero no tenemos a alguien con el perfil independiente de la Diana de Lope. En casos como el de Desdémona, existe el recurso al dominio paterno, mas apenas para someterse al poder del marido. En otros casos, la mujer osa penetrar en el mundo exclusivamente masculino, mas para eso necesita disfrazarse de hombre, como lo hace el personaje de Porcia, haciéndose pasar por un abogado para defender a Antonio en la escena de juzgamiento de *El mercader de Venecia* (acto IV, escena 1).

La pieza de Lope dibuja un escenario antecedente al feminismo que se desarrollará algunas décadas más tarde, con doña María de Zayas y Sotomayor (1590-1661), primera feminista española, que denuncia el maltrato reservado a las mujeres durante los siglos XVI y XVII en España. La Diana de Lope, no obstante, presenta un perfil represor, correspondiendo a estereotipos masculinos de uso y abuso de poder, tanto al tratar a hombres como a mujeres.

Si en Shakespeare el nombre de Diana aparece generalmente aplicado como metáfora de castidad y virginidad, en consonancia con el mito, el tema de la castidad es, para la Diana de Lope, una imposición social, con una barrera adicional, que debe ser vencida, del amor que siente por un inferior. La articulación de la diferencia de clases en *El perro del hortelano*, entonces, se encamina hacia la subversión de los patrones de clase social y culmina con la complicidad de Diana en relación con la farsa de que Teodoro haya encontrado un padre noble. Emerge, así, la sociedad enmascarada.

El perro del hortelano sugiere que, en la estructura del patriarcado del siglo XVII, aun siendo económicamente independiente, la mujer solo consigue introducirse o legitimarse socioculturalmente si va

asociada al hombre (en este caso, el marido). En el mito, Diana se realiza optando por la virginidad. Tanto la pieza de Lope como la película de Pilar Miró intensifican el carácter contradictorio y autoritario de Diana, alejándola del mito y aproximándola a una condición histórica.

BIBLIOGRAFÍA

- BULLOUGH, G., *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, London, Routledge and Kegan Paul, 1960, 7 vols.
- DÍEZ CELAYA, R., *La mujer en el mundo*, Madrid, Acento, 1997.
- FALCÓN, L., *La razón feminista*, Barcelona, Fontanella, 1981.
- MORLEY, S. G., y C. BRUERTON, *The Chronology of Lope de Vega's «Comedias»*, New York, MLA, 1940.
- PRIETO, C., *Todas as Deusas do Mundo*, São Paulo, Gaia, 2003.
- VEGA, L. de, *El perro del hortelano*, ed. M. Armiño, Madrid, Cátedra, 2006.

HONRA Y HONOR EN PERIBÁÑEZ

Mario M. González
Universidade de São Paulo

Para Maria Helena Oliva Augusto

Queda ya lejos la fecha (marzo de 1937) en que don Ramón Menéndez Pidal pronunció en la Sociedad Hispanocubana de Cultura, en La Habana, su célebre conferencia «Del honor en el teatro español», posteriormente publicada en Buenos Aires, en 1940, en el volumen *De Cervantes y Lope de Vega* de la colección «Austral» de Espasa-Calpe Argentina.

El texto de don Ramón fue fundamental, sin duda, para que muchos de nosotros nos iniciásemos en el sentido que esa noción pudiera tener en numerosas obras del teatro clásico español. En el título de su conferencia, don Ramón se refiere al *honor*. Y repite ese término cuatro veces en el primer párrafo del texto y una vez más al iniciar el siguiente, cuando define el honor con base en las *Partidas* y en Santo Tomás como «loor, reverencia o consideración que el hombre gana por su virtud o buenos hechos»¹. Sin embargo, de inmediato, el historiador utiliza lo que, en adelante, considerará un sinónimo. Y dice: «Mas aunque *la honra* se gana con actos propios, depende de actos ajenos, de la estimación y fama que otorgan los demás»². La deshonor, según manifiesta don Ramón en seguida, con apoyo en las *Partidas*, equivale a la muerte. Y dice el maestro: «En consecuencia, sien-

¹ Menéndez Pidal, 1948, pp. 135-136.

² Menéndez Pidal, 1948, p. 138 (la itálica es mía).

do la honra un bien comparable a la vida, podrá defenderse matando»³.

Don Ramón, al considerar sinónimos los términos *honor* y *honra* estaría reproduciendo una práctica de siglos. Tal vez haya sido (no me consta eso con exactitud) el teatro clásico español el espacio en el que las necesidades métricas llevaron a que se usase un vocablo por otro⁴.

Como suele suceder en otros casos, al no tener en una lengua extranjera (en este caso, en el portugués) la posibilidad de traducir de forma diferenciada los dos términos, nace en el estudioso la necesidad de captar si ambos términos serían o no sinónimos para saber cómo traducirlos cuando parezcan no serlo.

De hecho, como se sabe, en portugués solo se usa una palabra que parecería servir para expresar lo que tanto *honor* como *honra* tendrían en común: *honra*. *Honor* existe, mas los diccionarios lo rotulan como desusado y remiten a su sinónimo, *honra*. Este vocablo, a su vez, reúne acepciones equivalentes a aquellas que los diccionarios españoles reparten entre *honor* y *honra*.

O sea, todo colabora para que aceptemos, en principio, la sinonimia entre ambos términos en español.

Es de esa manera como procede don Ramón Menéndez Pidal. Entendidos ambos términos como equivalentes, permiten al estudioso en las páginas siguientes un interesante recorrido histórico hasta los orígenes de lo que él llama «los conflictos de honor en el teatro». Tras descartar las posibles raíces árabes o italianas, encuentra esos orígenes en el derecho consuetudinario germánico registrado en España en las crónicas medievales y en el Romancero, a través de los cuales el concepto de *honra* / *honor* llegaría al teatro clásico español.

Don Ramón tropieza, sin embargo, con la falta de unanimidad en torno a la noción de *honor* u *honra*. Él registra el enfrentamiento de la noción de que «el honor depende en modo substancial de la opinión ajena, de que el honor es igual a la fama, esto es del honor con carácter eminentemente social», con otra que, tanto en la Edad Media como en el siglo XVII, «cifra el honor exclusivamente en la conduc-

³ Menéndez Pidal, 1948, p. 136.

⁴ Cabe mencionar que Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (publicado por los mismos años de la redacción de *Peribáñez* por Lope de Vega) considera sinónimos ambos términos, lo que con algunos matices se repite en el posterior *Diccionario de autoridades* de la Real Academia Española.

ta honrosa, con desprecio de la fama»⁵. A través de otros autores, don Ramón registra cómo Cervantes había discordado de la noción de honor con base en la opinión ajena. Y atribuye esa discordancia a «la ideología particular de Cervantes» y al «género literario en que el conflicto se desarrolla», o sea, la novela y no el teatro⁶.

Don Ramón se refiere después a Lope de Vega como novelista, quien, dice, «no llega a defender, como otros novelistas, que la honra consiste solo en la propia virtud; cree, con criterio social, no individualista, que la honra depende del juicio y de los actos ajenos»⁷. Significativamente, en este párrafo, el término escogido por el autor es *honra* y no *honor*.

Entre los autores citados por don Ramón para establecer la existencia de una noción de honor que prescinde de la opinión ajena, aparece don Américo Castro.

Américo Castro había escrito, algunos años antes de la conferencia de don Ramón, un libro fundamental para los estudios de Literatura Española: *El pensamiento de Cervantes*, cuya primera edición data de 1925 y que aquí citamos a través de la reedición definida en 1969 por Julio Rodríguez Puértolas. Se trata de un libro en el que también muchos bebimos ya en los primeros años de estudio de la Literatura Española y mucho también aprendimos. En un sub-capítulo titulado «El honor»⁸ don Américo expone una distinción entre honor y honra que es la base, me parece, de la diferencia que don Ramón percibe entre las dos nociones de *honra* / *honor* antes expuestas. Cito:

La doctrina del honor cervantino no es sino un aspecto de su moral. Siendo ésta autónoma e inmanente, también lo será el concepto de la dignidad del hombre, que no pende de circunstancias externas (fama, opinión, galardones), sino de la intimidad de la virtud individual. El honor es atributo de la virtud; pero ésta existe y vale, no obstante la actitud que los demás observen⁹.

Y más adelante:

⁵ Menéndez Pidal, 1948, p. 149.

⁶ Menéndez Pidal, 1948, p. 149.

⁷ Menéndez Pidal, 1948, p. 150.

⁸ Castro, 1980, pp. 355-386.

⁹ Castro, 1980, p. 355.

El honor es mero apéndice de la virtud, que no vale por sí mismo, en tanto que signo externo, como acontece en la doctrina tradicional y popular de la honra, profesada por todo el mundo en tiempo de Cervantes, reflejada en el teatro, y frente a la cual él se yergue¹⁰.

Lejos de mí pretender aquí entrar en la polémica Cervantes *vs.* Lope de Vega. Lo que me interesa es que don Américo establece una distinción para ambos términos. Claramente, para él, la honra depende de la opinión ajena; el honor pertenece al fuero íntimo del individuo. Más adelante, don Américo añade:

Lo sustantivo del concepto cervantino del honor, lo que reflejan las vidas de los personajes en los momentos supremos es la idea moral del humanismo, el concepto de la pura dignidad humana, basada en virtud racionalmente autónoma, independiente de fama, casta y linaje: «Cada uno es hijo de sus obras»¹¹.

Don Américo, en ese párrafo, incluye un sustantivo que me parece fundamental para entender mejor la distinción, una palabra que, traducida al portugués, serviría para llenar ese vacío semántico que mencioné antes: *dignidad*. Es la dignidad (*dignidade*, en portugués) la esencia de lo que opone los conceptos de *honor* y *honra*. La honra depende de la opinión ajena. El honor, la dignidad, es algo que el individuo constata por sí mismo y ante sí mismo. Y será necesario ser capaz de prescindir de la opinión ajena a la hora de vernos a nosotros mismos para poder juzgar nuestra dignidad, nuestra honestidad, base del honor.

Fuera del ámbito de los estudios hispánicos, y gracias a la indicación de una colega de facultad, la profesora Maria Helena Oliva Augusto, del Departamento de Sociología, conocí un estudio que es la base de la distinción que acabo de hacer. Se trata de un *excursus* intitulado «Sobre la obsolescencia del concepto del honor» en el libro de Peter Berger *et alii Un mundo sin hogar*. Cabe advertir que en el libro los autores llaman *honor*¹² a lo que yo prefiero aquí llamar *honra*

¹⁰ Castro, 1980, p. 356.

¹¹ Castro, 1980, p. 358.

¹² El original en inglés (que no he podido ver), sin duda decía «honor», ya que esa lengua no posee otro término para «honra». El traductor, Jesús García-Abril, llevado por eso tradujo el término como «honor», cuando lo más lógico, en español, hubiese sido decir «honra», a mi modo de ver.

(equivalente a «honra-opinión») y contraponen ese concepto al de *dignidad*, que yo entiendo aquí como equivalente a *honor*. Creo que es una lectura muy interesante para captar mejor el sentido de la noción de *honra*, heredado en España (como bien demuestra don Ramón Menéndez Pidal) de la cultura feudal y que se contrapone a la noción de *dignidad* que nace con la de *individuo*.

Entre otras cosas, los autores mencionados, que escriben desde una perspectiva anglosajona, dicen:

La época que vio el ocaso del honor [honra] fue también testigo de la aparición de nuevas moralidades y de un nuevo humanismo, y más concretamente, de un interés sin precedentes históricos por la dignidad y los derechos del individuo¹³.

Los autores ponen exactamente a don Quijote (o mejor, a Alonso Quijano, ya sano de la locura y ahora moribundo) como la representación de ese ocaso. Y dicen:

El hombre moderno es don Quijote en su lecho de muerte, despojado de las banderas multicolores que anteriormente envolvían el yo.

Y más adelante:

El concepto de honor [=honra] implica que la identidad está esencialmente, o al menos de modo muy importante, unida a los roles institucionales. El concepto moderno de dignidad, por el contrario, implica que la identidad es esencialmente independiente de los roles institucionales¹⁴.

Y luego:

El verdadero yo del caballero se revela cuando cabalga hacia el combate portando todos los distintivos de su rol; en comparación con él, el hombre desnudo en la cama con una mujer representa una realidad inferior del yo. [...] Es precisamente el hombre desnudo, y más concretamente el hombre desnudo expresando su sexualidad, quien se representa más exactamente a sí mismo¹⁵.

¹³ Berger *et al.*, 1979, pp. 82-83.

¹⁴ Berger *et al.*, 1979, p. 89 (itálica de los autores).

¹⁵ Berger *et al.*, 1979, p. 87.

Concluyo esta serie de citas con la siguiente:

En un mundo de honor [=honra] la identidad está estrechamente vinculada al pasado por medio de la reiterada ejecución de actos prototípicos. En un mundo de dignidad la historia es la sucesión de mistificaciones de las que el individuo debe librarse para alcanzar la «autenticidad»¹⁶.

Si me he detenido hasta aquí en dejar claras nociones operacionales y diferenciadas de *honra* y *honor*, no es tanto, como ya dije, por pretender entrar en una vieja polémica, sino porque, al leer con mis alumnos *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, fui captando algo que tal vez pueda considerarse sutil, pero que aquí defiendo como muy pertinente.

La comedia de ese título, de Lope de Vega, posee un argumento bastante simple, de todos conocido. Sin embargo, esa simplicidad queda enriquecida por aspectos formales a lo largo de la obra y, especialmente, por su aspecto polémico, en la época, al conceder a un campesino el derecho a actuar en defensa de su honra, según siempre se ha entendido.

Como se sabe (y aquí me remito nuevamente a don Ramón Menéndez Pidal) la honra era un bien comunitario depositado en los individuos, la responsabilidad de cuya defensa cabía a todos los integrantes de la comunidad. Pero la comunidad con derecho a la honra y el deber de su defensa estaba limitada al segmento social que, tradicionalmente, transmitía bienes y, particularmente, transmitía el nombre que se apoyaba en la posesión de esos bienes, o sea, a la nobleza. De esa manera, los campesinos quedaban excluidos de los deberes y derechos que el código de honra establecía.

Es decir, la actitud de Lope al colocar en escena un campesino como protagonista de un drama de honra era revolucionaria. Cabe, sin embargo, considerar cómo actúa Peribáñez con relación al código de honra.

Para ello, hace falta acompañar al personaje central a lo largo de la trama. Peribáñez, cuando entra en escena, no es un campesino más. Si pudiera, yo diría que es un «campesino menos». Tanto que, quizás, inicialmente ni figurase su nombre en el título de la obra que, en los versos finales, es definida como «la tragicomedia insigne / del Comendador de Ocaña», tal vez porque a Lope le interesase mucho

¹⁶ Berger *et al.*, 1979, p. 88.

más que el público se volviese hacia la figura real del Comendador de Ocaña por las fechas del estreno de la comedia¹⁷.

Digo que Peribáñez sería un «campesino menos» porque, como ya probó Noël Salomon, su nombre sería, para el público de la época, sinónimo de tonto y poco precavido. El origen del personaje con ese nombre es folclórico y está cargado de ese sentido. Su mención en la copla que sirvió de inspiración a Lope sirve para oponer dos extremos: un campesino ingenuo y la figura de un poderoso comendador (no necesariamente el de Ocaña):

Más quiero yo a Peribáñez
con su capa, la pardilla,
que no a vos, Comendador,
con la vuestra guarneçada¹⁸.

Así, el público bien podía esperar, al iniciarse la representación, que Peribáñez no fuese sino el gracioso de la comedia.

Peribáñez, al presentarse en el escenario, confirma esa expectativa al proceder con la simplicidad evocada por su nombre. Lo vemos ciego para cualquier otra cosa que no sea agradar a Casilda, su mujer, cuya belleza y virtudes quedan tan claras en la obra como cómica y aparentemente distantes de la ingenuidad de su marido. De ese modo, los espectadores, al iniciarse la obra, se sentirían ante la expectativa de asistir a un episodio cómico, en el que un campesino ingenuo (un «Peribáñez») tenía todo lo necesario para ser víctima de los engaños de su bella mujer con un comendador.

De hecho, Peribáñez, en las escenas iniciales, no hace sino intentar agradar a Casilda, a quien vemos en un papel dominante, por ejemplo, al ser ella quien decide si su marido deberá o no enfrentar al novillo suelto en la fiesta; o cuando ella ve atendido su deseo de que

¹⁷ Dejo aquí de lado la tesis de Noël Salomon, quien apunta esa intención de Lope de Vega, al identificar en la obra una serie de indicios que permiten sostener que la tragicomedia es un ataque directo a Rodrigo Calderón, Comendador de Ocaña por los años de su composición. Las referencias que aquí se hagan a la obra del ilustre hispanista francés son producto de los apuntes tomados en los cursos por él dictados en 1962 en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), en los que tuve el placer de ser su alumno.

¹⁸ Cito aquí y en adelante por la edición hecha en São Paulo años atrás por el profesor Ricardo Navas Ruiz, con la corrección de alguna errata. Indico entre paréntesis el acto y la escena de la obra.

su marido pida al Comendador los adornos que ella quiere llevar en el carro en que viajarán a Toledo. La llegada de Peribáñez a la casa del Comendador, si sorprende a este, tal vez provocase la risa de los espectadores, que podrían imaginar un futuro nada propicio para el campesino.

Pero Lope va poco a poco mostrando que ese campesino, lejos de ser un «Peribáñez» cualquiera, posee otros trazos que irán construyendo su personalidad. Luján lo califica de «hombre de bien / y honrado entre sus iguales» (I, 12). Por su parte, Leonardo lo define explícitamente como «cristiano viejo» (I, 16). Poco a poco, vamos percibiendo que es relativamente rico: no solo celebra su casamiento con una fiesta considerable, sino que posee recursos para atender al deseo de su mujer de ir a la fiesta de la Asunción, en Toledo, y para hacerle regalos (I, 9). Por último, Leonardo lo define como «rico» (I, 16). O sea, poco a poco, Peribáñez, aunque carezca de cualquier arrogancia, nos va siendo presentado con trazos que superan la inicial y esperada simplicidad. Y sabemos por Leonardo que sus coterráneos le guardan respeto (I, 9).

Esas cualidades irán siendo confirmadas y destacadas en los actos siguientes de la comedia. Más aún, iremos comprobando que el labrador aparentemente bobo va dando pruebas de una virtud propia de los campesinos (como afirma Noël Salomon): la astucia. Esa astucia está por detrás de su negativa a pedirle un sombrero al Comendador, según la sugerencia de Casilda (I, 14), ya que es capaz no solo de entender la figura ridícula que compondría al lucir un sombrero emplumado, sino que tal vez sugiera al público, con esa negativa, que no aceptaría lo que en la tradición popular se une a la figura del marido engañado: un sombrero puede servir para cubrir los cuernos.

De ese modo, Peribáñez crece a lo largo de la obra. Y no solo irá ganando la simpatía del público como digno contrapunto a la villanía (valga el término paradójico) del Comendador, sino que eso lo transforma en un personaje que carece del carácter «plano» que define a todos los demás. Él evoluciona hasta asumir el carácter protagónico de la obra y transformarse radicalmente con relación a las expectativas iniciales provocadas por su nombre.

Por ese camino, en el segundo acto, queda registrado el prestigio del personaje entre sus iguales cuando se le elige para mayordomo de la cofradía local de San Roque y se le confía la misión de hacer restaurar la imagen del santo (II, 1-2). Y la astucia de Peribáñez irá a

confirmarse luego, en las escenas en la casa del pintor, en Toledo, cuando, tras conseguir que su compañero Antón vea el cuadro y confirme que la retratada se parece mucho a Casilda, de inmediato despida a este y, a solas con el pintor, sin revelar su relación con la retratada, no solo obtiene la confirmación de que se trata de un encargo del Comendador, sino que se cerciora de la inocencia de su mujer. Y por muy poco no se hace con el cuadro (II, 13-15).

En medio de esos diálogos, por primera vez, en un aparte, Peribáñez habla de «deshonra» (I, 15). Y en seguida, ya solo, hace un minucioso análisis de su situación a la luz del código de honra que parece conocer muy bien. Ese análisis constituye el primero de los monólogos de Peribáñez (II, 16), monólogos que permiten captar en el personaje una aguda capacidad de reflexión (mediante un discurso muy organizado en que se coloca el problema, analiza las causas y consecuencias de la situación y evalúa las salidas posibles) y una gran serenidad ante los hechos. O sea, Peribáñez sigue creciendo como personaje. Más aún, lejos de dejarse llevar por las apariencias, concluye su monólogo estableciendo el diálogo con Casilda como la alternativa más viable ante la situación que acaba de descubrir.

En otro gesto de astucia, al llegar de vuelta a Ocaña, Peribáñez se separa de su compañero de viaje, Antón, para poder detenerse a reflexionar nuevamente y llegar solo a su casa. En un segundo monólogo (II, 20-21), Peribáñez retoma inicialmente el tema anterior de su desdicha nacida de la belleza de su mujer. Pero sus pensamientos son interrumpidos por el canto de los segadores (II, 21), que le revela lo acontecido y la inocencia de su mujer y que, así, alivia su pesar. Con todo, el final de su discurso nos desvela que él tiene en cuenta que, como sea, su honra (y aquí ya optamos por este vocablo para designar la honra-opinión) ha sido menoscabada, pues dice:

... pena tengo con razón,
que honra que anda en canciones
tiene dudosa opinión.

Es, pues, la opinión ajena lo que en un primer momento afecta a Peribáñez, aunque sepa que el honor (como sinónimo de dignidad) de su mujer no ha sido menoscabado al no haber cedido ella a las pretensiones del Comendador.

Y Peribáñez vuelve ahora a su casa sabiendo qué cartas jugar. No será necesario que pida explicaciones a su mujer. Astutamente encuentra pretextos para retirar de su casa los regalos del Comendador, símbolo del poder económico y social que está en la base de la desigualdad que le impide ir a cobrar satisfacciones ante el ofensor. Peribáñez quiere evitar comentarios (nuevamente se preocupa de la honra) que esos adornos puedan suscitar:

... no murmuren en Ocaña
que un villano labrador
cerca su inocente cama
de paños comendadores
llenos de blasones y armas.

Pero aprovecha también para enfatizar lo que separa al señor del vasallo, y así, deja clara también la distancia entre la indignidad de aquel y la dignidad personal que él pretende preservar:

... que en nuestras paredes blancas
no han de estar cruces de seda
sino de espigas y pajas...

El segundo acto se cierra con otra mención explícita por Peribáñez a la honra. Llamado por el Comendador, siente la fragilidad de la fama, ya que la opinión de los demás no depende de su virtud o de la virtud de su mujer:

¡Ay, honra, al cuidado ingrata!
Si eres vidrio, al mejor vidrio
cualquiera golpe le basta.

El comienzo del tercer acto significa la consagración de la astucia de Peribáñez. En la escena segunda se nos pone ante las consecuencias del hecho de que el Comendador haya designado a Peribáñez como capitán de una compañía de cien campesinos que irán a enfrentar a los moros, como medio para apartarlo de Ocaña. Pero toda la escena es una clara farsa, como ya entendió Noël Salomon, en la que Peribáñez parecería ser un gracioso más cuando, en realidad, es él quien está apoderándose de la situación.

Peribáñez aparece armado de daga y espada al frente de sus subordinados que, según se indica, van «*armados graciosamente*», o sea, de manera grotesca. Peribáñez abre el diálogo con el Comendador en un tono que nada tiene que ver con la casi servil subordinación de su intervención en el diálogo del primer acto (I, 17).

Pero ese cambio en realidad torna ridículo al campesino que, por lo que parece, al sentirse próximo al Comendador tan solo por el hecho de ir armado y al mando de un grupo de soldados, intenta hablar de igual a igual con el noble imitando lo que entiende ser un discurso propio de su superior. Sin embargo, resulta ridícula la mezcla de tratamientos que hace, al pasar de un «su señoría» a un «vos» y a «su mercé», a los que mezcla un vulgar «pardiez», como registra Noël Salomon.

El Comendador parecería divertirse con todo eso y le sigue la corriente a Peribáñez, cuando este, de manera al parecer ingenua, le pide su opinión sobre su vestir (no olvidemos la importancia de la ropa, como base del parecer honrado). Y da pie a mayores vuelos de Peribáñez al decirle: «No hay diferencia en los dos». Con eso, Peribáñez puede partir para exponer su mayor deseo: pide ser armado caballero.

El Comendador accede de inmediato a practicar lo que, para Salomon, es sin duda una farsa dentro de la farsa, ya que, en la época en que la acción se sitúa (vv. 1393-1406), jamás cabría armar caballero a quien no fuese noble. Acepta porque sabe de la intranscendencia de la ceremonia y para agradar al campesino y engañarlo mejor, según piensa.

Y la ceremonia se desarrolla intercalada por los comentarios de los campesinos-soldados, graciosos todos ellos, especialmente Belardo, que, como se sabe, representa allí la voz de Lope, lo que hace más cómica aún la escena.

Sin embargo, una vez «armado caballero», Peribáñez aprovecha para recitarle al Comendador todo el código de la honra, por el cual tocaba al señor la responsabilidad en la guarda de las propiedades y de la honra de su subordinado, al partir este a su servicio. Es claro que todo eso estaría siendo dicho por un bobo que acaba de ser ridículamente engañado. Y el Comendador concuerda con Peribáñez, sin pensar que está dando pie, de ese modo, a que el campesino pueda cobrar después que él cumpla lo establecido. Obsérvese, de paso, que Peribáñez no dice que haber sido armado caballero le dé derecho a

defender su honra. Solo dice, de manera tan inverosímil como cómica, que ahora, en su nueva condición, entiende de honor.

La ambigüedad de la situación es tan grande que el Comendador, en la escena siguiente, se declara confuso con el discurso de Peribáñez, ya que no consigue asociarlo, dada su coherencia, con la imagen del ridículo campesino que ha tenido siempre delante.

Por su parte, Peribáñez precisa alertar a su mujer sin revelar lo que sabe. Y lo hace magistralmente en la escena quinta. A partir del juego en torno a la palabra *soldados*, que de sustantivo pasa a ser adjetivo aplicado a *celos*, Peribáñez hace un discurso cargado de doble sentido, pero que deja claro que ella tendrá que cuidarse por sí misma. Y después deja ver, mediante ironías, que tiene conciencia de lo irreal de su condición de caballero, que él sabe y dice se reduce a un discurso soldadesco marcado por la presunción y el atrevimiento. Y cierra el parlamento con versos llenos de doble sentido que dejan intrigada a Casilda. Más aún, cuando esta lo llama «capitán», él rechaza el título, como dando a entender que sabe que todo no ha sido sino un juego.

Peribáñez parte. Cuando vuelva a aparecer (III, 10), será, sorprendiendo al espectador, solo y de vuelta a una calle de Ocaña, esa noche. En un nuevo monólogo explica cómo, tras dejar acampados a sus soldados, ha vuelto al pueblo para defender su honor. Pero ahora jamás subordina ese honor a su condición de «caballero». No le ha sido otorgado por nadie, ya que, al compararlo a una caña, lo considera innato a su persona:

Aquí naciste en Ocaña
conmigo al viento ligero.

Tampoco alude ahora a que ese honor consista en la opinión que de él puedan tener los demás. Más aún, declara que más valioso que una buena espada, una buena cota o la «opinión siempre honrada» de terceros ha sido para él su yegua, capaz de traerlo de vuelta a Ocaña a tiempo de actuar para evitar lo que sabe está a punto de suceder.

Una vez más de forma astuta, Peribáñez no se dirige a su casa, sino a la de su vecino Antón (III, 11), de manera que le sea posible sorprender al Comendador. De ese modo, sin ser sentido, se instala en su casa y, en un nuevo monólogo (III, 14), deja claro que actuará en defensa de su mujer, paloma alborotada junto con él por ese «pa-

lomino extranjero» que le resulta ser el Comendador. Las metáforas se refieren a su universo campesino, sin que jamás Peribáñez aluda a su supuesta condición de caballero, así como no se refiere a la necesidad de salvar su nombre ante la opinión ajena. Proteger a su mujer parece ser su objetivo más claro.

En seguida, Peribáñez asiste, escondido, a la invasión de su casa y alcoba por el Comendador (III, 15-16). Y deja que los hechos lleguen al límite material del casi estupro de su mujer por el Comendador, para solo entonces, cuando se hace irrefutable su deber de actuar en defensa de Casilda, salir de su escondite (III, 17). Al hacerlo, invoca su honra, la cual reconoce por encima de cualquier desnivel social, por lo que se permite actuar sin dilación hiriendo de muerte al Comendador.

Peribáñez invoca la honra, sí, en ese momento. Pero, al separar esa honra de su condición social, la identifica consigo mismo. O sea, queda claro que no está en juego el buen nombre que podría transmitir a sus descendientes o conservar entre sus iguales, sino la dignidad que consiste en el respeto que a sí mismo se debe y que lo obliga a salvar a su mujer de la violencia sexual a que está a punto de ser sometida.

Al Comendador solo le quedará, antes de morir, reconocer que merece la muerte como castigo por su ofensa y que no caben venganzas. E irónicamente concluye que Peribáñez ha obrado dentro de su condición de caballero que él mismo le confirió, o sea, que él no ha pasado de caer en la propia trampa y que Peribáñez ha procedido con total legitimidad (III, 18).

La acción de Peribáñez tendrá, sí, un corolario de muertes que permite al público ver cumplido el código de la honra. Pero, al matar también a Inés y a Luján, Peribáñez no tanto atiende a ese código (que él no invoca), sino que por cuenta propia extiende a los cómplices del Comendador la justicia que por sus manos ha puesto en práctica.

Peribáñez huye y se pone precio a su cabeza. Así, desaparece. Cuando vuelve a aparecer (III, 27), al presentarse nada menos que ante el rey, viene significativamente vestido de labrador y ya no con su uniforme de capitán y sin su espada. Antes de identificarse, deja claro que viene en busca de justicia. Cuando está a punto de ser ejecutado sumariamente, invoca el apodo de «el Justiciero» otorgado al rey para conseguir ser escuchado. En su discurso, jamás apela al

hecho de haber sido armado caballero, por saber que eso no pasó de una farsa. Por el contrario, se identifica como «de villana casta». Narra después su historia reciente de manera tan sencilla como digna. Cabe destacar como muy significativo el hecho de que, al narrar que fue nombrado capitán por el Comendador, omita por completo lo relativo a haber sido armado caballero. Debe leerse eso como el más claro indicio de que Peribáñez sabe que fue una farsa provocada por él para poder hablar de igual a igual con el noble. No es la apariencia lo que justifica ni su nombre ni sus actos. Por eso en ningún momento Peribáñez pide clemencia. Viene en busca del justo reconocimiento de la legitimidad de sus acciones. Tan solo, en un gesto final de astucia, solicita que el premio ofrecido por su cabeza le sea dado a Casilda, que es quien lo acompaña y está entregando. Como se sabe, el discurso de Peribáñez conmueve a los reyes y el labrador es absuelto y nombrado capitán por el rey, y su mujer es premiada.

En síntesis: Peribáñez evoluciona desde el aparentemente ingenuo campesino apasionado de las primeras escenas para llegar a transformarse en un personaje que encarna grandeza de ánimo, coherencia y dignidad. Al mismo tiempo, aunque en un primer momento hay alguna clara alusión a la opinión ajena, a partir del comienzo del tercer acto Peribáñez deja de lado la valoración de los signos externos que podrían hacerlo merecedor de honra, o sea de la opinión favorable de los demás; y simultáneamente vemos crecer en él la conciencia de que se debe a una dignidad que está por encima de cualquier desigualdad social. Así, va a actuar sin exteriorizar ni mencionar su condición de capitán y menos la de «caballero». Por el contrario, se reconoce como labrador cuando está a punto de matar al Comendador. No es la opinión ajena lo que lo mueve, sino su propia opinión sobre su deber como individuo a quien corresponde actuar en defensa de su mujer.

Entiendo así que Peribáñez escapa a la simple defensa de la honra, entendida como honra-opinión. Él no se refugia en la necesidad de cumplir un código para limpiar su nombre. Simplemente, su dignidad personal no le permite dejar de actuar en defensa de su mujer, aunque el agresor sea un noble todopoderoso. Es el honor como virtud lo que está en juego.

No me atrevo a decir si Lope de Vega quiso llevar las cosas por ese camino y establecer esa distinción. Pienso que, de alguna manera, esa autonomía que ganan los personajes literarios (y recuerdo aquí a

Ernesto Sábato y a Miguel de Unamuno en sus consideraciones sobre el tema) fue lo que tal vez llevó a que Peribáñez escapase de ser el sujeto de un drama de honra como tantos y se elevase a la condición de héroe al borde de la tragedia al salvaguardar su dignidad personal con el riesgo de su propia vida.

Con ello, Lope de Vega, que revolucionó el teatro al imponer un modelo libre de la preceptiva clásica, poniendo así junto con Shakespeare las bases del teatro moderno, construyó con Peribáñez un carácter en el que cabe ver la superación de las instituciones entendidas todavía por entonces como la única pauta posible. Y estableció como fundamento de las acciones de un individuo (recordemos a don Américo Castro) «la pura dignidad humana, basada en virtud racionalmente autónoma, independiente de fama, casta y linaje», cuando Peribáñez entendió que solo le cabía ser «hijo de sus obras». Astutamente, Peribáñez finge adherirse a la institución, al solicitar abruptamente ser armado caballero. Pero ni mata al Comendador en nombre de eso, ni menciona ante los reyes esa condición como justificativa de su actitud. No llega ante ellos para pedir clemencia ni para declararse igual al Comendador. Él se presenta para proclamar la justicia de su acción que, motivada tan solo por la dignidad humana, lo individualiza como héroe por encima de las convenciones sociales vigentes.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGER, P., *et al.*, «Sobre la obsolescencia del concepto de honor», en *Un mundo sin hogar (Modernización y conciencia)*, trad. J. García-Abril, Santander, Sal Terrae, 1979, pp. 81-93.
- CASTRO, A., «El honor», en *El pensamiento de Cervantes*, ed. J. Rodríguez-Puértolas, Barcelona / Madrid, Noguer, 1980, pp. 355-386.
- COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. F. R. Maldonado, 2.^a ed., Madrid, Castalia, 1995. Ver ahora la edición integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., «Del honor en el teatro español», en *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1948, pp. 135-160.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.

VEGA, L. de, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. R. Navas Ruiz, São Paulo, Mestre Jou, 1964.

EL ESPAÑOL EN TIEMPOS DE LOPE DE VEGA.
NOTAS PARA UNA HISTORIA SOCIAL DE LA RELACIÓN
ENTRE ESPAÑOL Y PORTUGUÉS

Xoán Carlos Lagares
Universidade Federal Fluminense-UFF

1. Mi intervención, que no trata exactamente sobre la lengua de Lope de Vega, sino sobre el español en el momento histórico que le tocó vivir a este autor teatral, es en realidad uno de los primeros acercamientos a un tema de investigación que estoy empezando a desarrollar (o al que llevo algún tiempo dedicándome, pero que solo ahora configura de hecho un proyecto de investigación autónomo) sobre la historia social de la relación entre español y portugués. En efecto, uno de los momentos más importantes de esa relación es el que coincide con el período vital de Lope de Vega, que desarrolló prácticamente toda su obra durante el período de la Unificación Ibérica, bajo el reinado de los Felipes (Felipe II, Felipe III y Felipe IV).

2. El español y el portugués son ya en los siglos XVI y XVII dos lenguas gramatizadas¹. Con ese concepto se hace referencia al hecho de que han desarrollado una tecnología gramatical que desencadena, en realidad, un proceso histórico de unificación y estandarización. La reflexión metalingüística surge siempre en el seno de culturas escritas, pues la escritura permite crear una distancia con respecto a la lengua, que aparece así «a la vista», se hace real y palpable al ser representada gráficamente en el papel, lo cual facilita su objetivación. Los instrumentos gramaticales creados en esta época cumplen la función de presentar un modelo de lengua que pueda ofrecerse a los otros

¹ Ver Auroux, 1992.

hablantes y que será identificado, sin más, como la Lengua. Se propone la identificación de todos los hablantes con ese modelo, de modo que, al final, aquellos que tienen algún contacto con la propuesta acaban orientando sus propias prácticas en ese sentido. Lo que no es sino un modelo se presenta a los hablantes como algo real y presente, y a pesar de ser virtual tiene consecuencias concretas en las prácticas sociales. Revestido de legitimidad como la Lengua, se impone de hecho a todos los hablantes que aspiran a acumular capital simbólico lingüístico².

Según Sylvain Auroux, el saber metalingüístico y la tecnología gramatical provocan cortes sobre el «continuum dialectal» y contribuyen a reducir, poco a poco, la variación lingüística:

Em um espaço lingüístico vazio, ou praticamente vazio, de intervenções tecnológicas, a liberdade de variação é evidentemente muito grande e as discontinuidades dialetais, que afetam essencialmente traços que não se recobrem, são pouco claras. A gramatização, geralmente se apoiando sobre uma discussão do que seja o «bom uso», vai reduzir esta variação. Basta considerar, para cada uma das línguas européias, a série dos gramáticos, do século XVI ao fim do XVII, para ver como se reduzem as diferentes variantes de uma mesma forma até desaparecerem. A gramática não é uma simples descrição da linguagem natural, é preciso concebê-la também como um *instrumento lingüístico*: do mesmo modo que um martelo prolonga o gesto da mão, transformando-o, uma gramática prolonga a fala natural e dá acesso a um corpo de regras e de formas que não figuram junto na competência de um mesmo locutor³.

Esa conciencia de la función social de los instrumentos lingüísticos está presente en el discurso de los primeros gramáticos, tanto de la lengua castellana como de la lengua portuguesa, que tienen pleno conocimiento del valor político de sus obras. La gramatización, por lo tanto, responde a intereses que surgen en aquel momento histórico, de manera que la falta de esos instrumentos en la época medieval no debe relacionarse con la ausencia de medios para conseguirlo, sino con la falta de interés en hacerlo. Las nuevas gramáticas de las lenguas romances vienen a ocupar un espacio que antes era exclusivamente del latín, sin que hasta el momento hubiese surgido la nece-

² Ver Bourdieu, 1996.

³ Auroux, 1992, p. 69.

sidad de cambiar ese orden de cosas. Auroux⁴ relaciona una serie de intereses prácticos para la gramatización de las lenguas europeas en ese momento histórico, situándolos en relación con la necesidad de aprendizaje de una lengua extranjera:

- a) el acceso a una lengua de administración;
- b) el acceso a un corpus de textos sagrados;
- c) el acceso a una lengua de cultura;
- d) las relaciones comerciales y políticas;
- e) los viajes (expediciones militares, exploraciones);
- f) la implantación-exportación de una doctrina religiosa;
- g) la colonización.

Además de responder a causas que tienen que ver con la política de la lengua, como:

- h) organizar y regular una lengua literaria; e
- i) desarrollar una política de expansión lingüística de uso interno y externo.

3. Si observamos lo que el propio Nebrija declara en el famoso prólogo a su *Gramática de la lengua castellana* (1492), podemos comprobar la plena conciencia que el autor sevillano tiene sobre el valor político y la utilidad de su obra en aquel preciso momento histórico. La afirmación que abre ese prólogo, «que siempre la lengua fue compañera del imperio», ha sido objeto de multitud de interpretaciones, siendo frecuentemente citada como una declaración que vendría a ratificar lo que hoy sabemos sobre el imperialismo lingüístico de las grandes potencias nacionales. Algunos, como el Marqués de Tamarón⁵ en su ensayo sobre el peso internacional del español, sin cuestionar realmente esa interpretación frecuente del enunciado de Nebrija, se esfuerzan por negar toda política imperialista relacionada históricamente con la lengua española. Con esa negación, el Marqués, así como otros autores, intenta ocultar o simplemente desconsiderar, desde la óptica del liberalismo nacionalista español, los procesos de imposición lingüística que ocasionó la expansión territorial de

⁴ Auroux, 1992, pp. 46-47.

⁵ Ver Marqués de Tamarón, 1995.

la lengua, intentando naturalizar así su hegemonía en los territorios en los que hoy es idioma oficial.

Desde mi punto de vista, es necesario ver la afirmación de Nebrija en su contexto, intentando entender lo que representa una lengua para la conciencia lingüística de un autor del siglo XVI y las opciones políticas relacionadas con las lenguas que eran posibles en aquel momento histórico:

Cuando bien conmigo pienso, mui esclarecida Reina, i pongo delante los ojos el antigüedad de todas las cosas que para nuestra recordación τ memoria quedaron escriptas, una cosa hállo τ sáco por conclusión mui cierta: que siempre la lengua fue compañera del imperio; τ de tal manera lo siguió, que juntamente començaron, crecieron τ florecieron, τ después junta fue la caída de entrambos⁶.

Autores que analizan el recorrido histórico de las lenguas desde posiciones ideológicas muy diferentes e incluso antagónicas, como el propio Marqués de Tamarón⁷ y Fernando Vázquez Corredoira⁸, han llamado la atención hacia el significado que en el siglo XVI, y en ese contexto, podría tener el sustantivo *imperio*, que conservaría su sentido etimológico de «mando, dominio o poder». Efectivamente, Nebrija hace una relación de lenguas y pueblos, primero el hebreo y el pueblo judío, después el griego y la Grecia clásica, más adelante el latín y Roma, hasta llegar a la lengua castellana, mostrando sus historias como procesos «naturales» que se asemejan a los de los seres humanos, con niñez, madurez y vejez o decadencia, según una metáfora antropomórfica que ha tenido un gran éxito en la visión histórica de las lenguas. La lengua, según la perspectiva del primer gramático del castellano, acompañaría el recorrido de construcción de reinos e imperios, florecería con la escritura (la filosofía y las letras) y se perdería irremisiblemente con el deterioro del poder político y la desagregación del reino.

Cuando se refiere a la historia del castellano, reconstruye todos los paralelismos aludidos y delimita con precisión las etapas de elaboración de una lengua, siguiendo para ello criterios estrictamente polí-

⁶ Nebrija, *Gramática de la lengua castellana*, ed. A. Quilis, 1980, p. 97.

⁷ Ver Marqués de Tamarón, 1995.

⁸ Ver Vázquez Corredoira, 1998.

ticos⁹. Los pasos a los que hace referencia Nebrija corresponden, *grosso modo*, a aquellos que un sociolingüista moderno como Haugen¹⁰ ha descrito en los procesos políticos de «planificación de corpus» (o codificación y estandarización), que están muy estrechamente relacionados con el de «planificación de estatus» (intervención sobre el reconocimiento y la función social) de las lenguas. En ese sentido, dice Nebrija del castellano:

Que tuvo su niñez en el tiempo de los juezes τ reies de Castilla τ de León, τ recomençó a mostrar sus fuerças en tiempo del mui esclarecido τ digno de toda la eternidad el Rei don Alonso el Sabio, por cuió mandado se escrivieron las Siete Partidas, la General Historia, τ fueron trasladados muchos libros de latín τ arábigo en nuestra lengua castellana; la cual se extendió después hasta Aragón τ Navarra, τ de allí a Italia, siguiendo la compañía de los infantes que embiamos a imperar en aquellos reinos¹¹.

Se da en la historia del castellano (algo que, por otra parte, no es exclusivo de esta lengua) una inversión del modelo que Haugen¹² había propuesto para los procesos de «planificación de corpus». En primer lugar, como reconoce el gramático español, se procede durante el reinado de Alfonso X a la modernización o desarrollo funcional de la lengua, a través de la traducción sistemática de textos desde las lenguas de cultura de la época (el latín y el árabe) y ampliando la gama de géneros textuales cultivados. El uso innovador del castellano en la escritura de textos jurídicos, históricos y «científicos» (de astrología y adivinación) exige el desarrollo de estrategias discursivas, de recursos léxicos y gramaticales en esa lengua, que inevitablemente acabarán por introducir cambios en ella. Esas innovaciones podrían constituir, según Jacob y Kabatek¹³, lo que William Labov llamaba «cambios desde arriba», es decir, podrían responder a procesos de elaboración por el impacto de ciertas prácticas textuales escritas, relacionando el nivel del texto con el de la lengua como sistema

⁹ La deriva teórica de constitución de la lingüística en una disciplina autónoma desde el siglo XIX ha dificultado enormemente la comprensión de la noción de «lengua» que trasparece en discursos metalingüísticos del siglo XVI, como este de Nebrija (ver Lucchesi, 2004).

¹⁰ Ver Haugen, 1983.

¹¹ Nebrija, *Gramática de la lengua castellana*, ed. A. Quilis, 1980, p. 100.

¹² Ver Haugen, 1983.

¹³ Kabatek, 2001, p. XIV.

histórico, y explicando a través de aquel los cambios que se producen en esta¹⁴. Con ello se abriría el camino para la codificación que la gramática realiza al describir los usos más prestigiosos.

Nebrija sitúa en su presente el momento de mayor esplendor de la lengua castellana, al mismo tiempo que elogia sin medida el reinado de su protectora, la reina Isabel, pues ambos irían a la par, y reconoce explícitamente su voluntad codificadora al describir su decisión de «reducir en artificio este nuestro lenguaje castellano», o de colocarlo «debajo de arte», siguiendo un ideal de fijación de la lengua capaz de evitar los cambios y la variación, haciéndola quedar «en una uniformidad». Como explica Tuten¹⁵, si la *elaboración* está relacionada con la máxima variación de la función, la *codificación* conduce a una variación mínima en la forma.

Ese modelo de lengua podría ser impuesto en cuanto tal, por constituir un modelo de prestigio, en aquellos ámbitos de uso o para aquellos hablantes que fuesen asimilados a la estructura política del reino de Castilla:

... después que vuestra Alteza metiesse debaxo de su iugo muchos pueblos bárbaros τ naciones de peregrinas lenguas, τ con el vencimiento aquellos ternían necesidad de recibir las leies quel vencedor pone al vencido, τ con ellas nuestra lengua, entonces, por esta mi Arte, podrían venir en el conocimiento della, como agora nos otros deprendemos el arte de la gramática latina para deprender el latín¹⁶.

Posiblemente (prestando atención al contexto histórico para no incurrir en flagrantes anacronismos), la imposición lingüística en la que piensa Nebrija tiene poco que ver con la que hemos conocido en los modernos procesos de colonización. La lengua no sería más que el instrumento de las leyes y, en parte, de la religión, el vehículo de la imposición de un sistema político, además de un símbolo de prestigio y poder, sin que hubiese en aquel momento histórica ninguna pretensión de extenderla en el uso de todos los súbditos del reino. Esa pretensión es muy posterior, surge con el concepto de *ciudadano*, que se difunde a partir de la Revolución Francesa y que

¹⁴ Schlieben-Lange, 1993, pp. 18-19

¹⁵ Tuten, 2003, p. 84.

¹⁶ Nebrija, *Gramática de la lengua castellana*, ed. A. Quilis, 1980, p. 102.

sustituye precisamente al de *súbdito*, y con la creación del Estado-nación moderno¹⁷.

4. El mismo proceso que hemos relatado en relación con la grammatización de la lengua castellana se observa en el caso de la portuguesa. Publicada en 1536 en Lisboa, la *Gramática da linguagem portuguesa* de Fernão de Oliveira también reivindica para esa lengua romance el lugar hasta entonces ocupado por el latín. La conciencia de los procesos de elaboración a que son sometidas en este momento las variedades románicas de la Península Ibérica que cuentan con el respaldo de importantes cortes reales aparece expresada en la gramática de Oliveira con la siguiente afirmación: «nã desconfiemos da nossa língua, porque os homẽs fazem a língua e nã a língua os homẽs»¹⁸. Esta hermosa sentencia, creada para defender el prestigio naciente del portugués frente al latín, es también una declaración de la capacidad creativa de las lenguas, de su poder de adaptación y de los procesos de elaboración lingüísticos, de manera que no existirían limitaciones *a priori* para las funciones sociales que una lengua puede cumplir. Tanto este autor como João de Barros, que publica su *Gramática da língua portuguesa* en 1540, tienen conciencia de la función normativa de la gramática descriptiva y realizan al mismo tiempo una apología del portugués como lengua literaria, pues lo que estaba en juego era su capacidad para abarcar todo el espectro de funciones que una lengua cortesana podía ejercer en aquella época¹⁹.

Como explica detalladamente Vázquez Corredoira²⁰, además, ese proceso de elaboración de la lengua portuguesa tiene siempre muy presente la amenaza que supone el castellano para su proyecto de consolidación, pudiéndose afirmar que de algún modo la construcción del portugués se hace frente al castellano.

El gallego, en ese sentido, aparece en las gramáticas portuguesas (o simplemente no aparece) como referencia negativa, por representar una especie de variedad de la misma lengua no elaborada, una forma de portugués sometida a la lengua castellana, que en esta época se le sobrepone como idioma cortesano y de prestigio. En el inicio del siglo XVII, Duarte Nunes de Leão, en su *Origem da língua portuguesa* (1606), realiza un corte dialéctico entre el portugués y el galle-

¹⁷ Ver Hobsbawn, 2002, y Anderson, 2008.

¹⁸ Oliveira, *Grammatica da lingoagem portuguesa*, 1536, § 4.

¹⁹ Ver Buescu, 1978.

²⁰ Ver Vázquez Corredoira, 1998.

go (y precisamente en un libro que trata sobre su origen), haciendo referencia a esos procesos políticos de elaboración y de codificación:

Da qual língua galega a portuguesa se avantajou tanto, quanto na cópia como na elegância dela vemos. O que se causou por em Portugal haver reis e corte, que é a oficina onde os vocábulos se forjam e pulem e donde manam para os outros homens, o que nunca houve em Galiza²¹.

No resulta difícil deducir que lo que el autor portugués llama «copia» y «elegancia» remite a la expresión escrita, al hecho de que el gallego en esta altura deja de ser lengua de cultura (como lo había sido durante todo el período medieval), y a la ausencia de variedades de prestigio en la lengua confinada al territorio de Galicia, al norte del río Miño, por no tener reyes y corte (aunque, a diferencia de lo afirmado por Duarte Nunes de Leão, sí los hubiese en el pasado).

Es interesante comparar el proceso de transformación del gallego medieval en el portugués renacentista con el del castellano en español, porque las diferencias históricas entre ambos, y el peso de las posteriores fronteras nacionales, han dado lugar a interpretaciones muy diferentes de procedimientos lingüísticos que son en el fondo muy semejantes.

5. La afirmación de Nebrija que comentábamos anteriormente, «que siempre la lengua fue compañera del imperio», constataría entonces lo que en su época debía ser una evidencia, aunque a nosotros hoy nos parezca, en parte, extraño: que no hay más lengua que la del poder. Y el poder de la corte castellana había llegado entre el siglo XVI y el XVII a un nivel que Nebrija ni siquiera hubiera imaginado cuando elogiaba (interesadamente) el reinado de su protectora, la reina Isabel.

Ya en tiempos de los Reyes Católicos empezó la expansión por el continente americano, además de la incorporación de Rosellón y Cerdeña (1493), y posteriormente de Nápoles (1504) por parte del reino de Aragón. El tratado de Alcáçovas con Portugal impedía a Castilla, que en 1497 había ocupado ya Melilla, explorar la costa africana. El de Tordesillas, firmado el 7 de junio de 1494, establecía una frontera imaginaria en el territorio americano, delimitando una zona castellano-aragonesa y otra portuguesa. La máxima extensión

²¹ Leão, 1983, p. 220.

del imperio se alcanza durante el reinado de Carlos V, cuyos dominios se extienden también sobre Borgoña, Austria o Milán.

Al mismo tiempo que las coronas de Portugal y Castilla inician una carrera por la conquista de territorio, intentan establecer políticas de alianza por la vía del matrimonio. La unificación ibérica, bajo el dominio de la corona de Castilla, no se hará realidad hasta la muerte sin descendencia de D. Sebastião, en 1580. Empieza así un período histórico de dominio de Portugal por la corona castellana, que se extenderá hasta 1640. El prestigio del castellano, en paralelo con esta historia de conquistas, está también en su máximo esplendor.

Decíamos que en la conciencia lingüística de los hombres del Renacimiento y del Barroco se establece una relación explícita entre lengua y poder. Louis-Jean Calvet²², refiriéndose a estos mismos procesos en Francia, afirma que «las lenguas están en el poder o no son lenguas», y cita una obra de Jacques Bourgoing, de 1583, en la que se reduce la lista de lenguas románicas de la época a tres, lo que hoy llamaríamos francés, italiano y español, *De origine, usu et ratione vulgarium vocum linguae gallicae, italicae et hispanicae*.

El prestigio del castellano entre los cortesanos portugueses era tal, que la mayoría de ellos debía de ser bilingüe entre mediados del siglo XV y finales del XVII, como explica Paul Teyssier²³. Ese bilingüismo desigual se mantuvo hasta 1640, cuando surgió una cierta reacción anti-española. Así, la mayoría de los escritores portugueses de este período escriben también en castellano, como Gil Vicente, Sá de Miranda, Luis de Camões, Francisco Manuel de Melo, sin que esto suponga para ellos ninguna noción de traición o infidelidad a su país, pues esa idea de lealtad lingüística relacionada con la nación es posterior históricamente. Ese bilingüismo empezaba a ser del tipo «sustitutivo», como indica el caso de Jorge de Montemor, el autor de *La Diana*, que llegó a castellanizar su apellido (Montemayor) y, por lo que parece, a abandonar completamente la lengua portuguesa.

No creo que sea muy aventurado deducir que, a pesar de haber sido tempranamente gramatizada, la negación del portugués como idioma independiente (o la duda que se cierne sobre su autonomía lingüística con respecto al castellano) que encontramos en algunos gramáticos españoles de este período surge precisamente de esa iden-

²² Calvet, 1993, p. 19.

²³ Teyssier, 1980, p. 37.

tificación entre lengua y poder. Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua*²⁴, explica la diversidad lingüística de la Península con criterios políticos, siempre reservando para el castellano una posición de superioridad sobre las otras lenguas:

La cual diversidad de señoríos pienso yo que en alguna manera haya causado la diferencia de las lenguas, bien que cualquiera dellas se conforma más con la lengua castellana que con ninguna otra [...]. La portuguesa tiene más del castellano que ninguna de las otras, tanto que la principal diferencia que a mi parecer se halla entre las dos lenguas es la pronunciación y la ortografía²⁵.

La evidente exageración de Valdés (incluso para el siglo XVI) podría tener como causa la asimetría entre el prestigio asociado al poder político del reino de Castilla y la consideración que merece en ese contexto la lengua de Portugal. Así también puede ser considerada la afirmación del anónimo autor de la *Gramática de la lengua vulgar de España*, publicada en Lovaina en 1559:

Cuatro son, y muy diferentes entre sí, los lenguajes en que hoy se habla en toda España. Al primer lenguaje llaman vascuence [...]. Síguese tras ésta la árabe [...]. La tercera es la catalana [...]. El cuarto lenguaje es aquel que yo nuevamente llamo lengua vulgar de España, porque se habla y entiende en toda ella generalmente, y en particular tiene su asiento en los reinos de Aragón, Murcia, Andalucía, Castilla la Nueva y Vieja, León y Portugal; aunque la lengua portuguesa tiene tantas y tales variedades en algunas palabras y pronunciaciones, que bien se puede llamar lengua de por sí²⁶.

Finalmente, la variación entre las denominaciones *castellano* y *español*, que empieza a manifestarse en textos de los siglos XVI y XVII, podría estar relacionada con ese rebajamiento del portugués, de ma-

²⁴ Escrito en 1553 pero publicado solo en 1737.

²⁵ Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. C. Barbolani, 1987, pp. 140-141. Valdés parece tener muy clara la distinción que Kloss (1967) estableció entre lenguas «abstand» (por distanciamiento), y el vasco sería un ejemplo típico («Esta lengua es tan ajena de todas las otras de España, que ni los naturales della son entendidos por ella poco ni mucho de los otros, ni los otros dellos», Valdés, *Diálogo de la lengua*, p. 141), y lenguas «ausbau» (por elaboración), como sería el caso de todas las variedades románicas de la Península y, específicamente, del castellano y el portugués.

²⁶ Alonso, 1979, pp. 43-44.

nera que el nombre que hacía referencia a toda la Península Ibérica, la *Hispaniam* romana, y que aparece con valor autorreferencial en la obra del propio Camões, pasa a identificarse exclusivamente con el reino y el idioma de la corte castellana. Esta es, a mi parecer, una cuestión que merecería un estudio detallado, una vez descartada la interpretación nacionalista que identifica una pretendida transformación en la misma estructura de la lengua castellana, que al hacerse «común» se tornaría una supra-lengua española²⁷. Moreno Cabrera ofrece argumentos que considero definitivos para descartar tal interpretación histórica:

No cabe duda, entonces, de que el dialecto castellano sigue existiendo hoy en día, en la forma de castellano moderno, junto con las variedades a que dio origen históricamente. Por tanto, el castellano no se ha transformado en español. El español estándar no es otra cosa que un registro elaborado, culto y escrito de ese castellano moderno [...] y, por tanto, no tiene sentido decir que el castellano o el andaluz son dialectos del español entendido como lengua estándar²⁸.

6. Para acabar, me gustaría hacer algunas breves consideraciones sobre la lengua del teatro durante los Siglos de Oro. Si por un lado, como decíamos, el castellano es utilizado como lengua literaria de prestigio incluso por autores portugueses, también es común en el teatro el uso de otras variedades lingüísticas para caracterizar a los personajes en escena. El ideal monolingüe, que se manifiesta en las consideraciones de los gramáticos que llegan a negar la existencia de otras lenguas en la Península Ibérica, debía contrastar de forma muy clara con una realidad social decididamente diversa y plurilingüe²⁹.

Esas variedades lingüísticas aparecen en realidad estereotipadas, reducidas a algunos rasgos esenciales y con un inequívoco carácter simbólico que permitirían que fuesen rápidamente reconocidas por el público³⁰. Así, por ejemplo, el habla de negros sería, según Germán

²⁷ Ver Alonso, 1979.

²⁸ Moreno Cabrera, 2008, p. 87.

²⁹ Valdés dice que el castellano es hablado incluso por los «vulgares» en Galicia o en todo el reino de Aragón, lo que es manifiestamente falso (lo es hoy en día, podemos imaginar cómo sería en el siglo XVI).

³⁰ Puede verse en este sentido, por ejemplo, lo que afirma Teyssier (1959) con respecto al plurilingüismo dramático de Gil Vicente. Nos basamos para el desarrollo de esta cuestión, fundamentalmente, en Plans, 2005.

de Granda³¹, una representación de un antiguo criollo de base portuguesa formado ya en África, y que habría entrado en la Península a través de Lisboa, donde se encontraba el mayor mercado esclavista de la época. Este tipo de habla aparece representado por igual, desde Gil Vicente, en piezas escritas en portugués, como en obras castellanas. Otras variedades presentes son el habla de los moriscos, que fueron expulsados de España solo en 1609, y cuyas características lingüísticas estereotipadas aparecen frecuentemente en el teatro de esta época. En ese sentido, Antonio Salvador Plans³² indica que Lope de Vega debía ser conocedor directo del habla morisca, pues incorpora rasgos que no eran usados por otros autores para representarla, como la sustitución de /k/ por /g/ (*gobarde, gamino*).

También aparece reflejada en el teatro de los Siglos de Oro la lengua de los gitanos, aunque en este caso se escoge solo un rasgo para caracterizarla, el ceceo. Mayor tradición tiene el sayagués, una modalidad lingüística usada por pastores y creada por la tradición dramática hispánica, que no se corresponde precisamente con lo que se habla en la comarca zamorana de Sayago y que es siempre utilizada en las obras con un sentido de «rusticidad». Con respecto a Lope de Vega, Plans explica lo siguiente:

De acuerdo con la concepción poética de Lope, los pastores o villanos en general se expresan en un correcto castellano, incluso culto, si son personajes principales de la obra. Solo si se trata de un personaje secundario puede teñir su lenguaje de algún elemento dialectal aislado. En *La villana de Getafe*, por ejemplo, un personaje manifiesta abiertamente ser sayagués [...]. Se trata de Inés, aldeana de Getafe, que aparenta, obligada por la trama, ser una rústica sayaguesa (versos 1400 y siguientes), pese a lo cual se limita a decir *pardiez, so* («soy»), *simpreza, a la he* y alguna deformación ocasional de términos cultos³³.

En las obras de carácter histórico, encontramos versiones estereotipadas de la *fabla* antigua, que a diferencia de los otros lenguajes especiales tiene un carácter meliorativo, y, finalmente, la variación lingüística social se completa con el uso de la germanía (o jacarandina, o jerigonza, o algarabía), el lenguaje de los grupos marginales de

³¹ Ver Granda, 1978, pp. 216-233.

³² Plans, 2005, p. 779.

³³ Plans, 2005, p. 783, n. 39.

la sociedad, como prostitutas y ladrones. La diversidad geográfica también se expresa con caracterizaciones más o menos caricaturescas del habla de vizcaínos, portugueses, catalanes o gallegos. Todo ello, aun sin ser una fiel reproducción de la realidad de las lenguas, constituye una pequeña muestra de la enorme variedad lingüística de la Península Ibérica durante los siglos XVI y XVII, que asoma en textos literarios destinados, entre otras cosas, a apuntalar la legitimidad histórica de una lengua en proceso de elaboración culta.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, A., *Castellano, español, idioma nacional. Historia espiritual de tres nombres*, Buenos Aires, Losada, 1979.
- ANDERSON, B., *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- AUROUX, S., *A revolução tecnológica da gramatização*, Campinas, Editora da Unicamp, 1992.
- BOURDIEU, P., *A Economia das Trocas Lingüísticas: O que Falar Quer Dizer*, São Paulo, Edusp, 1996.
- BUESCO, M. L. C., *Gramáticos portugueses do século XVI*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- CALVET, L.-J., *Lingüística e Colonialismo (Pequeno tratado de glotofaxia)*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1993.
- CORREDOIRA, F. V., *A construção da língua portuguesa frente ao castelhano. O galego como exemplo*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1998.
- GRANDA, G. de, *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispanicos y criollos*, Madrid, Gredos, 1978.
- HAUGEN, E., «The Implementation of Corpus Planning: Theory and Practice», in *Progress in Language Planning. International Perspectives*, ed. J. Covarrubias and J. Fishman, Haia, Mouton de Gruyter, 1983, pp. 269-290.
- HOBBSAWN, E., *Nações e nacionalismo desde 1780*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002.
- JACOB, D., y J. KABATEK, «Introducción: Lengua, texto y cambio lingüístico en la Edad Media iberorrománica», en *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península Ibérica. Descripción gramatical-pragmática histórica-metodología*, ed. D. Jacob y J. Kabatek, Frankfurt am Main / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2001, pp. VII-XVIII.
- KLOSS, H., «Abstand languages and Ausbau languages», *Anthropological Linguistics*, 9.7, 1967, pp. 29-41.

- LEÃO, D. N. de, *Ortografia e origem da língua portuguesa*, ed. M. L. C. Buescu, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1983.
- LUCHESSI, D., *Sistema, mudança e linguagem, um percurso na história da lingüística moderna*, São Paulo, Parábola, 2004.
- MARQUÉS DE TAMARÓN, «El papel internacional del español», en *El peso de la lengua española en el mundo*, ed. Marqués de Tamarón, Valladolid, Fundación Duques de Soria / INCIPE, 1995, pp. 13-75.
- MORENO CABRERA, J. C., *El nacionalismo lingüístico. Una ideología destructiva*. Barcelona, Ediciones Península, 2008.
- NEBRIJA, A. de, *Gramática de la lengua castellana*, ed. A. Quilis, Madrid, Editora Nacional, 1980.
- OLIVEIRA, F. de, *Grammatica da lingoagem portuguesa*, Lisboa, Casa de Germão Galharde, 1536. Ed. facsímil disponible en Internet:
http://purl.pt/120/3/res-274-v_PDF/res-274-v_PDF_24-C-R0072/res-274-v_0000_capa-guardas2_t24-C-R0072.pdf
- PLANS, A. S., «Los lenguajes “especiales” y de las minorías en el Siglo de Oro», en *Historia de la lengua española*, ed. R. Cano, Barcelona, Ariel, 2005, pp. 771-797.
- SCHLIEBEN-LANGE, B., *História do falar e história da lingüística*, Campinas, Editora da Unicamp, 1993.
- TEYSSIER, P., *La langue de Gil Vicente*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1959.
- _____, *História da língua portuguesa*, Lisboa, Sá da Costa, 1989.
- _____, and D. TUTEN, *Koineization in Medieval Spanish*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2003.
- VALDÉS, J. de, *Diálogo de la lengua*, ed. C. Barbolani, Madrid, Cátedra, 1987.

UN REFRÁN, TRES PERSONAJES, NUEVE SONETOS:
EL PERRO DEL HORTELANO, DE LOPE DE VEGA

Carlos Mata Induráin
GRISO-Universidad de Navarra

El perro del hortelano es una muy interesante comedia de Lope de Vega que, en los últimos años, ha contado con una singular fortuna crítica. La pieza, por supuesto, no era desconocida antes, pero su popularidad y la atención que la crítica le ha prestado se han multiplicado de forma muy notable en estos últimos años. Y la razón de este fenómeno hay que buscarla en una circunstancia extraliteraria. Me refiero, por supuesto, al enorme éxito obtenido por la versión cinematográfica dirigida por Pilar Miró y estrenada en 1996. Recibida con gran éxito de público y también, salvo algunas excepciones, de crítica¹, la película ha hecho que se multipliquen las ediciones divulgativas, las guías de lectura y también los estudios de los especialistas. Puede decirse que, de esta forma, *El perro del hortelano* ha pasado a ser una pieza canónica dentro del corpus lopesco, casi a la misma altura (en lo que se refiere a su popularidad²) de obras maestras como *Fuente Ovejuna*, *Peribáñez* o *El caballero de Olmedo*.

En efecto, *El perro del hortelano* no era una comedia desconocida: en el siglo XIX fue refundida por Harzenbusch y en las primeras

¹ Para la versión cinematográfica, ver los trabajos de Monterde, 1996; Pérez-Sierra, 1996 y 1999; García Martín, 1997; Cortés Ibáñez, 2000; Alonso Veloso, 2001; Díez Ménguez, 2002; Escalonilla López, 2002; o Mañas Martínez, 2003, entre otros. Para la posibilidad de montajes actuales de la comedia, ver Dixon, 1995b.

² Recordaré, a modo de anécdota, que en la película *Alatriste*, basada en la serie de novelas sobre el capitán Alatriste de Arturo Pérez-Reverte, los personajes acuden a una representación teatral, y la comedia que se pone en escena es precisamente *El perro del hortelano*.

décadas del XX por los hermanos Machado, Antonio y Manuel, junto con José López y Pérez-Hernández; y la crítica especializada le había dedicado algunos trabajos. Pero también es cierto que no formaba parte del corpus más selecto de obras de Lope conocidas por el público general. Sin embargo, el panorama de recepción cambió por completo tras la —en mi opinión excelente— versión cinematográfica dirigida por Pilar Miró y con Emma Suárez (en el papel de Diana), Carmelo Gómez (como Teodoro) y Ana Duato (interpretando a Marcela) como actores principales. Se trata, ciertamente, de una muy buena adaptación (con guión adaptado por Rafael Pérez Sierra, director en su momento de la Compañía Nacional de Teatro Clásico), que resultó ganadora de siete premios Goya. En realidad, existen muy pocas adaptaciones de teatro del Siglo de Oro español para el cine, pero la dirigida por Pilar Miró prueba que se puede hacer muy buen cine basado en ese rico corpus; y también que el hecho de que la obra respete el verso del original no supone un problema mayor para la intelección por parte del espectador medio³.

I. ALGUNOS ASPECTOS GENERALES

El perro del hortelano es una pieza que no presenta mayores problemas textuales. La *editio princeps* abre la *Oncena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid, 1618; Barcelona, 1618). No se conserva autógrafo de ella. En algunos manuscritos tardíos se titula *Amar por ver amar*. Disponíamos de varias ediciones modernas del texto: entre otras, la de David Kossoff (Madrid, Castalia, 1970), que editaba la obra junto con *El castigo sin venganza*; la excelente de Víctor Dixon (Londres, Tamesis Texts Limited, 1981); la de Antonio Carreño (Madrid, Espasa Calpe, 1991); y luego muchísimas más tras el comentado éxito de la película: la de Mauro Armíño (Madrid, Cátedra, 1996); la de Xabier Manrique de Vedia (Barcelona, Edicomunicación, 1997); la de Iñaki Mendoza y Lourdes Salvador (Madrid, Acento, 1999); la de Paula Barral Cabestrero (Madrid, Castalia, 2000); la de Rosa Navarro Durán, junto con *La dama boba* (Barcelona, Hermes, 2000); otra de Antonio Carreño (Barcelona, Planeta-De

³ Por desgracia, Pilar Miró falleció antes de que pudiese hacer realidad otro proyecto que tenía en mente, la adaptación cinematográfica de la excelente tragedia loplana de *El castigo sin venganza*.

Agostini, 2001); o la edición, con actividades y apéndice, de María Luisa Regueiro Rodríguez (Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003)⁴.

El perro del hortelano es una pieza de gran madurez que ha sido calificada de obra maestra. En opinión de Torres, destaca por la «gran densidad conceptual, la complejidad y riqueza dramáticas»⁵. «El desarrollo de la pieza es excepcionalmente logrado», señala McGrady⁶. Es «una de las más finas comedias de Lope de Vega», indica Carreño⁷. Y así podríamos ir sumando numerosas opiniones valorativas más, todas ellas de signo muy positivo.

La trama de la comedia es muy sencilla. Lope maneja dos estructuras básicas: por un lado, el triángulo amoroso (Diana-Teodoro-Marcela) complementado con la presencia de algunos rivales episódicos (Fabio, Ricardo, Federico); y, por otra parte, la pareja habitual de galán-gracioso (Teodoro-Tristán). Es una *comedia* (y quiero destacar ya desde este momento el valor de comedia como ‘pieza cómica’: no es tragedia, ni creo que debamos apreciar atisbo de tragedia en ella) de amor, celos e ingenio, en la que la pasión acaba por desbordarse en el último acto. Y, como obra de Lope que es, despliega un gran potencial visual, y tiene una enorme riqueza metafórica y simbólica.

En los últimos años, por las razones ya comentadas, la pieza ha generado una muy abundante bibliografía. Algunos de los aspectos de la comedia que más han interesado son los siguientes:

1) El personaje de Diana, ambivalente y contradictorio. Se trata de una mujer no sometida a la autoridad de padre ni marido, que ejerce el poder (y de forma tiránica, a veces) en una obra en la que se da una inversión de los roles habituales: la mujer manda mientras el hombre adopta más bien una postura pasiva.

2) El personaje del gracioso Tristán, por su importancia estructural en la resolución del conflicto.

3) Por supuesto, la ambivalencia del final, derivada de la patraña inventada por el gracioso. Se ha discutido ampliamente la posible

⁴ Y hay, por supuesto, nuevas ediciones posteriores a este año, que ya no detallo.

⁵ Torres, 1999, p. 156.

⁶ McGrady, 1999, p. 151.

⁷ Carreño, 1998, p. 11.

subversión de los valores sociales y la supuesta crítica al inmovilismo social implícita en la obra⁸.

4) La riqueza simbólica de la pieza.

5) Su clasificación genérica (como comedia palatina y, más concretamente, en su variedad «de secretario»).

6) Su carácter artificioso, sobre todo desde el punto de vista métrico, con la inclusión nada menos que de nueve sonetos.

7) También se han apreciado algunos elementos autobiográficos: Teodoro es secretario como lo fue Lope; Lope también fue hortelano («Hortelano era Belardo / de las huertas de Valencia»); y en su comedia al final triunfa su nobleza de alma, no la nobleza de la sangre. Se han visto posibles alusiones a las muertes de su hijo Carlitos y Juana de Guardo, una posible sátira de Jerónima de Burgos, etc. Pero no hay que olvidar, como certeramente advierte Carreño, que «Cualquier paralelo entre hombre histórico y personificación literaria es arma de doble filo, fruto con frecuencia (en el caso de Lope) de erradas consideraciones»⁹.

Son todos estos aspectos que trataré de desarrollar, en la medida de lo posible, en las páginas que siguen, pero me centraré sobre todo en los tres aspectos anunciados en el epígrafe de mi trabajo: el refrán que está en la base del título de la comedia; los tres personajes principales (Diana, Teodoro y Marcela; pero con una referencia obligada también, por supuesto, a Tristán); y los nueve sonetos incluidos a lo largo del desarrollo de la acción dramática, con el comentario de su valor y función.

1.1. Datación

Respecto a la datación, ya he indicado que la obra se publicó por primera vez en 1618, como *comedia famosa*, en la *Oncena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*; Morley y Bruerton¹⁰ estimaron que habría sido redactada en el periodo 1611/1613-1618. Por algunos datos intratextuales como la parodia del lenguaje culto de la *Soledad I*

⁸ Recordemos, en un desenlace contrario, lo que sucede en el *Buscón*: Pablos intenta medrar a toda costa, pero en todos sus intentos por pasar por caballero termina siendo desenmascarado. El noble Quevedo, con una actitud inmovilista, condena a su personaje a permanecer en el estamento que le corresponde por su nacimiento, sin posibilidad alguna de medro o ascenso social a un estamento superior.

⁹ Carreño, 1998, p. 22.

¹⁰ Ver Morley y Bruerton, 1968.

de Góngora (vv. 726-727, 733-734 y 1225-1228), cuyo manuscrito circuló en la Corte madrileña en 1613, y por ciertas referencias autobiográficas (alusiones a la muerte de su hijo Carlitos y su madre, Juana de Guardo), que Kossoff ha querido ver, se reforzaría la hipótesis de esa fecha de 1613, pero hay que andar siempre con cautela en este tipo de comentarios que remiten supuestamente a episodios autobiográficos.

Otros argumentos los aporta McGrady, para quien la gorda mujer satirizada por Tristán es Jerónima de Burgos, amante de Lope, con la que rompe a mediados de 1615. Opina además que la obra es una burla de *Las firmezas de Isabela*, comedia de Góngora (publicada en Córdoba a principios de 1613), que a su vez parodia *Virtud, pobreza y mujer* de Lope de 1612.

En definitiva, estaríamos manejando las fechas de 1613-1615 como las más probables para la redacción. Entonces, *El perro del hortelano* sería de la misma época de composición, aproximadamente, que *La dama boba*, *El acero de Madrid* o *Fuente Ovejuna*.

1.2. Argumento

La obra plantea la relación amorosa entre Diana, Condesa de Bel-flor, y su secretario Teodoro. Se trata, por tanto, del amor entre dos personas de desigual condición social. En el caso de Diana, surge el conflicto o tensión entre el amor y el honor, y también aparecen los celos, pues Teodoro ama a la criada Marcela. En Teodoro otra pulsión importante es el deseo de ascenso en la escala social, de alcanzar grandeza (es decir, la posibilidad de convertirse él mismo en conde), lo que le lleva a despreciar a Marcela —cuando los vientos soplan propicios— para aspirar a la mano de la condesa.

Tenemos, por tanto, el triángulo Diana-Teodoro-Marcela, al que debemos sumar los pretendientes de la condesa, el conde Federico y el marqués Ricardo, y también el criado Fabio, de quien Marcela finge en un determinado momento estar enamorada para dar celos al Teodoro que la desdenea.

Los sentimientos de los personajes están claros: Marcela ama sincera y constantemente a Teodoro. Por su parte, Teodoro mostrará una actitud pendular, es decir, conocerá un continuo vaivén entre Marcela y Diana. Esta, por su parte, se enamora de Teodoro al ver

que es amado por Marcela, aunque la conciencia del honor, del «soy quien soy», le impide entregarse desde el primer momento a esa relación. Pero al final, lo sabemos ya, Diana y Teodoro terminarán amándose sinceramente y la obra acabará con una triple boda: Diana y Teodoro; Marcela y Fabio; Tristán y Dorotea. Típico final feliz con bodas múltiples de la comedia, desenlace gustoso para el público del corral cuyo *gusto* (y así lo explica Lope en su *Arte nuevo*) había que satisfacer¹¹.

La idea temática principal, a tenor de este apretado resumen argumental, parece ser entonces que la fuerza incontrastable del amor es capaz de vencer las distancias, de romper las barreras sociales, aunque no es algo tan sencillo como pudiera parecer a primera vista. Sobre todo porque el desenlace se asienta sobre una farsa que —al menos aparentemente— produce una subversión del orden social, y ante este hecho la crítica ha venido ofreciendo dos interpretaciones completamente distintas: para algunos estudiosos, *El perro del hortelano* responde a una actitud no conformista de su autor, Lope de Vega, con la que estaría planteando una crítica profunda de los valores sociales normalmente aceptados; sin embargo, para otros críticos todo lo que sucede en la comedia es un mero juego de realidad e ilusionismo, de apariencia y realidad, de burlas y veras, sin mayores intenciones críticas¹². Más adelante tendremos ocasión de volver sobre este particular, pero adelanto que —en este caso— yo me inclino por la interpretación meramente cómica de la obra.

1.3. Fuentes

Para todo lo relativo al estudio de las fuentes de la obra, existe un artículo específico de Donald McGrady, «Fuentes, fecha y sentido de *El perro del hortelano*», al que remito para mayores detalles¹³. Recordaré ahora que para algunos estudiosos esta comedia constituye una

¹¹ Me refiero, por supuesto, a los famosísimos versos 45-48 del *Arte nuevo*: «Y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron; / porque, como las paga [las comedias] el vulgo es justo / hablarle en necio para darle gusto».

¹² Salvadas las distancias, es algo parecido a lo que ocurre con la interpretación del *Quijote*: hay dos enfoques principales, uno que entiende la obra en clave seria, cargada de valores profundos, etc.; y otro que la lee en clave cómica, como «*funny book*» o libro de puro entretenimiento.

¹³ Ver McGrady, 1999.

parodia de un motivo muy conocido de la novela griega: la anagnórisis final del protagonista, que descubre su verdadera identidad tras una serie de lances, aventuras y peripecias. Pero esto resulta demasiado vago y hay que tratar de hilar más fino.

Tradicionalmente se venía señalando que la fuente de esta comedia era la novela I, 45 de Matteo Bandello, con la que coincide en la circunstancia de que un hombre de rango inferior se prenda de una aristócrata y es, precisamente, su secretario. También se han señalado concomitancias con otras dos novelas de Bandello, la II, 6 y la II, 7¹⁴. Pero posteriormente McGrady destacó que la fuente más directa es Boccaccio, *Decamerón*, V, 7, cuento que guarda mucha relación con *El perro del hortelano*: así, el ardid de Tristán procede directamente de este relato de Boccaccio¹⁵. El protagonista de la novela se llama Teodoro y fue robado por los piratas veinte años atrás (los mismos años que se indican en la comedia); por otra parte, hay alusiones a los armenios (y recordemos que Tristán se viste de comerciante armenio); además, los matices oscuros, tenebrosos y turbios que de forma un tanto rara empañan el ambiente de la pieza lopesca (el plan de los pretendientes cortesanos de matar a Teodoro, la posibilidad apuntada por Diana de matar a Tristán...) se explican muy bien si consideramos que proceden, asimismo, del relato italiano.

No me detengo en considerar la relación con *I suppositi* de Ariosto, que comparte con *El perro del hortelano* la fuente boccacciana. Sí aludiré, meramente, a la hipótesis de Margaret Wilson, para quien la obra de Lope constituía un plagio de *El vergonzoso en Palacio* de Tirso: hay, en efecto, algunos paralelismos entre las historias de Diana y Teodoro y Madalena y Mireno; pero parece más probable pensar que fue el discípulo el que imitó y trató de superar al maestro, como ha sugerido Marc Vitse¹⁶. El problema para dilucidar la cuestión radica en la difícil datación de *El vergonzoso*. También Victor Dixon ha abordado con detalle esta cuestión en su trabajo titulado «*El vergonzoso en Palacio* y *El perro del hortelano*: ¿comedias gemelas?»¹⁷, en el que, tras estudiar las semejanzas y, sobre todo, resaltar las diferencias, concluye que no son piezas gemelas. También Florit ha dedicado aten-

¹⁴ Ver Bradbury, 1980.

¹⁵ Para la influencia de Boccaccio en Lope ver Bourland, 1905; Metford, 1952 y Navarro Durán, 2001; la influencia del *Decamerón* es negada por Dixon, 1989.

¹⁶ Ver Vitse, 1995.

¹⁷ Dixon, 1995b.

ción a este asunto¹⁸. Pero tampoco puedo extenderme más en la cuestión de las fuentes, pues no es tal el objetivo del presente trabajo.

1.4. Adscripción genérica: «*El perro del hortelano*», comedia palatina «*de secretario*»¹⁹

Esta cuestión de la determinación del subgénero dramático de la obra no es en modo alguno baladí, pues a veces algunos críticos y lectores pueden pensar que el teatro español del Siglo de Oro es un bloque dramático monolítico, de rasgos homogéneos, y nada más lejos de la realidad: hay en ese corpus inmenso de la Comedia nueva muy diversos subgéneros (unos serios, otros cómicos), cada uno de ellos con sus propios rasgos definitorios, con sus convenciones genéricas, que conviene conocer bien para no errar las interpretaciones, aspecto este en el que han venido insistiendo diversos críticos, y de forma muy especial Ignacio Arellano²⁰.

Tampoco puedo detenerme a comentar por extenso esta cuestión. Me limitaré a indicar que *El perro del hortelano*, cuya acción está ambientada en Nápoles (Diana es titular de un vago Condado de Belflor²¹), es una pieza que podemos adscribir al subgénero de la *comedia palatina*, tal como ya sugirió Frida Weber de Kurlat en un temprano trabajo de 1975, titulado precisamente «*El perro del hortelano*, comedia palatina». Usando otra terminología, es también una de las denominadas «comedias de secretario», que forman un corpus con cierto número de piezas en el caso de Lope: hay, en efecto, todo un ciclo formado por piezas como *Servir a señor discreto*, *La vengadora de las mujeres*, *Las burlas veras* o *El secretario de sí mismo*, entre otros títulos, que ha sido estudiado por Carmen Hernández Valcárcel en su trabajo «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega»²².

¹⁸ Ver Florit, 1991.

¹⁹ Zugasti lo ha estudiado, sobre todo para el caso de Tirso (ver Zugasti, 1998).

²⁰ Ver Arellano, 1995 y, sobre todo, 1999, monografía donde comenta con atinados juicios el peligro de las interpretaciones serias de piezas eminentemente cómicas, y viceversa, las lecturas en clave humorística de obras trágicas, por desconocer o no tener en cuenta las convenciones propias y definitorias de los distintos subgéneros dramáticos.

²¹ Para la presencia literaria del topónimo Belflor, ver McCready, 1982.

²² Ver Hernández Valcárcel, 1993. Su corpus de trabajo está formado concretamente por *Las burlas de amor*, *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, *El secretario de sí*

1.5. El enredo y las ficciones

Buena parte de *El perro del hortelano* desarrolla el enredo presentado por Lope, con su habitual economía dramática —suya y de todos los dramaturgos auriseculares— en apenas trescientos versos que sirven de planteamiento: el amor, en principio imposible, entre una dama noble y su secretario. Carreño habla del «apicarado enredo de la comedia»²³. La crítica subraya de forma casi unánime que en la pieza todo gira en torno a Diana²⁴, y es cierto que los vaivenes sentimentales de Teodoro están siempre en función del humor y de los celos de Diana.

Pero también interesa destacar que son diferentes personajes los que urden y traman distintas industrias y ficciones, al menos estas tres: 1) Diana inventa la ficción de la amiga enamorada de un inferior, que dará pie para el intercambio epistolar con Teodoro; 2) Marcela finge que ama a Fabio, para dar celos a Teodoro, cuando este la olvida para pretender a la condesa y tratar así, picándolo, de recuperar su cariño; y 3) la más importante de todas, Tristán inventa una genealogía noble para su amo Teodoro que permite la solución feliz, la salida exitosa de todo el embrollo. Al final, no es la fuerza del poder (Diana), ni la fuerza del amor (Teodoro), sino la fuerza del ingenio (el gracioso Tristán) la que permite el matrimonio de la condesa y el criado. Y esto me parece algo fundamental.

2. EL TÍTULO-REFRÁN

Sabemos que Lope se inspira muchas veces para crear sus acciones dramáticas en coplillas populares: «Al val de Fuente Ovejuna / la niña en cabellos baja; / el caballero la sigue / de la cruz de Calatrava» sintetiza magníficamente, en cuatro versos, la trágica acción de *Fuente Ovejuna*; «Más quiero yo a Peribáñez / con su capa la pardilla / que no a vos, Comendador, / con la vuestra guarnecida» explica también perfectamente el conflicto de *Peribáñez o El Comendador de Ocaña*; y en los famosos versos de la seguidilla «Que de noche le mataron / al

mismo, *El perro del hortelano* y *Las burlas veras*, aparte de otras piezas de atribución dudosa o probable a Lope. Sobre el mismo tema, Del Río Parra, 1999-2000.

²³ Carreño, 1998, p. 15.

²⁴ Vitse discrepa y opina que el verdadero protagonista de la obra es Teodoro (ver Vitse, 1995).

caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo» está, seguramente, el origen de la célebre tragicomedia de *El caballero de Olmedo*.

Otras veces el punto de partida para una obra es un refrán²⁵, aprovechado no solo en el título sino también al interior de la obra (en forma de comentarios, glosas o alusiones por parte de los personajes). Florit señala que «el rotular una comedia con un refrán más o menos gracioso concede ya de entrada un sentido lúdico a la comedia, una tonalidad paródica»²⁶. Y, en efecto, en el caso de la pieza que nos ocupa el título alude a un conocido refrán: «El perro del hortelano, ni come las berzas [o las manzanas, según las versiones] ni las deja comer» (con varias versiones en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Correas²⁷: «El perro del hortolano, ni quiere las manzanas —o las berzas— para sí ni para su amo»; «El perro del hortolano, ni hambriento ni hartado, no deja de ladrar»; «El perro del hortolano, que ni come las berzas, ni las deja comer al extraño»; «El perro del hortolano, que ni come las berzas, ni quiere que otro coma dellas»). El *Diccionario de Autoridades*, por su parte, recoge: «*El perro del hortelano, que ni come las berzas, ni las deja comer*. Refrán que reprehende al que ni se aprovecha de las cosas, ni deja que los otros se aprovechen de ellas». A su vez, Florit²⁸ recuerda un pasaje de *La Celestina*, acto VII, que explica bien el sentido del refrán; es cuando la vieja alcahueta trata de convencer a Areúsa para que deje entrar en su lecho a Pármeno:

Cata que no seas avarienta de lo que poco te costó. No atesores tu gentileza, pues es de su natura tan comunicable como el dinero. No seas el perro del hortelano. Y pues tú no puedes de ti propia gozar, goce quien puede.

En la comedia de Lope, la correspondencia entre los elementos del refrán y la fábula parece bastante clara: el *perro* sería la condesa Diana, que en primera instancia ni se decide a amar a Teodoro, ni deja que este ame libremente a Marcela²⁹. Carreño ha destacado que

²⁵ Ver, para el caso de Lope, Hayes, 1938 y Canavaggio, 1981.

²⁶ Florit, 1991, p. 41.

²⁷ Ahora puede consultarse la utilísima edición digital de R. Zafra, 2000.

²⁸ Florit, 1991, p. 36.

²⁹ Si bien es cierto que el perro también podría ser Teodoro, que ni termina de decidirse por Diana ni se conforma con quedarse con Marcela.

el conocido refrán «se incrusta en el texto como apicarada y continua referencia»³⁰. Pero sobre todo ha sido Jean Canavaggio, en un artículo titulado «*El perro del hortelano*, de refrán a enredo», quien ha estudiado con detalle el nexo existente entre refrán y fábula dramática, es decir, las distintas alusiones que se hacen en la comedia al refrán o frase proverbial (hasta en cinco ocasiones aparece citado o glosado por distintos personajes) y cómo la pieza dramática establece una relación dialéctica permanente con el refrán.

En efecto, el refrán se convierte así en una clave interpretativa de la obra: Diana es, entonces, ese *perro del hortelano* que *ni come ni deja comer*, y Canavaggio se refiere con humor a sus «perrunos vaivenes»³¹. Hay que decir que este no es un caso único en el teatro español del Siglo de Oro, pues son muy numerosas las obras en que se da una dramatización de un proverbio (recordemos *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, por citar un solo ejemplo señero de Calderón). Canavaggio indica que el juego con el refrán contribuye a la ironía y el perspectivismo de la obra, y pone de relieve también que el ardid de Tristán no debe nada al refrán³². Llega un momento —sigue explicando— en que «resultan del todo agotadas las potencialidades ofrecidas por la alternativa “o come / o deja comer”»³³. Al final, «el espacio de la ficción desborda, pero sin obliterarlo, el esquema ordenado por el refrán, con el cual establece una dialéctica permanente»³⁴. También señala Canavaggio que hay un elemento del enunciado proverbial que no se incorpora nunca a la trama de la acción: el *hortelano*, que no es otro que el propio Belardo-Lope (recordemos que «Hortelano era Belardo...»); y finaliza con humor:

En otros términos, si hay algún hortelano del que Diana hubo de ser el perro, éste no pudo ser sino Belardo. Con la única salvedad de que, lejos de compartir las dudas de su perro, dicho hortelano, a lo largo de su vida, se comió sin vacilar la fruta del amor: berzas y manzanas todas³⁵.

³⁰ Carreño, 1992, p. 115. Más adelante añade que «la cantinela del refrán [...] provoca en el espectador la sonrisa complaciente» (p. 117).

³¹ Canavaggio, 2000, p. 183.

³² Canavaggio, 2000, p. 181.

³³ Canavaggio, 2000, p. 181.

³⁴ Canavaggio, 2000, p. 188.

³⁵ Canavaggio, 2000, p. 190.

Así pues, Diana es en la comedia ese *perro del hortelano* que no permite el amor entre Marcela y Teodoro, y tampoco se decide en primera instancia a amar a su secretario. Las diferentes alusiones al título las encontramos en los vv. 2181-2204, 2289-2299, 2355-2356, 3070-3073 y 3154-3158. Reproduzco y comento brevemente esos cinco pasajes:

1) La primera alusión la tenemos en estas palabras que Teodoro dirige a Diana³⁶:

TEODORO ¿Para qué puede ser bueno
haberme dado esperanzas
que en tal estado me han puesto,
pues del peso de mis dichas
caí, como sabe, enfermo
casi un mes en una cama
luego que tratamos desto,
si cuando ve que me enfrió
se abrasa de vivo fuego,
y cuando ve que me abraso
se hiela de puro hielo?
Dejárame con Marcela.
Mas viénele bien el cuento
del perro del hortelano.
No quiere, abrasada en celos,
que me case con Marcela;
y en viendo que no la quiero,
vuelve a quitarme el juicio
y a despertarme si duermo;
pues coma o deje comer,
porque yo no me sustento
de esperanzas tan cansadas;
que si no, desde aquí vuelvo
a querer donde me quieren (vv. 2181-2204).

Nótese, por cierto (y así lo ha puesto de relieve la crítica) el sentido sexual implícito en el verbo *comer*, bien documentado en la literatura erótica de la época, que funciona en este pasaje y en otros donde se juega con el refrán.

³⁶ Cito por la edición de M. Armiño en Cátedra, 1996, pero modifíco levemente la puntuación y las grafías, sin indicarlo, cuando considero que pueden mejorarse.

2) La segunda mención es cuando Teodoro habla con Tristán:

TEODORO No sé, Tristán; pierdo el seso
de ver que me está adorando
y que me aborrece luego.
No quiere que sea suyo
ni de Marcela, y si dejo
de mirarla, luego busca
para hablarme algún enredo.
No dudes; naturalmente
es del hortelano el perro:
ni come ni comer deja,
ni está fuera ni está dentro (vv. 2289-2299).

3) La tercera referencia es de nuevo en un diálogo entre Teodoro y Tristán (cuando alude el galán a los dos mil escudos que le ha dado Diana tras los bofetones):

TEODORO No anda mal agora el perro
pues después que muerde halaga (vv. 2355-2356).

4) La cuarta alusión, en este breve diálogo entre Dorotea y Anarda:

DOROTEA Diana ha venido a ser
el perro del hortelano.
ANARDA Tarde le toma la mano.
DOROTEA O coma o deje comer (vv. 3070-3073).

5) Y la quinta, otra vez en un diálogo de ambas mujeres:

DOROTEA ¿Qué te parece?
ANARDA Que ya
mi ama no querrá ser
el perro del hortelano.
DOROTEA ¿Comerá ya?
ANARDA Pues ¿no es llano?
DOROTEA ¡Pues reviente de comer! (vv. 3154-3158).

A este propósito, me parece interesante —y acertada— la conclusión de Florit, cuando señala que «El partir de un refrán, el asimilar la

conducta de Diana a la del perro proverbial, anula el riesgo trágico e introduce la pieza en el mundo de lo lúdico³⁷.

En fin, para completar lo relativo al título de la obra habría que añadir que en una versión atribuida a Moreto la comedia aparece bajo el rótulo de *La condesa de Belflor*, y también que en dos manuscritos tardíos figura como *Amar por ver amar* (que es lo que le sucede a Diana, y es asimismo el comienzo del segundo de los sonetos de la pieza).

3. LOS TRES PERSONAJES CENTRALES: DIANA, TEODORO Y MARCELA (Y TRISTÁN)

Los personajes protagonistas de *El perro del hortelano* son bastante complejos porque, como bien escribe Canavaggio, «no se limitan a ser las piezas de un mecanismo»³⁸. Cumplen, evidentemente, una función: dama y galán, criada, criado gracioso, etc.; pero hay también en ellos sentimientos y conocen cierta evolución psicológica, especialmente en el caso de Diana y Teodoro. Mi análisis se centrará en los tres personajes que declaman los nueve sonetos de la comedia, pero añadiré unas reflexiones sobre Tristán, el gracioso, cuya industriosa intervención es fundamental para que Teodoro y Diana puedan salir con bien del enredo, para la positiva solución final del conflicto.

3.1. Diana

Diana (Emma Suárez en la película de Pilar Miró) es, al decir de Wardropper, un «personaje de profundidad encubierta»³⁹. Comentaré a continuación los rasgos más destacados de su personalidad:

1) Diana es una mujer peculiar en el panorama teatral del Siglo de Oro: sin padre o hermano a los que someterse, es ella soberana de sí misma y quien lleva la iniciativa. Ejerce el poder, manda, es autoritaria e incluso arbitraria y tiránica. Ese autoritarismo queda ya de manifiesto en las escenas iniciales, cuando salta la alarma por la presencia de un hombre en la casa y la condesa dirige las pesquisas e interroga “inquisitorialmente” a criados y criadas. Además Diana usa despóti-

³⁷ Florit, 1991, p. 46.

³⁸ Canavaggio, 2000, p. 188.

³⁹ Wardropper, 1967, p. 337.

camente de su poder: encierra a Marcela, por celos; dice a Teodoro que puede casarse con quien quiera, menos con Marcela, y a esta le prohíbe marchar a España con Teodoro; y al final ordena que se case con Fabio. La crítica ha puesto de relieve que Diana tiene cierta resolución masculina, y que toda la acción bascula en torno a ella. Para algunos estudiosos, ese poder femenino es uno de los atractivos de la pieza, y una audacia inventiva de Lope. Escribe, por ejemplo, Carreño:

Rompe Diana la figuración del personaje arquetípico femenino de la comedia: sumisa, obediente, víctima. Aunque sí es víctima del sistema que preside (patriarcal), posee la habilidad de subvertirlo a través del engaño, logrando de este modo su caza. Es inteligente al encubrir sus motivos y no menos astuta a la hora de desvelarlos⁴⁰.

2) Diana (que tiene el nombre de la diosa romana de la virginidad) no ama, no acepta a ninguno de los muchos pretendientes que tiene. Es una mujer lunar: fría para las cuestiones de amor.

3) Pero esta Diana es contradictoria, es —en acertada expresión de Torres— un «oxímoron vivo»⁴¹: Diana es luna (y hay toda una red semántica relacionada con lo blanco, lo frío, lo nacarado) y sol a la vez, sol de belleza y luminosidad que arde en deseo. Y, al mismo tiempo, es también río y mar tormentoso, que con su furia arrastra todo lo que encuentra por delante. Se le aplican imágenes relacionadas con hielo y fuego, y se debate entre el estatismo y el dinamismo; ella inicia una caza amorosa por Teodoro (recuérdense los vv. 949-950, «que nunca tan alto azor / se humilla a tan baja presa»), en la que ella va a llevar la iniciativa. Hay, por tanto, una animalización del personaje; Diana es no solo *alto azor*, sino también, recordemos, el *perro del hortelano*, un perro cazador que, más a ras de tierra, no está dispuesto a soltar su presa, una vez que la ha mordido.

Y un detalle muy importante: Diana es, sobre todo, un personaje que se debate entre el amor y el honor, conflicto central en la cons-

⁴⁰ Carreño, 1998, p. 26.

⁴¹ Ver Torres, 1996. Carreño también emplea la palabra *oxímoron* para referirse al personaje, y se refiere a las formulaciones paradójicas en boca de Diana. Escribe, a propósito de su carácter y comportamiento contradictorios: «Burla con el engaño el código del “decoro social” y es a la vez su víctima moral al tener que recurrir a las mañas de Tristán. Se torna en cómplice de una mentira política preservando así la otra verdad que guarda con gran secreto» (Carreño, 1998, p. 32).

trucción de su personalidad. Diana, sí, es autoritaria y soberana de sí misma, pero es también un mar agitado por dos tempestades: la pasión hacia un inferior y, enfrente, la presión ejercida por el medio social (honor, decoro). Como noble que es, Diana está tiranizada por esa fuerza de la jerarquía social. Ella sostiene en su interior una fuerte lucha: siente pasión por un hombre (y recordemos que al comienzo Otavio decía que estaba en opinión «de incasable cuanto hermosa», v. 104⁴²) y además un hombre bajo, inferior en la escala social. Ella inventará la ficción de los papeles, como si los sentimientos propios fuesen los de una supuesta amiga. Tanto es así que llegará a romper con todas las reglas del honor y el decoro, aceptando casarse con un desigual. Ella sabe que su amado es humilde. En otras comedias de secretario, la anagnórisis final es cierta: quiero decir que el personaje aparentemente humilde es finalmente un noble de verdad; pero aquí no: Teodoro es «hijo de la tierra», no conoce a sus padres, y Diana es plenamente consciente de ello. Lo que ocurre es que, al final, Diana se enamora de verdad de Teodoro: ya no ama por ver amar, ya no ama por celos o por envidia; ama simplemente porque ama⁴³.

3.2. *Teodoro*

Al contrario de lo que sucede con la “hombruna” Diana, Teodoro (Carmelo Gómez en la versión cinematográfica) tiene cierta pasividad femenina. Pese a su mala conducta con Marcela y su ir y venir en torno a Diana, es un personaje que no se nos hace antipático, como tampoco la condesa. Recordemos que Teodoro es criado de Diana, pero criado de cierta categoría: es secretario, es decir, desempeña un cargo de cierta responsabilidad y, sobre todo, de confianza; no se trata de un simple y tosco palafrenero o de un vulgar e indocto jardinero, es algo más. Es, además, criado en el sentido etimológico

⁴² Circunstancia esta, la soltería de Diana, que genera tensión política: «El conde de Belflor / pone a muchos en cuidado», añade Otavio a continuación (vv. 105-106).

⁴³ Hay varios trabajos críticos centrados en el personaje de Diana, que estudian aspectos diversos de su construcción dramática, y especialmente el conflicto amor / honor que vive: ver, por ejemplo, Rosetti, 1979; Ly, 1990; Carreño, 1992b; Serralta, 1992; I. Torres, 1996; Duncan-Irvin, 1998; Fernández, 1998; Friedman, 2000; García Santo-Tomás, 2000; Santiago Hostos, 2001; Di Pastena, 2003; Maroro Camino, 2003; M. Torres, 2004; Martínez Carazo y Fernández, 2006, entre otros.

de la palabra ('criado en la casa'), y criado, como digo, que ocupa un puesto de confianza.

Un rasgo que destaca en la construcción dramática del personaje es la ambición. ¿Qué siente realmente por Marcela? Sabemos que no duda en despreciarla. Ama a la criada, pero es injusto con ella: la abandona para intentar medrar y luego se muestra cínico con ella (por ejemplo, cuando le espeta aquello de: «Marcela, queda con Dios. / Aquí acaba de los dos / el amor, no el amistad», vv. 1477-1479; o cuando más tarde se excusa afirmando que, al romper con ella, simplemente quiso probar la calidad de su amor, etc.). ¿Y qué siente por Diana? ¿Es verdadero amor o, sencillamente, le ciega la ambición, la posibilidad de alcanzar la grandeza? Creo que lo más acertado es pensar que Teodoro empieza a querer a Diana por ambición, pero termina enamorándose de verdad. Al igual que Diana, comienza *jugando al amor*, en su caso como forma de lograr su subida social (ser nada menos que Conde de Belflor). Y aunque en un determinado momento llega a asumir por completo su papel de noble poderoso (se muestra arrogante con Diana, le dice que las cosas han cambiado, que ya son iguales y que pueden tratarse de tú a tú...), sin embargo al final se comporta como un hombre honrado y un verdadero enamorado. Por todo ello, este Teodoro se nos hace simpático. Tiene nobleza de sentimientos. Es capaz de ser sincero y desvela todo el engaño a Diana. Se da, pues, la tónica oposición entre la nobleza de sentimientos y la nobleza de sangre, tema caro a Lope⁴⁴. También deberíamos comentar el valor simbólico de su nombre, Teodoro, que etimológicamente significa 'dado por Dios', 'don o regalo de Dios', y para él la nobleza va a ser, efectivamente, un don divino, un verdadero regalo "llovido del cielo".

Ciertamente, pues, ni el personaje de Diana ni el de Teodoro, a pesar de sus múltiples tachas y defectos, resultan complementemente antipáticos a los ojos del espectador. Sucede más bien al contrario. ¿Nos alegramos o nos entristecemos con la solución final, con el triunfo de su amor? Los dos tienen conductas poco decorosas: ya hemos visto que Diana es colérica, arbitraria, autoritaria, etc.; por su parte, Teodoro no tiene reparos en dejar abandonada a Marcela cegado por su

⁴⁴ Recordemos que Lope fue secretario de varios nobles, y que cuando estuvo al servicio del Duque de Sessa le sirvió incluso como «alcahuete» en sus relaciones amorosas.

ambición de medro social. Pero, así lo creo, los dos terminan verdaderamente enamorados el uno del otro, y nos alegramos sinceramente del triunfo de su amor. Por eso no comparto esta opinión de McGrady (que involucra también a Marcela):

A lo largo de 2.000 renglones este triángulo de personajes se aproximan y se alejan los unos de los otros como bailarines en una especie de danza compleja pero nada edificante: Diana muestra estar enamorada pero es egoísta, cruel y hasta sádica; Teodoro, inconstante e interesado; Marcela, amartelada mas insensible. Ninguno de los tres nos resulta simpático ni inspira nuestra admiración; el universo del *Perro* es árido y desolado, falto de calor humano, casi animalesco en su carencia de principios morales y sociales⁴⁵.

Para este crítico, los tres personajes centrales se hacen antipáticos porque Lope lleva a cabo en su comedia una demoledora crítica contra la alta nobleza, portadora de valores falsos. Pero tal interpretación de fondo ideológico me parece exagerada y errónea: no debemos olvidar que *El perro del hortelano* pertenece al género *comedia* 'comedia cómica' y lo que aquí prevalece por encima de todo es el humor. De hecho, el cuentecillo del doctor y el ama con que se cierra el acto II anticipa al espectador o lector avisado el desenlace feliz (y así lo ha puesto de relieve la crítica).

3.3. Marcela

Marcela (interpretada por Ana Duato en la película) es el personaje que completa el triángulo amoroso. Podríamos pensar que en el universo de los personajes principales es la que resulta más perjudicada, injustamente olvidada por Teodoro y obligada a casarse con una persona a la que no ama. Para una parte de la crítica, ella es la única o al menos la principal víctima de todo el conflicto. Pero pienso que no hay que insistir demasiado por ese camino interpretativo. En su caso, no estamos hablando de un personaje retratado con una psicología demasiado profunda: en el contexto de la comedia y del juego de la acción, es más bien una pieza, y su valor ha de entenderse, sobre todo, en un sentido funcional. Ciertamente queda arbitrariamente condenada a un matrimonio por mandato de quien puede ordenarlo, Diana; pero ¿en cuántas comedias del Siglo de Oro no

⁴⁵ McGrady, 1999, p. 152.

sucede lo mismo en el tópico final feliz deseado por el espectador, según el cual, como es bien sabido, la comedia «en bodas ha de parar»? (y en el desenlace de *El perro del hortelano* tenemos nada menos que una triple boda: Diana con Teodoro, Marcela con Fabio y Tristán con Dorotea). Por otra parte, la acción de la comedia termina con los últimos versos declamados sobre el escenario, y no tiene sentido aventurar —como a veces hace la crítica— el posible resultado infeliz de ese matrimonio impuesto y no deseado, en busca de profundas interpretaciones trágicas. Puestos a imaginar futuribles, ¿por qué no suponer que Fabio va a querer a Marcela con locura y que esta va a ser completamente feliz en su matrimonio?

Este análisis de los personajes de Diana y Teodoro, y de Marcela, me sirve también para traer aquí una breve reflexión acerca de la importancia de la psicología en el teatro español del Siglo de Oro⁴⁶. Ya sabemos que el nuestro es más un teatro de acción que un teatro de caracteres (a diferencia, por ejemplo, del de Shakespeare). Sigo ahora una argumentación de Serralta⁴⁷, quien opina que hay una evolución psicológica de Diana, dominada por los celos y el amor. Y también de Teodoro. Los personajes de una obra de teatro son lo que hacen y lo que dicen; hay en ellos una psicología implícita. Diana tiene sus defectos, es frívola, indecisa, contradictoria. Inventa la ficción del papel de la amiga, y Teodoro es plenamente consciente de esa ficción urdida por Diana. Es decir, hay en Teodoro un progresivo conocimiento de los sentimientos de Diana y hay, en consecuencia, un progresivo aumento de su atrevimiento.

Los defectos de Teodoro ya los he ido señalando: es ambicioso, falso en su lealtad amorosa y cínico; pero el esquema de la intriga obliga a que al final se transforme en un verdadero galán de comedia (cuando antes había sido todo lo contrario de un galán). En el caso de Marcela, despechada, inventa un amor con Fabio, lo que sirve para estrechar el nudo de la acción. Es una función dramática, pero incluso se trata de justificar su actuación diciendo que no sabe lo que hace. Para Serralta —cuyas ideas estoy parafraseando en todo este comentario—, los dramaturgos del Siglo de Oro estaban muy preocupados por la verosimilitud psicológica de sus personajes. Y cita

⁴⁶ Parker y la escuela inglesa señalaron la primacía de la acción sobre el desarrollo de los personajes, y lo mismo hizo, entre los estudiosos españoles, Ruiz Ramón.

⁴⁷ Ver Serralta, 1992.

como ejemplo un diálogo entre Teodoro y Diana, en el que primero ella usa la ironía, porque está en posición de superioridad, pero termina cediendo el uso de la ironía a Teodoro, es decir, acaba con su derrota psicológica y su simbólica caída física (al fingir que tropieza).

Aunque los tres personajes de los que quería hablar eran Diana, Teodoro y Marcela (los tres que forman el triángulo amoroso de la acción principal y los tres, también, que declaman los nueve sonetos de la comedia), hay un cuarto personaje del que es imposible no decir algo. Me refiero, claro está, a Tristán, criado del secretario Teodoro, gracioso y pieza clave para el desenlace y final feliz.

3.4. *Tristán*

Tenemos, pues, que Tristán (interpretado por Fernando Conde en la versión cinematográfica), el gracioso, la figura del donaire, es el criado de Teodoro. Y ya sabemos de la importancia de la pareja galán-criado en muchas comedias auriseculares, y asimismo de la decisiva intervención del criado en la resolución de muchos conflictos. Pero en esta comedia el gracioso desempeña un papel más importante todavía si cabe. Además de ser el principal portavoz de la comicidad verbal, él personifica la perspicacia (sabe perfectamente de qué pie cojea cada personaje) y el ingenio (aporta la solución última que permite un final feliz, al fingir que Teodoro es hijo de un gran noble). Milagros Torres lo califica como «figura magistral»⁴⁸, un genial gracioso del Lope de madurez que se convierte en el árbitro de todas las tensiones dramáticas.

En efecto, el trabajo que Torres dedica a Tristán destaca ese poder alternativo del criado del criado o, como ella indica, el papel dominante del gracioso en esta comedia de *El perro del hortelano*, al tiempo que pone de relieve su importancia funcional:

La intervención del gracioso Tristán en la tercera jornada parece desmontar de un plumazo y de una manera burlesca y jocosa el meollo de un problema de raíz social aparentemente grave que estaba conduciendo a la obra a un final insatisfactorio para los amantes⁴⁹.

⁴⁸ Torres, 1999, p. 154.

⁴⁹ Torres, 1999, p. 153. Y luego añade: «La invención del gracioso [...] le da un protagonismo extremo, lo que le otorga un poder teatral indiscutible que casi lo eleva al rango dramático de Diana y de Teodoro, en la tercera jornada. [...] Ante un conflicto insoluble entre el poder del amor y el del honor, es el poder del que me-

Tristán ejerce como contrapeso de poderes y, con su pragmatismo cómico, «sirve sistemáticamente de termostato teatral que regula el disparate de las pasiones y que permite asimismo la relativización de los valores»⁵⁰.

Las armas de Tristán son: el manejo del lenguaje grotesco (la ligereza de su habla, de gran poder cómico, la manipulación del lenguaje...), la burla, el engaño; es él quien se hace con el poder del teatro, del ingenio y la industria (*vs.* el poder del amor y el poder del honor). Al final, Tristán, Diana y Teodoro comparten el secreto de la falsa nobleza del mozo galán, puro invento suyo. Tristán cada vez cobra más importancia, va aumentando su poder, y se convierte en todo un *deus ex machina*. Hay en fin —al decir de Torres— una pugna entre el poder de Diana y el poder de Tristán. Y como muy bien ha indicado Carreño, si Diana es la figura de la discordia, Tristán lo será de la concordia: «mágico demiurgo que da la solución feliz»⁵¹.

En fin, para completar el elenco de la comedia habría que aludir a los dos pretendientes nobles de Diana, Ricardo y Federico⁵²; a Fabio, Otavio, Anarda y Dorotea, del entorno del servicio de palacio; al conde Ludovico, “padre” de Teodoro... Pero no me detengo ya en el comentario de estos otros personajes, pues su caracterización escapa del tema que me he propuesto en esta ocasión.

4. LA MÉTRICA Y SU FUNCIÓN: COMENTARIO DE LOS NUEVE SONETOS

En primer lugar, quiero llamar la atención sobre un detalle muy importante relacionado con la métrica de la obra. Ocurre que, desde

nos poder tiene en principio y, en consecuencia, el poder del truco, del engaño burlesco y, en última instancia, el de la risa que invierte los papeles, el de la mirada jocosa hacia el mundo, el que consigue mover montañas» (Torres, 1999, p. 154).

⁵⁰ Torres, 1999, p. 157.

⁵¹ Carreño, 1998, p. 17. Comenta Carreño también que Lope se vería narcisísticamente retratado en Tristán. El engaño es múltiple, y las mañas de Tristán, incontables: «El embuste, el engaño y el enredo otorgan la feliz solución de la comedia en la tríada de los desposorios. Mueve el múltiple actuar de todos los personajes» (Carreño, 1998, p. 40). Se ha apuntado una posible relación con el Tristán caballeresco (de la obra *Tristán e Iseo*).

⁵² En la película de Pilar Miró, acertadamente, se les da a los dos un matiz farsesco, ridiculizante.

el punto de vista métrico, *El perro del hortelano* no es una comedia típica. Si leemos la pieza, o si simplemente revisamos su esquema métrico, nos damos cuenta de la abundancia de sonetos (nueve en total), lo que nos hace pensar en su carácter artificioso: hay cuatro en el primer acto, tres en el acto segundo y dos en el tercero. Es, de hecho, la obra de Lope con más sonetos. Pues bien, esos nueve sonetos sirven para hilvanar un fino análisis psicológico de los protagonistas⁵³. Veamos:

1) Primer soneto, vv. 325-338, «Mil veces he advertido en la belleza...». Diana, sola, expresa la tensión amor / honor que vive en su interior. Los once primeros versos son líricos (expresan su sentimiento), mientras que los vv. 12-14 manifiestan un deseo. Copio el texto completo del soneto:

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 pensarlo 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.

2) Soneto segundo, vv. 551-564. Es el papel de Diana (supuestamente escrito por una amiga suya) que lee Teodoro, «Amar por ver amar, envidia ha sido...». Ella confiesa su amor y trata de explicar el origen del mismo, así como sus celos:

⁵³ Hay bibliografía sobre esta cuestión: ver especialmente los trabajos de González-Cruz, 1981, y de Roig Miranda, 2006, con la que coincido plenamente y cuyas ideas aprovecho en estos comentarios de los nueve sonetos. Ver también Fichter, 1938, y Dunn, 1957.

«Amar por ver amar, envidia ha sido,
y primero que amar estar celosa
es invención de amor maravillosa
y que por imposible se ha tenido.

De los celos mi amor ha procedido
por pesarme que, siendo más hermosa,
no fuese en ser amada tan dichosa
que hubiese lo que envidio merecido.

Estoy sin ocasión desconfiada,
celosa sin amor, aunque sintiendo;
debo de amar, pues quiero ser amada.

Ni me dejo forzar ni me defiendo;
darme quiero a entender sin decir nada;
entiéndame quien puede; yo me entiendo.»

3) Soneto tercero, vv. 757-770. Papel de Teodoro que lee Diana, «Querer por ver querer, envidia fuera...», en respuesta al anterior: si hay celos, argumenta el secretario, es que antes hubo amor. Plantea la dicotomía *decir / entender*, e introduce el importante motivo del «hablar callando»:

«Querer por ver querer, envidia fuera,
si quien lo vio, sin ver amar no amara,
porque si antes de amar no amar pensara,
después no amara puesto que amar viera.

Amor, que lo que agrada considera
en ajeno poder, su amor declara;
que como la color sale a la cara,
sale a la lengua lo que al alma altera.

No digo más, porque lo más ofendo
desde lo menos, si es que desmerezco
porque del ser dichoso me defiendo.

Esto que entiendo solamente ofrezco;
que lo que no merezco no lo entiendo,
por no dar a entender que lo merezco.»

4) Cuarto soneto, vv. 1173-1186, de Teodoro solo: «¿Puedo creer que aquesto es verdad? Puedo...»; expresa su confusión y sus dudas tras la «caída» de Diana, y muestra que se ha resuelto a atreverse a luchar por la condesa, aunque sabe perfectamente que es injusto dejar a Marcela. Como destaca Roig Miranda⁵⁴, este soneto tiene una función dramática, pues anuncia una acción (Teodoro va a probar suerte, va a seguir su fortuna), y al mismo tiempo es un texto lírico (sus dudas y pensamientos, y el recuerdo culpable de Marcela, que rechaza):

¿Puedo creer que aquesto es verdad? Puedo,
si miro que es mujer Diana hermosa.
Pidió mi mano, y la color de rosa,
al dársela, robó del rostro el miedo.

Tembló; yo lo sentí; dudoso quedo.
¿Qué haré? Seguir mi suerte venturosa;
si bien, por ser la empresa tan dudosa,
niego al temor lo que al valor concedo.

Mas dejar a Marcela es caso injusto;
que las mujeres no es razón que esperen
de nuestra obligación tanto disgusto.

Pero si ellas nos dejan cuando quieren
por cualquiera interés o nuevo gusto,
mueran también como los hombres mueren.

5) Soneto quinto, vv. 1794-1807, «¡Qué mal que finge amor quien no le tiene...», en el que Marcela, sola en escena, ofrece un bello monólogo interior en el que analiza su situación y su estado de ánimo (manifiesta su decepción amorosa). Es una situación dramática, porque el espectador sabe más que la propia interesada; sabe, concretamente, que Teodoro se inclina a volver con ella. Marcela expresa que tiene honor y quiere curarse con otro amor:

¡Qué mal que finge amor quien no le tiene!
¡Qué mal puede olvidarse amor de un año,

⁵⁴ Ver Roig Miranda, 2006.

pues mientras más el pensamiento engaño,
más atrevido a la memoria viene!

Pero si es fuerza y al honor conviene,
remedio suele ser del desengaño
curar el propio amor amor extraño,
que no es poco remedio el que entretiene.

Mas, ¡ay!, que imaginar que puede amarse
en medio de otro amor es atreverse
a dar mayor venganza por vengarse.

Mejor es esperar que no perderse,
que suele alguna vez, pensando helarse,
amor con los remedios encenderse.

6) Sexto soneto, vv. 2120-2133, «¿Qué me quieres, amor? ¿Ya no tenía...», en el que Diana, sola en escena, plantea de nuevo el binomio de su tensión amor *vs.* honor, con el elemento añadido de los celos. El texto es una invectiva contra el amor y los celos, en el que destacan las imágenes del humilde barco contrapuesto al poder del mar; y, sobre todo, la especialmente bella del arco en tensión que puede llegar a romperse, es decir, la idea de que el honor puede hacer que se rompa la cuerda si la sigue tensando:

¿Qué me quieres, amor? ¿Ya no tenía
olvidado a Teodoro? ¿Qué me quieres?
Pero responderás que tú no eres,
sino tu sombra, que detrás venía.

¡Oh, celos! ¿Qué no hará vuestra porfía?
Malos letrados sois con las mujeres,
pues jamás os pidieron pareceres
que pudiese el honor guardarse un día.

Yo quiero a un hombre bien, mas se me acuerda
que yo soy mar y que es humilde barco,
y que es contra razón que el mar se pierda.

En gran peligro, amor, el alma embarco,
 mas si tanto el honor tira la cuerda,
 por Dios, que temo que se rompa el arco.

7) Soneto séptimo, vv. 2246-2259, «Si aquesto no es amor, ¿qué nombre quieres...», en el que Teodoro, solo, se hace consciente de que Diana le ama. Tras los bofetones que le ha dado la condesa, comprende que ella le ama y sufre. Es eco del episodio del *dar la mano* en la caída del primer acto; como escribe Roig Miranda, «se trata en los dos casos de *tocar al ser amado*»⁵⁵:

Si aquesto no es amor, ¿qué nombre quieres,
 amor, que tengan desatinos tales?
 Si así quieren mujeres principales,
 furias las llamo yo, que no mujeres.

Si la grandeza excusa los placeres
 que iguales pueden ser en desiguales,
 ¿por qué, enemiga, de crueldad te vales,
 y por matar a quien adoras, mueres?

¡Oh, mano poderosa de matarme!
 ¡Quién te besara entonces, mano hermosa,
 agradecido al dulce castigarme!

No te esperaba yo tan rigurosa,
 pero si me castigas por tocarme,
 tú sola hallaste gusto en ser celosa.

8) Octavo soneto, vv. 2562-2575, «Bien al contrario pienso yo dar medio...», en el que Teodoro, de nuevo a solas, manifiesta su intención de huir, poniendo tierra y mar por medio. El secretario, perdido, acepta morir, o partir a España, convencido de que de la distancia nacerá el olvido. Es el último soneto declamado por Teodoro, en el que cabe destacar el juego de palabras *tierra en medio / enterraron*:

Bien al contrario pienso yo dar medio
 a tanto mal, pues el amor bien sabe

⁵⁵ Roig Miranda, 2006, p. 900.

que no tiene enemigo que le acabe
con más facilidad que tierra en medio.

Tierra quiero poner, pues que remedio,
con ausentarme, amor, rigor tan grave,
pues no hay rayo tan fuerte que se alabe
que entró en la tierra, de tu ardor remedio.

Todos los que llegaron a este punto,
poniendo tierra en medio te olvidaron;
que en tierra al fin le resolvieron junto.

Y la razón que de olvidar hallaron
es que amor se confiesa por difunto,
pues que con tierra en medio le enterraron.

9) Soneto noveno y último, vv. 2716-2729, «¿Qué intentan imposibles mis sentidos...», en boca de Marcela, soneto lírico que manifiesta sus sentimientos y pone de relieve la fuerza del tiránico poder de Diana y sus celos; los «amores desdichados», se expresa bellamente, son «árboles [...] / a quien el hielo marchitó floridos»:

¿Qué intentan imposibles mis sentidos,
contra tanto poder determinados?
Que celos, poderosos declarados,
harán un desatino resistidos.

Volved, volved atrás, pasos perdidos,
que corréis a mi fin precipitados;
árboles son amores desdichados,
a quien el hielo marchitó floridos.

Alegraron el alma las colores
que el tirano poder cubrió de luto;
que hiela ajeno amor muchos amores.

Y cuando de esperar daba tributo,
¿qué importa la hermosura de las flores,
si se perdieron esperando el fruto?

Con una estructura perfecta, estos nueve sonetos permiten un fino análisis psicológico del interior de los personajes. En su artículo «El soneto: esencia temática de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», Luis F. González-Cruz insiste en la importancia de este último soneto, que subraya el fin trágico de Marcela. Para este crítico hay dos finales, dos desenlaces: uno feliz (para Diana y Teodoro), que es el de la peripecia externa propiciado por el enredo de Tristán; y otro infeliz (para Marcela), que es el que apunta el último de los sonetos incluidos en la obra⁵⁶.

También Weber de Kurlat destacó, tiempo atrás, la estructura perfecta del acto I, con sus cuatro sonetos, de los cuales dos son juegos de ingenio. Los nueve sonetos (la obra de Lope que más sonetos tiene, ya lo he indicado) son soliloquios emotivos en los que los amantes analizan sus estados de ánimo; el soneto es «una forma de máxima concentración dramática comunicada al auditorio»⁵⁷. Por su parte, Roig Miranda ha escrito:

Los sonetos de *El perro del hortelano* son numerosos, pero nunca son «borra / para henchir vacíos de [la comedia]», sino que forman parte intrínseca de ella. Si son numerosos, es porque hay muchos momentos importantes en la obra, momentos de tensión, en que el personaje no sabe qué hacer, en que el espectador necesita saber en qué situación u opinión está aquél, las posibilidades que ve de seguir más adelante. Lope sabe colocarlos en momentos clave; sabe también variar su introducción (después de octosílabos o endecasílabos). Además, los dos sonetos escritos prolongan su papel dramático más allá del momento en que se leen⁵⁸.

Destaca además esta estudiosa que la mayoría de ellos «podrían existir fuera de la comedia, como hermosos poemas de amor»⁵⁹; provocan un placer estético, tanto más cuanto estos nueve sonetos

tienen que ver con el tema amoroso y lo presentan bajo gran variedad de matices: pudor, miedo, pasión, celos, invectivas, y esa variedad es parte del placer estético experimentado a través de la forma armoniosa⁶⁰.

⁵⁶ Ver González Cruz, 1981, especialmente pp. 541 y 545.

⁵⁷ Weber de Kurlat, 1975, p. 358.

⁵⁸ Roig Miranda, 2006, p. 905.

⁵⁹ Roig Miranda, 2006, p. 906.

⁶⁰ Roig Miranda, 2006, p. 906.

Hay, por supuesto, otros aspectos de la versificación que podrían destacarse: los pretendientes usan las octavas reales o los endecasílabos sueltos (versos enjundiosos, cuando se tratan temas graves, como el matrimonio de un noble); para los diálogos amorosos se emplean décimas y redondillas; la prosa aparece en una ocasión, cuando Diana, enojada, se declara explícitamente por medio de la carta que dicta a su secretario: del juego lírico de los sonetos se pasa a la prosa vulgar y directa, le habla «en román paladino»⁶¹; el relato de Tristán es en romance, etc. Todo ello responde, *grosso modo*, a los usos habituales de la polimetría del teatro español del Siglo de Oro, cuyas funciones principales (es decir, la necesidad de ajustar cada forma métrica a una determinada función, lo cual se cumple en la práctica algunas veces... y otras no) esbozó, muy esquemáticamente, el propio Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, pieza incluida en la edición de 1609 de las *Rimas* cuyo centenario estamos conmemorando en este 2009.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

El perro del hortelano es una comedia muy interesante, que justamente ha pasado a formar parte del corpus de lectura y estudio de las piezas lopescas. Hemos visto que el amor, los celos y el honor son las tres pulsiones que mueven a los personajes. Todo gira en torno a Diana, que vive escindida en esa tensión entre amor y honor, a lo que hay que sumar la dolorosa punzada de los celos (considerados, en la época, hijos bastardos del amor). En Teodoro hemos visto su carácter pasivo, con su vaivén entre ambas mujeres, Diana y Marcela (en el contexto de su juego de ambición *vs.* amor verdadero). Y ya he aludido a la interpretación del final farsesco inventado por Tristán. ¿El amor vence las barreras sociales? ¿Lleva a cabo Lope una subversión del sistema del honor establecido, una crítica de los valores sociales que impiden esa relación amorosa? ¿O es todo un mero juego de realidad e ilusionismo, con una finalidad especialmente lúdica? Me inclino más bien a pensar esto último. En otro orden de cosas,

⁶¹ Como certeramente explica Weber de Kurlat (1975, p. 360), «ha desaparecido la forma poética noble y prestigiosa, el soneto, remplazado por una prosa sin adornos que va directamente a los términos de la situación en ese momento del desarrollo de la comedia».

debemos destacar el carácter artificioso de la construcción métrica de la comedia, con sus nueve sonetos, que están magníficamente puestos al servicio de un fino análisis de introspección psicológica de los tres personajes que conforman el triángulo amoroso, Diana, Teodoro y Marcela, y con los que se construye la acción, puesta en relación dialéctica con el título fragmentariamente enunciado en el título de *El perro del hortelano*, y luego convenientemente aludido y glosado por distintos personajes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO VELOSO, M.^a J., «*El perro del hortelano*, de Pilar Miró: una adaptación no tan fiel de la comedia de Lope de Vega», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10, 2001, pp. 375-393.
- ARELLANO, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- _____. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- BOURLAND, C. B., «Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature», *Revue Hispanique*, XII, 1905, pp. 1-232.
- BRADBURY, G., «Lope Plays of Bandello Origin», *Forum for Modern Languages Studies*, 16, January 1980, pp. 53-65.
- CANAVAGGIO, J., «Lope de Vega entre refranero y comedia», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 83-94.
- _____. «*El perro del hortelano*, de refrán a enredo», en *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Madrid-Pamplona, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2000, pp. 181-190.
- CARREÑO, A., «La semántica del engaño: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española de los Siglos de Oro dedicados a Elías L. Rivers*, ed. B. Dutton y V. Roncero López, Madrid, Castalia, 1992a, pp. 75-97.
- _____. «Lo que se calla Diana: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en *El escritor y la escena. Actas del I Congreso Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992b, pp. 115-128.
- CORREAS, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, edición digital R. Zafra, Pamplona, Universidad de Navarra, 2000.
- CORTÉS IBÁÑEZ, E., «Un clásico en el cine: *El perro del hortelano*», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid. 6-11 de*

- julio de 1998, ed. F. Sevilla y C. Alvar, vol. IV, *Historia y sociedad comparada y otros estudios*, Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas / Editorial Castalia / Fundación Duques de Soria, 2000, pp. 303-308.
- DEL RÍO PARRA, E., «La figura del secretario en la obra dramática de Lope de Vega», *Espéculo*, 13, 1999-2000, s. p.
- DI PASTENA, E., «Identidad y alteridad social en los protagonistas de *El perro del hortelano*», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, VI, 2003, pp. 245-258.
- DÍEZ MÉNGUEZ, I. C., «Adaptación cinematográfica de *El perro del hortelano*, por Pilar Miró», en *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, ed. J. Romera Castillo, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 301-308.
- DIXON, V., «Lope de Vega no conocía el *Decamerón* de Boccaccio», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M.^a Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1989, pp. 185-196.
- _____, «Dos maneras de montar hoy *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», en *La puesta en escena del teatro clásico*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 1995a, pp. 121-140.
- _____, «*El vergonzoso en Palacio* y *El perro del hortelano*: ¿comedias gemelas?», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX. Actas del Coloquio Internacional (Pamplona, 1994)*, ed. I. Arellano, B. Oteiza, C. Pinillos y M. Zugasti, Madrid, Revista *Estudios*, año LI, núms. 189-190, abril-septiembre de 1995b, pp. 73-86.
- DIXON, V., and H. DUNCAN-IRVIN, «Three Faces of Diana, Two Facets of Honor: Myth and the Honor Code in Lope de Vega's *El perro del hortelano*», en *A Star-Crossed Golden Age. Myth and the Spanish «Comedia»*, ed. F. A. de Armas, London, Bucknell University Press / Associated University Presses, 1998, pp. 137-149.
- DUNN, P. N., «Some Uses of Sonnets in the Plays of Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, 34, 1957, pp. 213-222.
- ESCALONILLA LÓPEZ, R. A., «La vigencia dramática de la comedia nueva en la película *El perro del hortelano*, de Pilar Miró», en *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, ed. J. Romera Castillo, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 309-320.
- FERNÁNDEZ, J., «Honor y libertad: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 50, 2, 1998, pp. 307-316.
- FICHTER, W. L., «Recent Research on Lope de Vega's Sonnets», *Hispanic Review*, 6, 1938, pp. 21-34.
- FLORIT, F., «Refrán y comedia palaciega: los ejemplos de *El perro del hortelano* y de *El vergonzoso en Palacio*», *Rilce*, 7,1, 1991, pp. 25-49.

- FRIEDMAN, E. H., «Sign Language: the Semiotics of Love in Lope's *El perro del hortelano*», *Hispanic Review*, 68:1, 2000, pp. 1-20.
- GARCÍA MARTÍN, P., «Cine: *El perro del hortelano*», *Historia* 16, núm. 253, 1997, pp. 100-101.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, E., «Diana, Lope y la varia fortuna de *El perro del hortelano*», en *La creación del «Fénix». Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000, pp. 228-245.
- GONZÁLEZ CRUZ, L. F., «El soneto: esencia temática de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 541-545.
- HAYES, F. C., «The Use of Proverbs as Titles and Motives in the *Siglo de Oro* Drama: Lope de Vega», *Hispanic Review*, 6, 1938, pp. 305-323.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, C., «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco y M. Vitse, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, vol. I, pp. 481-494.
- JONES, R. O., «*El perro del hortelano* y la visión de Lope», *Filología*, 10, 1964, pp. 135-143. Reeditado en *Lope de Vega: el teatro*, ed. A. Sánchez Romeralo, vol. II, Madrid, Taurus, 1989, pp. 323-331.
- KOSSOFF, A. D., «Fuentes de *El perro del hortelano* y una teoría de la España del Siglo de Oro», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, ed. A. Gallego Morell, A. Soria y N. Marín, Granada, Universidad de Granada, 1979, vol. II, pp. 209-213.
- LY, N., «La diction de l'amour dans la comedia *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en *Hommage à Maxime Chevalier*, *Bulletin Hispanique*, 92:1, 1990, pp. 493-547.
- MAÑAS MARTÍNEZ, M.^a del M., «Reflexiones sobre *El perro del hortelano* de Pilar Miró», *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 21, 2003, pp. 139-156.
- MAROTO CAMINO, M., «“Esta sangre quiero”: Secrets and Discovery in Lope's *El perro del hortelano*», *Hispanic Review*, 71:1, Winter 2003, pp. 15-30.
- MARTÍNEZ-CARAZO, C., y E. FERNÁNDEZ, «Mirar y desear: la construcción del personaje femenino en *El perro del hortelano* de Lope de Vega y de Pilar Miró», *Bulletin of Spanish Studies. Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 83:3, 2006, pp. 315-328.
- MCCREADY, W. T., «The Toponym Belflor in Golden Age Literature», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, VI, 3, 1982, pp. 379-387.
- MCGRADY, D., «Fuentes, fecha y sentido de *El perro del hortelano*», *Anuario Lope de Vega*, V, 1999, pp. 151-166.

- METFORD, J. C. J., «Lope de Vega and Boccaccio's *Decameron*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXIX, 1952, pp. 75-86.
- MONTERDE, J. E., «*El perro del hortelano*. Una adaptación inadecuada», *Dirigido*, 252, diciembre de 1996, p. 9.
- MORLEY, S. G., y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- NAVARRO DURÁN, R., «Lope y sus comedias de enredo con motivos boccaccianos», *Ínsula*, 658, octubre de 2001, pp. 22-24.
- PÉREZ-SIERRA, R., «Versión cinematográfica de *El perro del hortelano*», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 107-114.
- _____, «Historia de una experiencia: *El perro del hortelano*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XIV celebradas en Almería, marzo 1997*, ed. I. Pardo Molina, L. Ruiz Martínez y A. Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1999, pp. 93-102.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 2002.
- ROSSETTI, G., «*El perro del hortelano: Love, Honor and the Burla*», *Hispanic Journal* (University of Pennsylvania), I, 1, 1979, pp. 37-46.
- ROIG MIRANDA, M., «Los nueve sonetos de *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. O. Gorsse y F. Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 893-906.
- SANTIAGO HOSTOS, R., «Concepción del matrimonio a través de *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en *La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: escritura. Lectura. Textos (1001-2000)*, ed. M.^a J. Porro Herrera, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2001, pp. 167-176.
- SERRALTA, F., «Acción y psicología en la comedia (a propósito de *El perro del hortelano*)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, ed. H. Castellón, A. de la Granja y A. Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1992, pp. 25-35.
- TORRES, I., «“Pues no entiendo tus palabras, y tus bofetones siento”: Linguistic Subversion in Lope de Vega's *El perro del hortelano*», *Hispanic Research Journal. Iberian and Latin American Studies*, 5:3, 2004, pp. 197-212.
- TORRES, M., «Paradojas de Diana», en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, vol. II, *Teatro*, Pamplona / Toulouse, GRISO / LEMSO, 1996, pp. 395-404.

- _____, «Tristán o el poder alternativo: el papel dominante del gracioso en *El perro del hortelano*», en *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, ed. M. G. Profeti y A. Redondo, Firenze, Publications de la Sorbonne / Università di Firenze / Alinea Editrice, 1999, pp. 153-169.
- Vega, L. de, *El perro del hortelano: comedia en tres actos y en verso, original de Lope de Vega, refundida por Juan Eugenio Hartzenbusch*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1903; Barcelona, Maucci, s. a. (¿1913?).
- _____, *El perro del hortelano: comedia en tres actos y en verso, original de Lope de Vega, refundida por Manuel y Antonio Machado y José López y Pérez-Hernández, dibujos de Antonio Merlo*, Madrid, Rivadeneyra (La Farsa), 1931.
- _____, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, ed. A. D. Kossoff, Madrid, Castalia, 1970.
- _____, *El perro del hortelano*, ed. V. Dixon, London, Tamesis Texts Limited, 1981.
- _____, *El perro del hortelano*, ed. A. Carreño, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- _____, *El perro del hortelano: «amar por ver amar» de Lope de Vega*, adaptación de R. Pérez-Sierra, guión y dirección de P. Miró, Madrid, P. Miró, 1995.
- _____, *El perro del hortelano*, ed. M. Armiño, Madrid, Cátedra, 1996.
- _____, *El perro del hortelano*, ed. X. Manrique de Vedia, Barcelona, Edicomunicación, 1997.
- _____, *El perro del hortelano: comedia famosa del perro del hortelano*, ed. I. Mendoza y L. Salvador, Madrid, Acento, 1999.
- _____, *El perro del hortelano*, ed. P. Barral Cabestrero, Madrid, Castalia, 2000.
- _____, *La dama boba. El perro del hortelano*, edición R. Navarro Durán, Barcelona, Hermes, 2000.
- _____, *El perro del hortelano*, ed. A. Carreño, Barcelona, Planeta-De Agostini, 2001.
- _____, *El perro del hortelano*, ed. M. L. Regueiro Rodríguez, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.
- VITSE, M., «El tercer monólogo de Teodoro en *El perro del hortelano* (II, vv. 1278-1325)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, ed. H. Castellón, A. de la Granja y A. Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1995, pp. 101-112.
- WARDROPPER, B. W., «Comic Illusion: Lope de Vega's *El perro del hortelano*», *Kentucky Romance Quarterly*, 14, 1967, pp. 101-111. Trad. al castellano:

«La ilusión cómica: *El perro del hortelano*», en *Lope de Vega: el teatro*, ed. A. Sánchez Romeralo, vol. II, Madrid, Taurus, 1989, pp. 333-345.

WEBER DE KURLAT, F., «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 1975, pp. 339-363.

ZUGASTI, M., «De galán vergonzoso a galán ingenioso: el tema del secretario enamorado de su dama en el teatro de Tirso», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del II Congreso Internacional. Pamplona, Universidad de Navarra. 27-29 de abril de 1998*, ed. I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 343-357.

EL PODER, LA HISTORIA Y LA TRADICIÓN
EMBLEMÁTICA EN *EL MEJOR MOZO DE ESPAÑA*

Adriana Nunes da Silva
Universidade Federal Fluminense-UFF

Al analizar algunas obras literarias del Siglo de Oro en las cuales reyes y príncipes son protagonistas de la historia, evidenciamos la recuperación de la memoria histórica de la Península Ibérica —pues, muchas veces, a pedido de los reyes, los dramaturgos procuraban recuperar un momento glorioso del pasado para que sirviera de ejemplo político— y también la presencia de la tradición emblemática —pues, a través de las acciones de los personajes, se buscaba transmitir un mensaje moral al espectador/oyente.

Es importante resaltar que «la expresión emblemática en el Siglo de Oro viene de la tradición clásica de los epigramas y se formaliza en el Renacimiento a partir de la traducción de la *Antología Palatina* por Andrea Alciato, publicada en Roma como *Emblematum Liber* en 1531»¹. El emblema presenta una naturaleza triple: el lema, que corresponde al título; la imagen, que corresponde al cuerpo del emblema, y el epigrama, que describe lo que está expuesto en la imagen y, al mismo tiempo, nos ofrece un ejemplo de conducta moral o una lección aplicada a la vida humana:

La aceptación y divulgación de esa cultura emblemática por toda Europa, hace de la producción de emblemas un juego entre personas cultas, cuya comparación entre los elementos que los componen muestra la agudeza y el ingenio de sus autores².

¹ Peres, 1999, p. 1105.

² Peres, 1999, p. 1105.

Limitemos nuestra atención a *El mejor mozo de España*, obra de Lope de Vega escrita en 1611. En ella, el dramaturgo trae a la escena una temática histórica cuando aborda el casamiento de la princesa Isabel de Castilla con el príncipe Felipe de Aragón, futuros Reyes Católicos, y al mismo tiempo, revela la tensión existente entre Enrique IV y su hermana Isabel por causa de la sucesión al trono de Castilla.

Consideremos 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 didascalias (voz directa e indirecta del autor) y la complejidad del signo. Leemos, en el acto I, situación 6 (réplicas del Duque de Nájera, de la infanta Isabel y del Marqués de Villena):

- NÁJERA El parabién, mi señora,
que os doy es que desde agora
sois princesa de Castilla;
y pésame de que es muerto
don Alfonso, vuestro hermano.
- ISABEL ¡Mi hermano!
- NÁJERA Así el bien humano
es miserable e incierto.
- MARQUÉS Dejad, Isabel, de hilar,
dejad la rueca, señora,
que es ya menester la espada.
Castilla vive alterada,
toda Castilla os adora.
Vuestro hermano el rey no tiene
sucesión, esto es verdad.
El bien público mirad;
que deis licencia conviene
a que os busquemos marido.
- MARQUÉS Presumid, señora mía,
que en vuestra vida se acaba
la línea de aquellos reyes
gloriosos y victoriosos
que por siglos tan dichosos
dieron a Castilla leyes.
No excuséis el casamiento.

ISABEL Marqués de Villena, yo
no puedo deciros no;
pero diré lo que siento:
mi hermano es rey y es mi hermano (p. 1045, 1-2).

En esta escena, destacamos las réplicas del Duque de Nájera que informa a la infanta: «desde agora / sois princesa de Castilla; / y pésame de que es muerto / don Alfonso, vuestro hermano»; y del Marqués de Villena que asegura: «Vuestro hermano el rey no tiene / sucesión, esto es verdad». El signo *princesa* nos remite a otro signo, *sucesión*, el cual nos lleva a la cuestión de la hereditariadad:

Como *heredera*, el signo *nueca* se cambia en el signo *espada* y otros signos interpretativos componen la semiótica: mando, militar, lucha, división, alterada, no sucesión de Enrique IV, doña Juana, la Beltraneja³.

Por consiguiente, los partidarios de la princesa Isabel sienten la necesidad de nombrarla heredera porque ella, lo mismo que Enrique IV, tendría la sangre «de aquellos reyes / gloriosos y victoriosos, / que por siglos tan dichosos / dieron a Castilla leyes», pero doña Juana no.

Observemos las nuevas réplicas del Marqués de Villena, la infanta Isabel y el Duque de Nájera:

MARQUÉS	Hoy el arzobispo y yo, y los demás caballeros, su reina quieren haceros y juraros.
ISABEL	Eso no. No hay tratar de consentir, sin que me nombre heredera.
NÁJERA	¿Y si Castilla se altera y comienza a dividir, como por dicha lo está, y doña Juana se casa, y España en guerras se abrasa, cual veis el ejemplo ya en la batalla de Olmedo que tantas vidas costó? (p. 1054, 2).

³ Peres, 1999, p. 1106.

Al acompañar las acciones de los personajes, evidenciamos que Isabel no acepta que sus aliados la nombren princesa de Castilla sin el permiso de su hermano. Así las cosas, el Duque de Nájera le llama la atención sobre el riesgo de que el rey intente casar a doña Juana o de una posible rebelión, la cual nos reporta «a los signos *Castilla... alterada, dividida*», *batalla de Olmedo* —enfrentamiento armado entre Enrique IV y su hermano Alfonso por la sucesión de Castilla, que ocurrió en 1467— que todavía estaba presente en sus añoranzas y trae a la escena la división del reino entre los partidarios de doña Juana y de la princesa Isabel, como podemos subrayar en las réplicas de Rincón y Peralta:

RINCÓN	Digo que está mal jurada y que doña Juana es reina.
PERALTA	Yo, que Isabel vive y reina, a sustentar de mi espada.
MARTÍN	Quedo, señores. ¿Qué es esto? ¿Sobre qué es esta quistión?
PERALTA	Cosas de los reyes son, que en cuidado nos han puesto.
MARTÍN	Pues ¿quién mete a dos lacayos en las cosas de los reyes, sino en remendar sus sayos? Reine quien quisiere Dios, y den paja a sus caballos.
PERALTA	¿No somos también vasallos y castellanos los dos?
MARTÍN	¿Qué dice él?
RINCÓN	Que doña Juana es princesa de Castilla, y sobre esto me acuchilla.
PERALTA	Y yo, que del rey la hermana; porque, en fin, doña Isabel no anda en opinión agora, y es santa señora. (pp. 1052b-1053a)

Esa temática de enfrentamiento nos remite al emblema 41, centuria III, mote de Horacio sacado de la Epístola I: Palma negada reduce al delgado o dada al gordo restablece. La imagen presenta una corona traspasada por una palma —una florecida y con frutos, y otra seca— alzada por una mano. El epigrama declara:

De dos que pretendieron una cosa,
 por ambos igualmente merecida,
 el que ventura tuvo más 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 expuesto cuando aborda como temática, así como el dramaturgo, la disputa por bienes, enseñando que, cuando varias personas están luchando por un mismo bien, seguramente una saldrá ganando (palma florecida) y la otra perdiendo (palma seca). Luego podemos asociar la palma florecida a los partidarios de la princesa Isabel, quienes serán los vencedores, y la palma seca a los partidarios de doña Juana, quienes serán los perdedores.

Los signos *jurada* y *santa señora* nos remiten a la ceremonia de juramento de la infanta Isabel. Leemos en el acto II, situación 18:

El rey don Enrique, la infanta doña Isabel, el Duque de Nájera, el Marqués de Villena, acompañamiento de ambos, caballeros, guarda, música.

ISABEL Dadme, señor, esos pies.
 REY Isabel, querida hermana,
 ese es exceso; teneos.
 ISABEL Vuestra mano me levanta,
 como a quien está en tierra,
 si no me ayuda y ampara (pp. 1051b-1502a).

El momento solemne se muestra al espectador/lector como si fuera una imagen emblemática, en la cual se destacan los signos verbales y no verbales —músicas, réplicas, movimientos corporales y

escenario. Resaltemos, en particular, la réplica del rey en la cual el discurso oficial se manifiesta:

REY Mejor estaréis sentada...
 Y todos la mano os besen,
 que es aquí cosa excusada
 tratar de las ceremonias,
 por ser cansadas y largas.
 La mayor, Isabel mía,
 es mi gusto y mi palabra,
 y la verdad. Grandes, nobles,
 prelados, letras y armas,
 oíd lo que vuestro rey
 de su voluntad declara,
 sin fuerza, sin invención:
 Isabel, con justa causa,
 es legítima heredera,
 y aquí por tal la declara
 mi postrera voluntad.
 Esto los cielos me mandan,
 su justicia y mi conciencia (pp. 1051b-1052a).

Y la didascalía explícita en la cual nos describe los movimientos de los personajes, los cuales dan el carácter formal a la escena:

Con la música le besan la mano de dos en dos, y en acabando se levantan el rey y la princesa (p. 1052a).

Fijémonos, ahora, en las réplicas del rey y de la infanta Isabel:

REY Estese afuera la guarda.
 (*Vanse todos menos la Princesa.*)
 Isabel, esto se ha hecho
 con razón; los tiempos andan
 de la manera que ves.
 Castilla está aficionada
 a tu valor y virtud;
 si por ventura te casas
 sin que yo sepa con quién,
 tu muerte y la mía trazas;
 que tú no puedes reinar
 mientras yo viva.

REY Yo haré que te den dineros.
¿Tienes deudas?

ISABEL Cosa clara.

REY Yo haré al Marqués de Villena
que a todas tus deudas salga.

ISABEL Beso mil veces tus pies. (p. 1051a-b)

En ellas, el dramaturgo subraya que un buen rey es aquel que sabe perdonar cuando tiene que castigar. Estableciendo la intertextualidad, analicemos el emblema 82, centuria III, de Sebastián de Covarrubias. Mote: «El príncipe sea lento para castigar y ligero para premiar». Imagen: rey en un trono, corona en la mano derecha, en la izquierda, una espada con su cinturón en la vaina.

Epigrama:

En cuanto le es posible el rey procura asemejarse a Dios, sin insolencia ni vana presunción, pues es locura imitar su absoluta omnipotencia; pero con la piedad, con la blandura, con magnanimidad y con clemencia más ensalza su nombre, y más se endiosa, que con hacer justicia rigurosa.



Así que, tanto en la réplica como en el emblema, un rey sabio prefiere perdonar a castigar a un súbdito porque la piedad y la blandura hacen que su nombre sea aún más glorificado.

Volvamos a lo que dijo la princesa a su hermano en el juramento: «no me casara sin ella» y «cumpliré lo prometido», y lo que ella y su dama expresan en el acto II, situación 7:

JUANA Ni Enrique casarte quiere, ni que te cases.

ISABEL Allá tratando Gutierre está mi casamiento (p. 1056b).

Constatamos que la princesa, justo después de haber jurado obediencia y respeto a su hermano, de veras lo estaba engañando. Hecho que nos remite al signo *traición*, el cual está directamente relacionado a la disputa por el poder.

Observemos en el acto II, situación 24, cómo reacciona el rey cuando se entera de lo que está pasando:

CABALLERO	¿Qué necesidad tenías de jurarla?
REY	Yo no creo que sin mi gusto se case; pero lo que dicen temo.
CABALLERO	¿En quién han puesto los ojos? En personas los han puesto que te han de dar pesadumbre. El prelado de Toledo dice que como a heredera legítima destes reinos, para tener sucesión, es justo casarla luego.
REY	Préndanle.
CABALLERO	Ya no es posible. Todos se fueron huyendo, pienso que con intención de tratar del casamiento. Unos dicen que la casan con el Girón que en el pecho trae la cruz de Calatrava, porque es de los reyes deudo; otros, que al duque famoso de Segorbe es justo acuerdo, porque, en fin, no es castellano; otros, de envidia o de miedo, quieren que sea francés; otros, y aun los más, sospecho que a Alfonso el de Portugal, ya viudo; otros dijeron que se traiga de Alemania algún príncipe mancebo de los de la Casa de Austria.
REY	¿Soy yo por ventura muerto? ¿Qué es esto, vasallos míos?

Vasallos míos, ¿qué es esto?
 ¿Yo no soy agora vivo?
 ¿Yo no soy señor del reino?
 ¿No he vencido diez batallas,
 y de los moros soberbios
 ganado treinta pendones
 que han entoldado los templos?
 ¡Vive Dios, que ha de casarse
 con mi gusto, y que si quiero,
 que no ha de ser en diez años! (p. 1053a-b).

Enterado de ello, el rey se pone rabioso, se arrepiente de haberla jurado e intenta prenderla, pero ya es demasiado tarde. A pesar de que, cuando analizamos la crónica, percibimos que aquella aparente bondad era, en realidad, una estrategia creada por sus consejeros, quienes le habían sugerido que la jurase pues así él tendría la oportunidad de casarla con alguien que pudiera llevarla lejos de allá. Con respecto a este hecho, analicemos lo que revela Hernando del Pulgar:

Y de secreto le decían que comoquier que por agora otorgase la subcesión a su hermana la Princesa, pero después se podía tener en tal manera que se la quitase casándola fuera del reino, o en otra forma que para ello se daría, estando en su poder; lo cual no así bien se podía hacer estando fuera dél. Y que podía casar la que decía ser su hija con tal persona a quien apoderase del reino, en tal manera que su hermana la Princesa no pudiese en él tener parte. El Rey, oídas aquellas razones, con esperanza de poner en obra lo que en secreto sus privado le decían, acostose al partido que el Arzobispo de Sevilla y su Mayordomo Andrés de Cabrera le movieron, y dijo que le placía otorgar la subcesión del reino a su hermana la Princesa, y que ella y el Maestre de Santiago viniesen a su corte, porque pareciese en todo el reino la concordia que había entre ellos⁴.

Y probablemente él podría casar a Juana, la Beltraneja, con alguien que fuera querido por todos en la corte. Por lo tanto, resulta evidente que él también estaba engañando a su hermana, pues quería que su hija fuera su heredera. Estas acciones nos revelan cómo los nobles se organizaban, con intrigas y traiciones, para defender sus intereses.

⁴ Pulgar, *Crónica de los muy altos é muy poderosos don Fernando é doña Isabel*, p. 232.

El signo *casamiento* («casarse, casarla, se case») nos remite al acto III, situación 16, réplicas de Gutierre de Cárdenas y la infanta Isabel:

GUTIERRE

Partí a buscarte
 marido igual, si en el mundo
 no fuera imposible hallarte.
 Llegué a Valencia, pasé
 a Segorbe, y una tarde
 pedí las manos al Duque;
 y él, de la fama arrogante
 de verse rey de Castilla
 diolas, así Dios te guarde.
 Díjele que eran muy buenas
 para sacar de los guantes;
 y di la vuelta a Aragón
 sin que más me declarase.
 Hallé al divino Fernando,
 mozo de gallardo talle,
 que jugaba a la pelota.
 Tu nombre le dije, y antes
 que el negocio le dijese,
 ni el suceso le contase,
 se quitó el sombrero, y dijo:
 «Mientras de Isabel me hables,
 no tengo de estar cubierto.»
 Tan discretas humildades
 me abrieron el corazón,
 y dije sin reportarme:
 «Rey tenemos, caballeros;
 llegad, la mano besadle.»
 Concertamos que tomase
 hábito de mozo, y fue
 un disfraz con mil verdades;
 pues viniendo con nosotros,
 bien merece que le llamen
el mejor mozo de España.

ISABEL

No sé si podré pagarte
 las buenas nuevas, Gutierre;
 pero, puede que te agrade,
 advierte que le he de ver
 primero que esto se trate (p. 1070a).

En las palabras de don Gutierre de Cárdenas, el dramaturgo presenta al espectador/lector un pequeño resumen de todo lo que pasó en su jornada en búsqueda del mejor partido para la infanta, cómo reaccionó cada uno de sus pretendientes y por qué, según su análisis, el infante Fernando de Aragón era el mejor partido. Además, pone de relieve de dónde procede el título de la obra cuando revela que el Infante tuvo que entrar en Castilla disfrazado de mozo de mulas para casarse con la Infanta. Analicemos ahora la justificación de la elección presentada por Pulgar:

Y que debía considerar que los Príncipes que la demandaban eran el Rey de Portugal, y el Duque de Guiana hijo del Rey de Francia, y el Príncipe Don Fernando de Aragon; y que no veian por agora otro Rey ni Príncipe en la cristiandad que debiese contraer con ella matrimonio; y que las sabia bien, porque en su presencia diversas veces se habia platicado, en las quales pláticas siempre habian concluido, que como quier que el Rey de Portugal y el Duque de Guiana eran notables Príncipes, pero que se hallaba el casamiento con el Príncipe de Aragon ser mas conveniente que otro ninguno, porque era Príncipe de edad igual con la suya, é porque esperaba la subcesion de Aragon y de los otros señoríos del Rey su padre, que confinan con los Reynos de Castilla, en que esperaba con el ayuda de Dios subceder; é porque estos Reynos é señoríos juntos con ellos puestos en un señorío, era la mayor parte de España⁵.

Luego, a pesar de intentar impedir la boda de su hermana, el rey no lo consiguió y ella se casó con el mejor partido entre los muchos pretendientes que la cortejaron, pues el Infante era español como ella y, consecuentemente, Enrique IV no podría más que sacarla de la sucesión tan fácilmente porque ellos juntos tendrían «la mayor parte de España»⁶.

Analicemos el emblema 84, centuria I, de Sebastián de Covarrubias. Mote: «Gobierna para servir». Imagen: León coronado con la pata derecha sobre un globo terrestre.

⁵ Pulgar, *Crónica de los muy altos é muy poderosos don Fernando é doña Isabel*, p. 239.

⁶ Pulgar, *Crónica de los muy altos é muy poderosos don Fernando é doña Isabel*, p. 239.

Epigrama:

¿Qué pensáis que es reinar? Servir muriendo,
 los días, y las noches trabajando,
 y cuando vos coméis o estáis durmiendo,
 no comer, ni dormir, y estar velando:
 El rey parte es león, feroz y horrendo,
 y manso buey, del medio cuerpo abajo,
 nacido para el yugo y el trabajo.



En ese emblema, Covarrubias nos enseña, en su mote, que el rey gobierna para servir, esto es, pone en evidencia cuál es la obligación de un soberano en relación al poder que tiene en sus manos. Por ello, para que un gobernante tenga éxito en su reinado, es necesario que busque en los hechos gloriosos del pasado ejemplos eficaces para ser seguidos.

Si buscamos, en la historia, la relación del poder a través de los tiempos, vamos a percibir que siempre hubo un dominador y un dominado; luego aquel que domina hace todo lo necesario para mantenerse en el poder, y por ello busca constantemente encontrar una manera de dejar garantizada su sucesión a alguien de su confianza para continuar exaltando su imagen. Por consiguiente, sus conquistas y glorias van a servirles de ejemplos o de cautela como expone Le Goff: «Atribui-se à história a função de julgar o passado e instruir o presente para ser útil a o futuro»⁷.

Por consiguiente, las narraciones de los hechos pasados presentaban un mensaje ideológico, el cual seguía la mentalidad de los intereses de las clases dominantes, pues el arte, en este periodo, estaba sometido al poder vigente. El tiempo cronológico y el espacio elegido fijaban un momento importante para que la representación adqui-

⁷ Le Goff, 1984, p. 204.

riera un cierto impacto porque muchos de los temas tratados o hechos históricos subrayados eran conocidos del espectador/lector. Así que, a veces, solo la presencia de un signo, un objeto, una frase o palabra posee una significación más amplia, esto es, se presenta como si fuera un abanico de significaciones, conforme revela Le Goff:

A história é uma ciência nobre. Apresenta muitos aspectos úteis. Propõe-se atingir um fim nobre. Faz-nos conhecer as condições específicas das nações antigas, que se traduzem no seu carácter nacional. Transmite-nos a biografia dos profetas a crónicas dos reis, suas dinastias e política. Assim, quem quiser pode obter bons resultados, pela imitação dos modelos históricos, religiosos e profanos. Para escrever obras históricas é preciso dispor de numerosas fontes e variados conhecimentos⁸.

En conclusión, por lo que hemos observado, Lope de Vega, a través del poder real, nos presenta las cuestiones de hereditariiedad, traición, envidia, lucha por el poder, etc. para exaltar la naturaleza humana de los personajes reales o no. Al tratar desde la corte del rey Enrique IV hasta la corte de los Reyes Católicos, Isabel y Fernando, para enaltecer a Felipe III, él nos enseña el arte del poder y, al mismo tiempo, destaca el papel de la sociedad según el sistema jerárquico de la época. Así que los temas morales servían para adoctrinar al público, para mostrar cómo uno tendría que comportarse en la sociedad, y los temas políticos servían para enseñar a los reyes y príncipes el arte de gobernar. Por todo ello, se justifica la relación entre el arte emblemático y el teatro del siglo XVII; pues, mismamente en las dramatizaciones en las cuales la historia y el poder están en evidencia, el carácter moral se mantuvo presente en la escena.

BIBLIOGRAFÍA

- COVARRUBIAS, S. de., *Emblemas morales*, ed. C. Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.
- LE GOFF, J., «Memoria e História», en *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. 201-204.
- PULGAR, H. del, *Crónica de los muy altos é muy poderosos don Fernando é doña Isabel, Rey e Reina de Castilla, de León, etc.*, Madrid, BAE, 1953.

⁸ Le Goff, 1984, pp. 201-202.

- PERES, L. Rodrigues Vianna, «La Historia en el Teatro, el Teatro de la Historia. La tradición emblemática y la representación de algunos reyes peninsulares en obras del Siglo de Oro», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Ch. Strosetzki, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1999, pp. 1105-1118.
- VEGA, L. de, *El mejor mozo de España*, en *Obras completas*, tomo IV, Madrid, Aguilar, 1989, pp. 405-431.

LA RELACIÓN LOPE DE VEGA-JUAN RUIZ DE ALARCÓN.
COMEDIAS, FALSAS ATRIBUCIONES Y UN POSIBLE
ENCUENTRO

Margarita Peña
Universidad Nacional Autónoma de México

Dos “ingenios” coincidieron en la escena teatral española entre los años de 1614 y 1634: Lope de Vega y Juan Ruiz de Alarcón. De distinta talla dramática, pero de tesitura teatral similar. Cultivadores ambos de la comedia «nueva» creada por Lope de Vega, quien había venido al mundo en noviembre de 1562 y falleciera en 1635 en Madrid, y fue autor prolífico. Ruiz de Alarcón, novohispano, autor de veinte comedias que compiló y publicó pulcramente en dos volúmenes en 1628 y 1634, amén de otras más que circularon como *sueltas*. Nacido, de acuerdo con datos recientes que es necesario tomar en cuenta para corregir la cronología del escritor, en diciembre de 1572 en Tlachco (Taxco), población recién colonizada de la Nueva España¹, avecindado en Madrid posiblemente a partir de 1613-1614, en donde muere el 4 de agosto de 1639. Cabe hacer énfasis en que el hecho de que entre ambos hubiera diez años de diferencia y no diecinueve —como sería de tomar por buena la fecha de nacimiento de Alarcón en 1581 que ha venido manejando la crítica tradicional sin

¹ La fe de bautismo, que proporciona la fecha de nacimiento del dramaturgo, fue rescatada en 1974 por Leopoldo Carranco Cardoso y dice textualmente: «En treinta de diciembre de mil y quinientos y setenta y dos años, [yo] Alonso Torquemada, [cura] semanero en la región de Tachco, bauticé en la ermita de la Santa Veracruz, Real de Minas de Tetelcingo, a Juan, hijo de Pedro Ruiz de Alarcón y Leonor de Mendoza, su mujer. Fueron testigos José de Cabra y María Josefá, su mujer. Cura semanero Alonso de Torquemada» (Carranco Cardoso, 1979, p. 63, en Peña, 2000, pp. 87-88).

mayor sustento— acorta la distancia cronológica, da pie a la cercanía de ambos dramaturgos a través de la escenificación contemporánea de sus comedias, explica las presuntas reticencias de Lope hacia Alarcón, magnificadas y convertidas en leyenda por la posteridad, así como el hecho, sustancial para este trabajo, de que Lope —o bien sus editores— tomara cuatro comedias del novohispano publicándolas como suyas con cambio de título. Estas son: *La verdad sospechosa*, *Examen de maridos*, *Ganar amigos* y *Los pechos privilegiados*, de Alarcón, atribuidas a Lope con los títulos respectivos de *El mentiroso*, *Antes que te cases mira lo que haces*, *Amor, pleito y desafío* y *Nunca mucho costó poco*. En el presente trabajo me enfocaré en la tercera, *Ganar amigos*, que figura en colecciones de sueltas con los títulos alternativos de *Amor, pleito y desafío*, *Lo que mucho vale mucho cuesta* y *Quien priva aconseje bien*.

Hay que hacer notar que, fenómeno común en la escena y la bibliografía teatral de la época era esta “apropiación” entre los autores, de obras ajenas exitosas, parafraseándolas, imitándolas o, simplemente, cambiándoles el título. Ruiz de Alarcón fue imitado por Fernando Zárate Castronovo, (seudónimo de Antonio Henríquez Gómez) a partir de *Mudarse por mejorarse*; por Antonio Zamora en una paráfrasis de *Don Domingo de don Blas*; por Álvaro Cubillo de Aragón en *La industria y la suerte*², y por otros, a quienes atrajo específicamente el tema de la verdad y la mentira magistralmente desarrollado por Alarcón en *La verdad sospechosa*³. Como se sabe, en ella se inspiró Corneille para, años más tarde, hacia 1653, escribir *Le menteur*, tomándola de la edición atribuida a Lope y rectificando en el prólogo de una edición posterior de *Le menteur* al puntualizar que era una obra de Alarcón, no de Lope de Vega⁴. No es mi propósito en este trabajo disminuir los méritos enormes de esa mítica figura que fue el «monstruo de los ingenios», sino explorar una relación entre dos dramaturgos, singulares por razones diferentes, y contribuir con ello a la fijación de la bibliografía de la comedia áurea.

² Citado por Chorley, en Peña, 2000, p. 154.

³ Para lo referente a la imitación de *La verdad sospechosa*, ver las listas de comedias sueltas existentes en bibliotecas europeas, en el apartado «Juan Ruiz de Alarcón y los coleccionistas del siglo XIX» (Peña, 2000, pp. 149-207).

⁴ «La corriente de la crítica francesa sobre Ruiz de Alarcón» (Peña, 2000, p. 124).

ALARCÓN EN MADRID: 1613-1639. JUICIOS CRÍTICOS

Por lo que toca al supuesto aislamiento de Ruiz de Alarcón en el ambiente teatral madrileño, que tanto se ha invocado, podemos afirmar que nuestras investigaciones demuestran lo contrario. El indiano no fue un solitario luchando por imponerse a algunos protagonistas del ambiente teatral como el propio Lope de Vega, Tirso de Molina, Vélez de Guevara o Calderón de la Barca inclusive, sino un autor gustado por la calidad de su teatro, luchando en el espeso caldo de cultivo de la escena española plagado de dramaturgos menores y hasta *memorillas*, en donde tuvo enemigos y también amigos. No se ha reparado suficientemente en la estrecha relación de Alarcón con Luis Belmonte Bermúdez —autor de la censurada comedia *El diablo predicador* y del poema épico *La Hispálica*, canto a la ciudad de Sevilla— con quien emprende, en compañía de siete autores más, la composición de la comedia *Algunas hazañas ... del Marqués de Cañete* (1622) y el *Elogio descriptivo a las fiestas que su Majestad ... Felipe IV...* celebrara en la villa de Madrid en honor del príncipe Carlos Estuardo de Inglaterra, a la sazón pretendiente de la infanta María, hermana de Felipe IV, en una avanzada nupcial que finalmente no se concretó.

Vale decir que Belmonte Bermúdez gustaba de organizar proyectos colectivos tales como el de la comedia de nueve ingenios *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*, pacificador del Perú, y el famoso y controvertido *Elogio descriptivo...* Su amistad con Ruiz de Alarcón puede datarse entre 1608-1609 (fecha en que ambos llegan a la Nueva España, Ruiz de Alarcón por el océano Atlántico, tras radicar en Salamanca, y Belmonte por el Pacífico, después del fracaso de la expedición austral en la que viajaba como cronista) y el año de 1622, fecha de redacción del citado *Elogio...* Catorce años de amistad de ambos autores, entre la Nueva España y la Península.

No es raro, pues, que, formando parte Alarcón del enjambre de escritores que producían comedias, las suyas hayan sido atribuidas a otros por los «maliciosos autores», como les llama Hartzenbusch, el editor decimonónico de la obra alarconiana, a quienes traficaban en la escena española. En la *Segunda parte...* de sus comedias (Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1634), Alarcón sugiere que las entrega a la imprenta para que no pasen a ser «plumas de otras cornejas». Se refiere sin duda al plagio o imitación de ellas derivado de años de repre-

sentación en los corrales madrileños. Es posible, por otro lado, que Alarcón haya colaborado con Tirso de Molina y Belmonte Bermúdez en la composición de *Siempre ayuda la verdad* y *Cautela contra cautela*. Tanto Tirso como Belmonte participaron en la mencionada comedia de nueve ingenios sobre el Marqués de Cañete, así como en el *Elogio*... Se trataba de los miembros de una academia madrileña, la de Sebastián Francisco Medrano, que trabajaron conjuntamente para el beneficio colectivo. Lo lamentable fue que los vituperios de poetas contrarios (Góngora, Quevedo y algunos más) a raíz del desastroso *Elogio* recayeron tan solo sobre Alarcón, dando lugar a las *Décimas satíricas a un poeta jorobado que se valió de trabajos ajenos*, publicadas por Josef de Alfay en Zaragoza, 1654.

Importante para la datación de *Ganar amigos* es la referencia de Luis Fernández-Guerra y Orbe (el primer biógrafo de Ruiz de Alarcón, en 1871), citada por Agustín Millares Carlo, el que, apoyándose en los *Libros de la Cámara* del Real Palacio, afirma que en octubre de 1621 «la reina Isabel de Borbón quiso que se le representara en su cuarto la comedia [*Ganar amigos*] del *licenciado mexicano*, obra que llevaba cinco años ya de correr con aprecio por todos los teatros de España». La conclusión de Millares Carlo es que «estos datos situarían hacia 1617 la fecha de composición de *Ganar amigos*»⁵. Ha dicho asimismo Millares Carlo, editor moderno de Alarcón, citando a Antonio Castro Leal:

... la trama, la índole de los personajes y el diálogo de tono elevado permitirían calificar de heroica esta comedia, considerada, con razón, como una de las «más acabadas y perfectas del teatro clásico español»⁶.

El mismo Castro Leal da como fecha de composición de la obra los años de 1617-1618. Y añade:

Con el nombre de *Amor, pleito y desafío* aparece entre las comedias de Lope de Vega: *Parte XXII* (Zaragoza, 1630, y Madrid, 1635) y *Parte XXIV* (Zaragoza, 1632 y 1633)⁷.

⁵ Millares Carlo, «Noticia» en su edición de las *Obras completas* de Ruiz de Alarcón, vol. II, *Teatro*, 1959, p. 268.

⁶ Millares Carlo, «Noticia» en su edición de las *Obras completas* de Ruiz de Alarcón, vol. II, *Teatro*, 1959, p. 268.

⁷ Castro Leal, 1943, p. 145.

Edward M. Wilson y Duncan Moir la catalogan entre las comedias «de privanza», junto con otras del mismo autor como *Los favores del mundo*, *La amistad castigada* y *Los pechos privilegiados*⁸. Y apuntan que fue el mismo Lope quien inició este tipo de comedia con *Los Guzmanes del Toral* y *Las mudanzas de fortuna*. Asimismo, asignan a Ruiz de Alarcón uno de los papeles preponderantes entre los seguidores de la escuela de Lope afirmando que

no era la de Alarcón una naturaleza lírica o sentimental, sino la de un gran idealista, y tanto su idealismo como su meticulosa maestría dramática nos preparan, en el siglo XVII, para sus comedias, cuidadosamente escritas, marcadamente idealistas⁹.

Por lo demás, la traducción de la comedia al alemán por Ludwig Wegler, *So gewinnt meine freunde (Ganar amigos)*, Halle, 1904, testimonia junto con las de *El examen de maridos*, *El tejedor de Segovia* y *La verdad sospechosa*, vertidas asimismo al alemán por traductores diversos, la recepción del teatro alarconiano tan solo en Alemania en el siglo XIX y principios del XX.

LA RECEPCIÓN DEL TEATRO ALARCONIANO. «GANAR AMIGOS» EN BIBLIOTECAS EUROPEAS.

Hablemos de la recepción de *Ganar amigos* —y, por ende, de la comedia con atribución a Lope de Vega— a partir de su existencia en varios acervos. El resultado de la búsqueda de la obra de Alarcón en forma de *sueitas* en diversas bibliotecas nos permite documentar la comedia con el título original, o con alguno de los títulos alternativos. Repasemos dos acervos.

Empecemos con el catálogo del Fondo Morel-Fatio de la Biblioteca Municipal de Versalles —llamado así porque fue formado por el hispanista francés Alfred Morel-Fatio en el siglo XIX— en el que la comedia se consigna tres veces como sigue:

[1] «*Lo que mucho vale mucho cuesta... ganar amigos*. Madrid, T. de Guzmán, s/d.» Se trata de una *suelta*.

⁸ Wilson y Moir, 1971, p. 76.

⁹ Wilson y Moir, 1971, p. 82. La traducción del inglés es mía.

[2] *Comedia famosa: Lo que mucho vale mucho cuesta, en ganar amigos*. Forma parte de un tomo de comedias de Juan Ruiz de Alarcón impreso por J y T. de Orga en 1798: «*Comedias de varios autores Españoles* [Ruiz de Alarcón] [Tomo 16]. En Valencia: Por Joseph y Tomas de Orga (MDCCXCVIII)». No es consignada por Millares Carlo, quien llega hasta la edición de los hermanos Orga de 1777, en su apartado «Bibliografía» de la comedia *Ganar amigos*.

[3] C[omedia] F[amosa] de *Ganar amigos*. Es la sexta comedia de la *Parte segunda de las comedias del licenciado don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza...* Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1634. Figura, empastada junto con dos *sueltas*, en el tomo impreso por los hermanos Orga en 1798, ya mencionado. Es decir, aparece dos veces en un mismo volumen¹⁰. Este forma parte de un reducido grupo de volúmenes de comedias exclusivamente alarconianas existentes en algunas bibliotecas europeas.

Perseguir una determinada comedia o a un autor en bibliotecas geográficamente contiguas, tiene algo de serpentino; es como ingresar en un laberinto que no conoce fronteras, como hallarse ante una larguísima serpiente de longitud insospechada. Las únicas pausas permitidas durante el recorrido son las marcadas por la sorpresa y el asombro ante el hallazgo.

Vayamos ahora a España misma, a la Universidad de Sevilla, en donde se aloja la Colección Hazañas y la Rúa. Ni que decir tiene que fue donada a la Universidad por el eminente polígrafo del siglo XIX Joaquín Hazañas y la Rúa, que, entre otras cosas, editara por vez primera las *Obras* del poeta, también sevillano, Gutierre de Cetina. Hazañas es solo comparable al eminente erudito Francisco Rodríguez Marín¹¹. Vaya desde aquí nuestro reconocimiento a estos claros varones sevillanos que abrieron el camino a investigadores posteriores.

La búsqueda de *Ganar amigos* en el fichero manual del fondo Hazañas arrojó los resultados siguientes:

¹⁰ Extremadamente raro, el tomo lleva un índice al final, presenta un regular estado de conservación con algunas hojas manchadas, rotas o parcialmente restauradas. Se trata de una colección «de autor» que coexiste en el acervo Morel-Fatio con colecciones misceláneas de comedias de diferentes autores desglosadas o *sueltas*.

¹¹ También sevillano, Rodríguez Marín descubrió y publicó importantes documentos sobre el viaje de regreso de Ruiz de Alarcón a la Nueva España (frustrado, finalmente, por los corsarios holandeses) en 1607.

[1] Comedia famosa *Lo que mucho vale mucho cuesta en ganar amigos*. Madrid, s. i., s. a.

[2] C[omedia] F[amosa] *Lo que mucho vale mucho cuesta, en ganar amigos*. Madrid. Doña Teresa de Guzmán. («Encuadrada junto con *La Virgen de Guadalupe*, de Agustín Moreto y Cabaña»).

No me detengo en distintos acervos de Inglaterra, Francia y Alemania que he reseñado en otras ocasiones, y señalo solamente que en el Catálogo automatizado Ariadna de la Biblioteca Nacional de España (Madrid) se consignan, además de gran cantidad de *sueltas* alarconianas:

[1] *Ganar amigos* dentro de la *Segunda Parte de las comedias del licenciado don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1634.

[2] *De amor, pleyto y desafío, atribuida a Lope de Vega. Parte veynte y quatro de las comedias del fénix de España Lope de Vega Carpio...* En Zaragoza. Por Diego Dormer... 1633.

En otro repositorio madrileño, la Biblioteca Histórica del Archivo Municipal de Madrid, encontramos *sueltas* que cumplían la función de libretos teatrales, casi siempre con anotaciones didascálicas, nombre del director de escena, actores, etc., y en las que se anotaba el juicio del censor de turno de la Junta de Censura de los Teatros del Reino. Existe un ejemplar de:

Lo que mucho vale mucho cuesta, en ganar amigos. De don Juan Ruiz de Alarcón. Madrid. Doña Theresa de Guzmán. Lleva la aprobación del Corrector General por su Majestad, don Manuel García Alesson.

Se trata posiblemente de la misma edición madrileña sin fecha existente en el acervo sevillano de Hazañas y la Rúa, citada por Millares Carlo¹², y que en este Archivo Municipal se halla dentro de un volumen misceláneo conformado por cuarenta y seis *sueltas* de diferentes autores contemporáneos o posteriores a Alarcón¹³.

¹² Millares Carlo, «Noticia» en su edición de las *Obras completas* de Ruiz de Alarcón, vol. II, *Teatro*, 1959, pp. 272-276.

¹³ Entre ellos Luciano Francisco Comella, Calderón de la Barca, Matos, Cáncer y Moreto, Juan Pérez de Montalbán y Lope de Vega Carpio (*La mayor victoria*). Curiosamente, a diferencia de la mayor parte de las comedias revisadas en dicho

Resumiendo, son ocho los ejemplares de la comedia *Ganar amigos* en forma de *seltas* impresas de forma independiente, o desglosadas, procedentes de ediciones diversas aquí consignados, atribuidas ya a Alarcón, ya a Lope de Vega, que he podido localizar en bibliotecas de dos países: Francia y España, dentro de los acervos Morel-Fatio, Hazañas y la Rúa, Biblioteca Nacional de Madrid y Biblioteca Histórica del Archivo Municipal de Madrid, respectivamente. Hay que reparar en que existen otras ediciones que no menciono, o aun no suficientemente exploradas¹⁴.

AVATARES DE LAS COMEDIAS DE RUIZ DE ALARCÓN: «GANAR AMIGOS»

Vayamos ahora al deslinde de la autoría Ruiz Alarcón-Lope de Vega.

Con las comedias del mexicano Ruiz de Alarcón sucedió lo inevitable. Empezaron a circular en España tempranamente, y así lo demuestra la referencia que ya mencioné respecto a *Ganar amigos* representada en Palacio en 1621 a petición de Isabel de Borbón. Esto se debe a que el autor —que había estudiado en Salamanca de 1600 a 1604, regresa a México en 1608 y luego vuelve a España en 1613, en donde no encuentra un puesto, en el Consejo de Indias, sino hasta 1626— pasa trece años difíciles escribiendo comedias como medio de sustento económico, (aunque para Willard F. King, quien data la representación en Palacio en 1622, fue época de intensa creación literaria). Sin embargo, consiguió mantenerse como «un caballero dueño de una renta y no tuvo que servir a un noble», como sí le sucedió a Lope con el Duque de Sessa¹⁵. Las comedias circularon, alcanzaron éxito, pero como carecían de la protección del texto impreso, no habían aparecido publicadas, fueron objeto de la imitación ajena por parte de autores diversos: Zárate Castronovo, Cubillo de Aragón, posiblemente Calderón con la comedia *El tejedor de Segovia*, Lope de Vega. Así de simple. El dato aportado por Fernández-

acervo, este texto alarconiano carece de adiciones manuscritas. Por su formato y tipografía se asemejaría más bien a las *seltas* en colección ya mencionadas.

¹⁴ Respecto a la Biblioteca Nacional de España (Madrid), poseo información sobre una extensa colección alarconiana en la que he trabajado y que no he incluido en este trabajo.

¹⁵ King, 1989, p. 159.

Guerra y Orbe de que la comedia *Ganar amigos* es representada en Palacio en 1621 pero circulaba desde 1617, nos lleva casi al año de 1614, en que Willard F. King supone que Alarcón ya reside en Madrid¹⁶, frecuenta corrales y mentideros y empieza a hacerse de un nombre. Imprimirá sus obras tardíamente, en 1628 la *Parte primera*; en 1634 la *Parte segunda*, cuando, liberado ya de las presiones económicas y de las agresiones de sus contemporáneos gracias al puesto de relator en el Consejo de Indias obtenido en 1626, dispone quizás de recursos, tiempo y relativa tranquilidad para reunir sus comedias y darlas a la imprenta. Cuando seguramente goza de la protección de su discípulo en la Academia de Medrano, don Ramiro de Guzmán, Duque de Medina de las Torres, yerno del Conde-Duque de Olivares, al que dedica los dos tomos, y quien quizás le ayuda a llegar hasta el librero Alonso Pérez (padre nada menos que de Juan Pérez de Montalbán y amigo de Lope de Vega, es decir, del bando contrario a Alarcón) que imprime sus primeras ocho comedias. Labor meticulosa y lenta, no verá su continuación sino hasta 1634 en la *Parte segunda* editada en Barcelona por Cormellas, la cual incluye *Ganar amigos*, que reúne un total de doce obras, que sumadas a las del primer volumen hacen las veinte que conocemos (amén de las que se imprimirán posteriormente fuera de colección).

Entretanto, de 1613 a 1628, durante esos años de lucha por sobrevivir, escenificar su teatro, algunos “ingenios”, como ya vimos, retoman los temas alarconianos, reimprimiendo las obras teatrales con otros títulos. Cuando Alarcón, el verdadero autor, las imprime han aparecido ya, en algunos casos —como el de Lope de Vega— con nombre ajeno. Se explica aquello de «plumas de otras cornejas» que Alarcón escribiera al inicio de su *Parte segunda*. Justamente, en ella reúne algunas de las comedias más copiadas o plagiadas: *Ganar amigos*, *La verdad sospechosa*, *El tejedor de Segovia*, *Los pechos privilegiados*, *El examen de maridos*. No dudamos de que la aparición de *Ganar amigos* con atribución a Lope cuatro veces en el lapso de cinco años a partir de 1630, haya sido lo que disparó la impresión por el propio Alarcón de la *Segunda parte* de sus comedias en 1634. Según King, las comedias alarconianas fueron representadas en Madrid entre 1623 y

¹⁶ «Las pruebas documentales no lo sitúan en esta ciudad sino hasta el 24 de abril de 1614, fecha en que su hermano Pedro, al mandarle una letra por 2.000 pesos (900.000 maravedís), lo declara residente en la Corte» (King, 1989, p. 155).

1625¹⁷. Y en cuanto a la redacción de ellas, Antonio Castro Leal hace retroceder en algún caso la fecha hasta 1600 (*La industria y la suerte*).

Fue evidentemente Lope de Vega quien experimentó con mayor fuerza la atracción por el teatro de Ruiz de Alarcón firmando, como se dijo, cinco de sus obras. Hay que puntualizar que los impresores mismos pudieron ser los de la iniciativa, ya que el Fénix escaso tiempo tendría para controlar sus impresiones cuando escribía comedias a granel, cumplía con sus labores de secretario del Duque de Sessa, actuaba como familiar del Santo Oficio, elaboraba un *Arte nuevo de hacer comedias* y tantas y tantas poesías más, además de lidiar con tribulaciones personales diversas. Se sabe, por otra parte, del descontento de Lope de Vega por el hecho de que se publicaran bajo su nombre obras que no eran suyas. En 1630 y 1635 diferentes editores imprimían casi a un tiempo colecciones de sus comedias en Zaragoza y Madrid. Esta multiplicidad lopesca daba lugar a la confusión.

Sin embargo, tal hiperactividad no impidió que Lope mismo reescribiera una versión de *Ganar amigos* que se imprimió póstumamente. Está incluida en la *Veintidós parte perfeta de las comedias...* de Lope de Vega, editada por su yerno Luis de Usátegui en 1635. Antecedente cercano de esta edición es el testamento de Lope (muere el 25 de septiembre de 1635), en el cual señala como heredera únicamente a su hija Feliciania Félix del Carpio, casada con Luis de Usátegui, quien es nombrado albacea junto con el Duque de Sessa. Cumpliendo diligentemente la voluntad de su suegro, da Usátegui a la imprenta antes de la muerte de Lope, en el mismo año de 1635, el manuscrito de comedias, que podría considerarse póstumo, en que figura *Ganar amigos* como *Amor, pleito y desafío*.

El título abreviado del libro es: *Veintidós parte perfeta de las comedias del Fénix de España Frey Lope de Vega Carpio ... Familiar del Santo Oficio de la Inquisición ... Sacadas de sus verdaderos originales, no adulteradas como las que hasta aquí han salido. Dedicadas a la Excelentísima Señora doña Catalina de Zúñiga y Avellaneda, Marquesa de Cañete...* Año 1635. Con privilegio. En Madrid. Por la viuda de Juan González. A costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Vergés, mercaderes de libros¹⁸.

¹⁷ King, 1989, p. 232, Apéndice A.

¹⁸ Ruiz de Alarcón, *Obras completas*, vol. II, *Teatro*, 1959, p. 271.

La afirmación de que las comedias han sido sacadas (o impresas) de sus «verdaderos originales» hace pensar que se trata de originales manuscritos, que sería la única manera en que las comedias no estarían «adulteradas».

He podido ver copia de este impreso¹⁹. Reparemos en las fechas. La última fecha en el corpus introductorio es la de la suma de la tasa del volumen, dada en «Otubre de 1635», en el mes siguiente a la muerte de Lope. La fe de erratas, del licenciado Murcia de la Llana, está fechada el 28 de septiembre, a tres días de fallecido Lope. En conjunto, el «corpus» introductorio suena a responso, a fama póstuma, como una de las muchas que recogiera el amigo y discípulo de Lope, Juan Pérez de Montalbán, y que aparecieran en 1636, poco antes de que Pérez de Montalbán muriera, a su vez, «loco frenético», dos años más tarde, en 1638²⁰.

El volumen va precedido de una dedicatoria de Luis de Usátegui «A la Excelentísima Señora doña Catalina de Zúñiga y Avellaneda, Marquesa de Cañete» y reza:

Con el amparo del felicísimo nombre de Vuestra Excelencia di a la estampa estas doce comedias que escribió frey Lope Félix de Vega Carpio mi señor y suegro, solicitado de la voluntad que reconocí tenía de dedicárselas a Vuestra Excelencia antes de pasar desta vida mortal a la que goza, en reconocimiento de las infinitas mercedes que recibió de su ilustrí-

¹⁹ La Aprobación de la Licencia de Florencio de Vera y Chacón, la Licencia del Ordinario de Simón Jiménez y la Aprobación del Maestro Josef de Valdivielso son del mes de mayo. Valdivielso, amigo de Lope y padrino de uno de sus hijos, expresa su admiración por el poeta enfermo de muerte: «He visto estas doce comedias que escribió frey Lope de Vega Carpio, cuya mayor aprobación es su ingenio; su mayor recomendación, su pluma; su mayor laurel, su nombre; y sus mayores elogios, el silencio. No hallo en ellas ninguna cosa disonante a la verdad católica de nuestra sagrada religión ni peligrosa a las buenas costumbres. Este es mi parecer, salvo, etc. En Madrid, a 21 de mayo de 1635. [Firma]. *El maestro Josef de Valdivielso*» (en *Veintidós parte perfeta de las comedias del Fénix de España frey Lope Félix de Vega Carpio...* En Madrid, por la viuda de Juan González, a costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Vergés, 1635, fols. 173-192, ed. facsímil).

²⁰ El índice de la edición de 1635 consigna: «Las comedias que lleva esta parte veintidós de frey Lope Félix de Vega Carpio son las siguientes: *Quien todo lo quiere / No son todos nuseñores / Amar, servir y esperar / Vida de San Pedro Nolasco / La primera información / Nadie se conoce / La mayor vitoria / Amar sin saber a quién / Amor, pleito y desafio / El labrador venturoso / Los trabajos de Jacob, sueños hay que verdad son / La carbonera*».

sima casa. Suplico a Vuestra Excelencia las admita, que favoreciéndolas tan gran señora, quedara su memoria más asegurada, y yo consoladísimo de haber cumplido el deseo de mi señor, y sus obligaciones. Y dé Dios a Vuestra Excelencia numerosa sucesión de hijos, que sean imitadores de los hechos y ejemplo de sus inmortales abuelos... [rúbrica] *Luis de Usátegui* (fol. 173v).

La premura por imprimir la comedia y la dedicatoria a una virtual mecenas, la Marquesa de Cañete, permite suponer que la familia del escritor esperaba algún beneficio de parte de la encumbrada marquesa. Es posible que la situación económica de Lope —no deja dinero para misas, como era lo usual, diciendo tan solo que esto toca a sus albaceas— empujara a sus herederos a buscar una última gracia de un poderoso (o una poderosa)²¹. Por lo demás, el dato nos lleva a aquella comedia de 1622, tan discutida, de los nueve ingenios entre los cuales se contaba Ruiz de Alarcón, que ensalzaba los méritos del Marqués de Cañete, pacificador del Arauco, pariente de la marquesa, y que se escenifica en los aposentos reales y se imprime, pese a la «envidia» de algunos, según afirma el prologuista Belmonte. ¿Acaso Lope, que competiría con Belmonte y Alarcón por el favor de los Marqueses de Cañete?

Volviendo a la versión lopesca de *Ganar amigos* (*Amor, pleito y desaffio*) en esta impresión de 1635 podemos apreciar versos eliminados, adiciones y cambios hechos al vuelo. En cuanto a las «Personas» de la comedia, Lope modifica a algunos de los personajes secundarios. Los personajes alarconianos Juez, Peregrino, Guardias, Soldados y Corchetes, son sustituidos por un alguacil, un porquerón, un secretario; el escudero viejo de Alarcón se desdobra en un escudero y un vejete, en Lope. Hasta donde he podido leer, la comedia se inicia de la misma manera en Lope y Alarcón, y en los primeros folios de la versión de Lope, con algunas supresiones y alteración de palabras, se mantiene en general el texto alarconiano. Lope omite la mención de Sevilla como lugar de la acción, que sí está especificado en Alarcón. Willard

²¹ Recuerda el caso de Cervantes, que dedica días antes de morir, «puesto ya el pie en el estribo», los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* al Conde de Lemos. El libro se imprime casi inmediatamente después de su muerte gracias a las gestiones ante el conde de Catalina Palacio y Vozmediano, la esposa de Cervantes.

F. King ha colocado *Ganar amigos* en el grupo que llama «comedias sevillanas»²².

Por lo que toca a esta edición de *Ganar amigos* por Lope de Vega, Millares Carlo la califica de «apócrifa», y señala que «ocho años después [en 1641] salió de molde *La Veinticuatro Parte perfeta de las comedias... de Lope de Vega Carpio* [Zaragoza, Pedro Vergés] en la cual se omitieron *Ganar amigos* y el *Examen de maridos*»²³. Esta pudo ser la que en el tomo lleva el título de *Amar sin saber a quien*. Se trataba de la segunda edición de la *Parte veintidós* de Usátegui²⁴.

Resumiendo: son cuatro las ediciones de *Ganar amigos* en colección, impresas en el siglo XVII (1630, 1632, 1633 por Diego Dormer, 1635 por Vergés-Usátegui), atribuidas a Lope con el título de *Amor, pleito y desafío*.

En suma, el conjunto de ediciones mencionadas provienen de tres fuentes distintas:

²² King, 1989, pp. 152-154. Un amplio comentario dedica King a la comedia. Destacamos aquí dos fragmentos. Cuando afirma: «Dos temas se traban en esta comedia bellamente construida. El de la amistad, que da su razón de ser a la vida privada del individuo; y el de la ley y la justicia, que da estructura y estabilidad al conjunto de la sociedad» (p. 152); y cuando sagazmente deduce: «parece más que probable que Alarcón haya hecho explícito el paralelo entre Pedro I y su privado, y Felipe IV y el suyo mencionando en la comedia favores recibidos por el marqués que se parecen mucho a los favores que en la realidad concedió Felipe IV [al] Conde[-Duque] de Olivares». Conjetura, asimismo, que pudo haber sido el Conde-Duque de Olivares, valido de Felipe IV, quien escogió la obra para representarla ante la reina Isabel de Borbón, en función de algunas semejanzas entre él y Felipe IV con los personajes principales de la comedia, procuradas quizás intencionalmente por Alarcón mismo (p. 152, n. 56).

²³ Millares Carlo, «Noticia» en su edición de las *Obras completas* de Ruiz de Alarcón, vol. II, *Teatro*, 1959, p. 268.

²⁴ Por lo que toca a la bibliografía de la comedia: 1) Millares Carlo («Noticia» en su edición de las *Obras completas* de Ruiz de Alarcón, vol. II, *Teatro*, 1959, pp. 268-272) cita también como atribuida a Lope de Vega la contenida en *Parte veinte y cuatro de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio...*, Zaragoza, por Diego Dormer, 1632. Podemos ver que tanto Dormer como Vergés titularon sus respectivas ediciones *Parte veinticuatro...* 2) En 1633 se reimprime también en Zaragoza por el mismo Dormer una segunda edición, en la que según Millares Carlo «Figura [...] en undécimo lugar *Ganar amigos*, con el título [...] de *Amor, pleito y desafío*». 3) La tercera edición sería la mencionada antes, de 1635, por Usátegui. En la de 1641, la comedia ha desaparecido, suponemos que tras la reivindicación de la autoría por Ruiz de Alarcón en la *Parte segunda* de sus comedias, de 1634. 4) Y hay una más, ya mencionada, anterior, de 1630.

- a) La *Segunda parte* de las comedias, editadas por el propio Ruiz de Alarcón en 1634 (con el título de *Ganar amigos*).
- b) Las atribuidas a Lope de Vega en las distintas *Partes* de comedias de Lope impresas en Zaragoza en 1630, 1632, 1633, y en Madrid, 1635 (como *Amor, pleito y desafío*).
- c) Las que se imprimieron en el siglo XVIII por doña Teresa de Guzmán (Madrid) y Josef y Tomás de Orga (Valencia) con el título de *Ganar amigos*, atribuidas a Ruiz de Alarcón, cuando su autoría había sido reconocida tras la representación en Palacio y luego confirmada en la edición alarconiana de 1634.

UN POSIBLE ENCUENTRO

¿Pudieron conocerse Lope de Vega y Ruiz de Alarcón antes de su coexistencia en la escena madrileña? Un Tomé de Burguillos (nombre del presunto autor de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, escritas por Lope), natural de Mingorria (Ávila), aparece registrado en los Libros de Matrícula de la Universidad de Salamanca el 21 de junio de 1600, y en la Facultad de Artes, posteriormente entre 1604-1605²⁵. Figura también un «Lope de Vega» en la matrícula salmantina entre los años de 1600-1606²⁶. Independientemente de que Lope había pasado ya la edad para realizar estudios universitarios, es posible que visitara ocasionalmente la región, en donde había dejado pendientes los resultados de una almoneda realizada en Alba de Tormes (cercana a Salamanca), a la muerte de su mujer Isabel de Urbina a fines de 1594. Por su parte, Ruiz de Alarcón se matricula en dicha Universidad a fines de 1600, recién llegado de Indias y permanece en Salamanca hasta 1605, antes de ir a residir en Sevilla. Es decir, los tres personajes —Alarcón, Tomé de Burguillos y Lope de Vega— pudieron haber coincidido en algún momento. Toma prestado Lope el nombre del estudiante salmantino Tomé de Burguillos para crear posteriormente a un escritor ficticio, un *alter ego*, y posiblemente conoce también a Ruiz de Alarcón, que no debía pasar desapercibido

²⁵ Peña, 2000, pp. 216-217.

²⁶ Peña, 2000, p. 230.

en razón de su doble joroba. Es este un cabo suelto, de esos que quedan en ocasiones a lo largo de la investigación²⁷.

Pese a la relación de ambos autores, hecha de imitaciones de comedias alarconianas y sátiras (las seguidillas burlescas, posiblemente de Lope, publicadas en el XIX por Hartzenbusch), en el *Laurel de Apolo* de 1630, cinco años antes de su muerte, Lope se refería elogiosa, aunque discretamente, al poeta mexicano, el que, por su parte, alejado de la escena casi desde que fuera nombrado relator del Consejo de Indias, no participó en las *Famas póstumas* reunidas a la muerte del Fénix por su discípulo Juan Pérez de Montalbán (quien también mencionara escuetamente a Alarcón en su obra miscelánea *Para todos*). Y más aún: en el testamento de Alarcón, otorgado el 1 de agosto de 1639, tres días antes de su fallecimiento, no hay mención alguna de poetas, comediantes, ni tampoco de sus propias comedias. La relación con la «aplebeyada gente de teatro» se había roto entre 1622 y 1623, a raíz de los insultos volcados en las «Décimas a un autor que se valió de trabajos ajenos», el sabotaje del estreno de su obra *El Anticristo* y la para él milagrosa obtención del puesto de relator, en 1626, en el Consejo de Indias, que fue su amparo y último refugio.

Como testimonio de la relación de ambos dramaturgos quedan las versiones hechas por Lope de las cinco comedias alarconianas a que me he referido, entre ellas *Ganar amigos*; dichos y sátiras diversas; una mención amable en el *Laurel de Apolo* y un hipotético encuentro en la bulliciosa Salamanca de principios del siglo XVII.

BIBLIOGRAFÍA

- CARRANCO CARDOSO, L., *Juan Ruiz de Alarcón, el suriano mexicano vencedor de su propio destino*, Taxco, Gobierno del Estado de Guerrero, 1991.
- CASTRO LEAL, A., *Juan Ruiz de Alarcón, su vida y su obra*, introd. A. Reyes, México, Cuadernos Americanos, 1943.

²⁷ Lope había residido en esta ciudad cercana a Salamanca, de 1591 a 1595, en calidad de gentilhombre del Duque de Alba. Posteriormente, se instala en ella con su mujer, Isabel de Urbina, hasta la muerte de esta. Pudo haber vuelto en 1600 para finiquitar asuntos de la almoneda pública en la que se remataron los bienes de la pareja y pudo haberse dado, también, una vuelta por las aulas de la Universidad (ver Salazar, 1941, pp. 478-506).

- KING, W. F., *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, trad. A. Alatorre, México, El Colegio de México, 1989.
- PEÑA, M., *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*, México, M. A. Porrúa / UAM / BUAP, 2000.
- RUIZ DE ALARCÓN Y MENDOZA, J., *Comedias*, ed. J. E. Hartzenbusch, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1852. Madrid, Ediciones Atlas, 1946 (BAE, XX).
- _____, *Obras completas*, vol. II, *Teatro*, ed. A. Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- SALAZAR, C., «Nuevos documentos sobre Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, 25, 1941, p. 478-506.
- VEGA, L. de, *Parte veinte y cuatro de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio...*, Zaragoza, por Diego Dormer, 1632.
- _____, *Parte segunda de las comedias del Licenciado don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, relator del Real Consejo de las Indias, por Su Majestad. Dirigida al Excelentísimo Señor don Ramiro Felipe de Guzmán. Año 1634. Con Licencia*, en Barcelona, por Sebastián de Cormellas.
- _____, *Veintidós parte perfecta de las comedias del Fénix de España frey Lope de Vega Carpio [...], Familiar del Santo Oficio de la Inquisición [...]. Sacadas de sus verdaderos originales, no adulteradas como las que hasta aquí han salido. Dedicadas a la Excelentísima Señora doña Catalina de Zúñiga y Avellaneda, Marquesa de Cañete. [...]. Año 1635. Con Privilegio*. En Madrid. Por la viuda de Juan González. A costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Vergés, mercaderes de libros.
- _____, *Rimas de Tomé de Burguillos*, en *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, vol. I, Barcelona, Planeta, 1969.
- WILSON, E. M., y D. MOIR, *A Literary History of Spain. The Golden Age Drama. 1592-1700*, Londres, Barnes & Noble, 1971.

EL GRACIOSO EN / Y LA BÚSQUEDA DE UN TEMA

Lygia Rodrigues Vianna Peres
Universidade Federal Fluminense-UFF

En la enorme producción teatral de Lope de Vega, el gracioso, esa figura del donaire, se destaca en su importancia por su elaboración, individualidad, sinceridad. No es bufón de agrado del vulgo, mas burlón, listo, perspicaz criado, amigo de su amo.

Leemos el verso 157 del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega: «Elíjase el sujeto...». El dramaturgo afirma, en su misma experiencia creadora, la libertad del asunto, de la materia de que se trata: tema o argumento de una obra.

Nuestras reflexiones establecen un corpus limitado en la extensa obra del Fénix: *Los Tellos de Meneses*, obra escrita después de 1618, una vez que tiene como fuente *La Hespaña libertada*, poema de la poetisa portuguesa doña Bernarda Ferreira de Laurda, amiga del dramaturgo. La obra de Lope debe de haber sido escrita aproximadamente en 1625. Recordemos que en la dedicatoria a Juan Pérez de Montalbán de *La francesilla*, de 1595, declara el dramaturgo: «Y repare, de paso, en que fue la primera en que se introdujo la figura del donaire, que desde entonces tanta ocasión dio a las presentes». Fue publicada en la *Trecena parte de las comedias de Lope de Vega*. Y *El mejor mozo de España*, obra de 1611, impresa en 1625 en la *Parte veinte* de sus comedias. Establecemos una cronología relativa en relación a la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias*. Vamos a destacar algunas escenas en las cuales el gracioso en su tema nos enseña el arte de Lope de Vega en la materialización escénica de ese personaje del donaire.

En los versos 157-158 del *Arte nuevo* nos indica el dramaturgo: «y no se mire / (perdonen los preceptos) si es de reyes», y considerando

el desagrado del rey Felipe II por «el ver que al arte contradice, / o que la autoridad real no debe / andar fingida entre la humilde plebe» (vv. 162-164), vamos a ver primeramente que el gracioso Mendo, en *Los Tellos de Meneses*, estará entre reyes, una infanta, cortesanos o villanos en distintos espacios, enseñando al lector/espectador su tema o temas, como vamos a aclarar.

El gracioso Mendo será favorecido por la fortuna, aunque temporalmente. La escena I nos sitúa en la «*Habitación de la infanta en el real alcázar de León*». Allí están la infanta Elvira y don Nuño. El diálogo entre los dos va a mostrarnos el conflicto de Elvira:

DON NUÑO	¡Extraña resolución en una heroica señora, hija de un rey de León! Otros medios puede haber.
INFANTA	Así pienso defender, cauta, mi honor y decoro, al quererme hacer de un moro un rey cristiano mujer. [...]
DON NUÑO	Casa con él, que, aunque moro, en las virtudes sin fe es un archivo, un tesoro [...] Hace el rey esta amistad por ganar la voluntad del de Córdoba y Toledo, no porque les tiene miedo, por mayor seguridad que nadie se ha de mover en siendo Tarfe su yerno (p. 409a).

La infanta Elvira es, pues, el objeto para la seguridad del rey de León, Ordoño II. Lo que trata su padre es la alianza matrimonial con el rey de Valencia. Los moros están en Valencia, en Córdoba, en Toledo, en el siglo X, 914-924. Alianza matrimonial frecuente en toda la historia de infantas y princesas a través de los tiempos.

En la escena II, tenemos «*Vista exterior de la casa de los Tellos, en las montañas de León*» y en la escena V están Mendo, Laura e Inés. El gracioso Mendo está en su tema: es el criado de Tello, el mozo. Pregunta él:

MENDO ¿Está acá nueso amo el mozo?
 INÉS Cayose el gozo en el pozo.
 MENDO ¿Qué dices?
 INÉS Que no te vas.
 MENDO Engañaste, que ha de ser
 lo que Tello una vez dice,
 si el mundo lo contradice.
 LAURA Pues esta vez no has de ver
 la ciudad, Mendo alcahuete.
 MENDO ¿Yo alcahuete?
 INÉS Pues ¿quién es
 el que le lleva? (p. 412a).

Ver la ciudad, cambiar de espacio, dejar las montañas, ser alcahuete. Mendo es el que tiene libre el paso. Es el criado de Tello, el mozo, es el que afirma y confirma la voluntad de su amo. Por ello alcahuete. El conductor, el intermediario. Es, para Laura, la prometida de Tello, el que encubre lo que debe ocultar el joven Tello, a quien descubre y enseña los atractivos de la ciudad o de la corte. Y como alcahuete es declarado culpable, según lo afirma Laura:

LAURA Sí, Mendo, culpado estás;
 que como a la corte vas,
 a que vaya lo persuades
 contándole lo que ves (p. 413a).

Pero nosotros, lectores/espectadores, nos preguntamos: ¿Qué ve Mendo? Y él se pregunta: ¿Qué veo yo? Se establece la tensión entre el criado muy listo y la prometida celosa:

LAURA Mil mujeres
 pintándolas como quieres
 de la cabeza a los pies.
 Y todo es linda invención;
 porque ¿qué puedes tú ver
 mientras llevas a vender
 trigo, cebada y carbón?
 Desnuda lo cortesano,
 vuelve al capote (p. 413a)

Volver al capote será el capote de monte: manta de jerga o paño, con una abertura guarnecida de cuello en el centro, para sacar la cabeza, a veces con botones para cerrar los costados. Luego volver a su condición de labrador, en las montañas, volver al campo.

Se intensifica la diferencia entre la montaña y la ciudad, entre el campesino Mendo y el cortesano que se presenta Tello, como lo ve su padre:

... con seda y oro,
 espada y daga dorada,
 plumas y más aderezos
 que una nave tiene jarcias? (p. 411a).

El viejo Tello pinta a su hijo con exagerados trazos y en la caricatura se nos diseña el joven vanidoso, rico, cuya exageración en los adornos —jarcias, conjunto de muchas cosas diversas o de una misma especie, pero sin orden ni concierto— lleva a la comparación: nave. Incompatibilidad natural, ridícula y risible, sorpresa, como la ve el padre, negación del nivel social en el cual vivió y educó a su hijo: las montañas de León. Caricatura, disfraz, muy distinto del labrador, como lo quiere su padre:

... con un gabán y un sombrero
 tosco, abarcas y polainas (p. 411a).

Por tanto, disfraz, máscara, lo que nos lleva a observar con Henri Bergson que «le vêtement habituel avait beau être distinct de la personne: il nous semblait faire corps avec elle, parce que nous étions accoutumés à le voir»¹.

Mas si por la labradora celosa, Laura, sabemos de mil mujeres pintadas por Mendo, él graciosamente, confirmandose como alcahuete, la tuvo por testigo en la escena, teatro dentro del teatro. Pues el campesino criado aconseja al joven labrador Tello:

Una tosca montañesa
 que consultó para erizo
 Naturaleza y la hizo

¹ Bergson, 1975, p. 31.

en el molde de una artesa²,
 como un zapato de lazo,
 como un medio celemín,
 sobre la ceja el garbín,
 la cola en el espinazo,
 ¿qué tiene que ver con ver
 una columna de nieve
 en tres puntos de un pie? (p. 413a).

Verdaderamente se confirma el arte de Mendo en el retrato-caricatura de Laura. Ella es tosca montañesa que se equipara al erizo —ourigo— por su misma naturaleza. Metonímicamente erizo, es decir, con puntas —con espinos—, pues le atribuye cualidades físicas por sus cualidades morales: autoritaria, la que manda en casa, la que le pide satisfacciones a Mendo. Erizo es también la corteza áspera y espinosa en que se crían las castañas y algunos frutos. Traemos el proverbio: «Al erizo, Dios le hizo». Y a Laura-erizo, la Naturaleza la hizo. Y se pone garbín o garvín, cofia hecha de red, que usaron las mujeres como adorno.

Mendo presenta a su amo y al espectador/lector una imagen ridícula, disforme, fea. Pues, como señala Henri Bergson, «pour devenir comique toute difformité qu'une personne bien conformée arriverait à contrefaire»³. Imagen fija, pliegue contraído, negación definitiva, así la pinta el criado burlón.

El gracioso en la búsqueda de un tema nos lleva a *El mejor mozo de España*, obra de 1611. Lope de Vega nos muestra un personaje más de donaire, burlón: Martín. La obra de temática histórica trata de las bodas de Isabel de Castilla con Fernando de Aragón, y de la sucesión del rey Enrique IV de Castilla. Están en la escena, además del rey, la alta nobleza castellana y la dama doña Juana, y el gracioso Martín entre otros.

En la «situación» 15, del acto II, el criado Martín reconoce y estimula el enamoramiento de don Gutierre de Cárdenas con doña Juana. Leemos el diálogo:

² *artesa*: cajón cuadrilongo, por lo común de madera, que por sus cuatro lados va angostándose hacia el fondo. Sirve para amasar el pan y otros usos. En Covarrubias: «tronco de madera cavado en que se amasa el pan, del cual tomó el nombre porque artos es panis, pan; o los barquillos de una pieza cavados de un madero».

³ Bergson, 1975, p. 18.

GUTIERRE ¿Cómo queda doña Juana?
MARTÍN Con mil deseos de verte
GUTIERRE ¿Estaba hermosa?
MARTÍN Y de suerte
 me habló, la propia mañana
 que con tu carta llegué,
 que pensé volverme loco.
GUTIERRE Píntale a ver.
MARTÍN Sé muy poco;
 pero yo la pintaré (p. 1058a).

Martín, recién llegado del castillo de la infanta Isabel, pinta el retrato de doña Juana, en el cual entre los pinceles de colores positivos se destacan ya tintes despreciativos por la exageración de partes de la dama. La confianza del criado en el trato con el noble don Gutierre le permite la libertad en su pintura.

Destaca el criado-pintor la localización obvia de partes del rostro: «Los cabellos, [...] por encima de la frente; / y estábase la nariz / entre los ojos [...]. / Las cejas pienso que estaban / sobre los ojos [...] / Debajo de la nariz / estaba la boca / [...] / Descubríanse los dientes». Y sigue con cabellos, cejas, nariz, boca, dientes, signos icónicos sobre los cuales bajan, casi siempre, las líneas imperdonables del caricaturista, mas apenas enseñados por Martín como motivo débil de la risa por lo obvio de sus evidencias.

Frente a esas informaciones, el criado-pintor enseña los colores: «oro y sol de Oriente / son los cabellos; / de un blanco matiz / la frente, debajo dellos; / perlas lucientes los dientes; / la garganta blanca». El criado pinta las calidades que ha visto.

Entretanto, Martín pintor prosigue con su pintura: «la boca, / de verse a sí misma loca, / como un pico de perdiz». La comparación despreciativa en las líneas del dibujo trae implícito el color rojo de los labios de doña Juana, pues las perdices —aves del orden de las gallináceas— tienen el pico rojo. Mas la boca de la dama le recuerda a él el pico de una perdiz. De ese modo podemos afirmar con Umberto Eco:

La buona caricatura inserisce l'esagerazione «come un fattore dinamico che no coinvolge la totalità», fa sì che l'elemento di disorganizzazione

formale diventi «organico». In altri termini è una «bella» rappresentazione che fa un uso armonico della deformazione⁴.

Y debemos observar que el gracioso criado nos enseña el retrato-caricatura de doña Juana, «which means the comic distortion of an individual», como observa Gombrich⁵. Es decir, la caricatura individualiza el sujeto, es la exageración de una parte de ese sujeto que se opone a la armonía del todo, tal como Martín presenta la dama al lector/espectador.

Nos informa Gombrich que el afortunado don de la risa es una de las prerrogativas del ser humano⁶. Si la comicidad está en los tablados, en las danzas grotescas o en graciosas historias, la encontramos también en cómicas pinturas. Y añadimos: cómicas pinturas en signos verbales.

Mas, en *Los Tellos de Meneses*, Mendo para persuadir a Tello, su amo, opone a la caricatura de Laura la idealizada metonimia de la mujer de la corte. Reiteramos la cita:

... ¿qué tiene que ver con ver
una columna de nieve
en tres puntos de un pie? (p. 413a).

Es decir, la elegancia y la blancura de la nieve, la delicadeza de un pie. Apenas un detalle de aquel que saber ver. Visión distinta de aquella otra de la distorsión de Laura. Es decir, el gracioso sabe «hablar en discreto»⁷, contrariamente al «hablar en necio», es decir, metafóricamente, en broma, en traza.

Laura, ofendida, sigue con sus celos de mujer y labradora:

Y hay mujer,
perro, que tiene los pies
como un bonete doblado.
Pues si alabar el calzado
hoy escucharas, Inés,
medias, zapatilla y liga
a Venus imaginaras (p. 413a).

⁴ Eco, 2007, p. 152.

⁵ Gombrich y Kris, 1940, p. 10.

⁶ Gombrich y Kris, 1940, p. 3.

⁷ Lobato, 2009, p. 26.

En su réplica la prometida prima se muestra ofendida con el retrato-caricatura, deformación pintada por Mendo, y explica la comparación de una parte de su cuerpo —los pies— con un objeto —un bonete doblado: pliegue reducido por la insensibilidad y agudeza del criado. Todo ello por la amistad a su amo, contra la oposición de Laura. Podemos entonces afirmar con Bergson que «le comique s'installera cette fois dans la personne même: c'est la personne qui lui fournira tout, matière et forme, cause et occasion»⁸.

Mas Laura en la certidumbre de sus celos revela sus inquietudes desde las montañas de León, pues en la ciudad, adonde va Tello, el joven, llevado por el alcahuete Mendo, está el peligro. La labradora enseña su arte, a lo mejor con la maestría perspícaz del criado, y lleva a Inés, la criada, y a nosotros, lectores/espectadores, a imaginar con el pincel de su desazón la pintura, negación y condena de ese espacio —ciudad— en donde están las cortesanas, verdaderas Venus con medias, zapatillas y ligas. Pintura caricatura, la risa del vestir la diosa económicamente. Desprecio y desnudez en el definido espacio social que debe ser negado a Tello, el joven. Por ello observamos con Henri Bergson:

... si l'on trace un cercle autour des actions et dispositions qui compromettent la vie individuelle ou sociale et qui se châtient elles-mêmes par leurs conséquences naturelles, il reste en dehors de ce terrain d'émotion et de lutte, dans une zone neutre où l'homme se donne simplement en spectacle à l'homme, une certaine raideur du corps, de l'esprit et du caractère, que la société voudrait encore éliminer pour obtenir de ses membres la plus grande élasticité et la plus haute sociabilité possibles. Cette raideur est le comique, et le rire en est le châtiment⁹.

Señalamos el conflicto entre el padre viejo y el hijo, joven galán. En medio de ellos está el gracioso. Ese mismo conflicto lo encontramos en *La francesilla*, obra en la que el movimiento espacial se diferencia, una vez que el galán Feliciano debe dejar la corte por determinación de su padre. Castigado en sentencia que debe ser cumplida prontamente, según lo condena su padre, el viejo Alberto, como leemos en la «situación» 1 del acto primero, el joven debe partir pronto:

⁸ Bergson, 1975, p. 9.

⁹ Bergson, 1975, p. 16.

que hoy ha de ser de importancia
partir a la guerra a Francia.
[...]
deje la infame acogida,
que no es hombre el que en su vida
no ha salido de su tierra (p. 80a).

Y se justifica el padre:

Que hace un mozo en esa madre
de vicios, Circe que encanta,
que a las doce se levanta
a la mesa de su padre.
Si es fiesta, a la una a misa,
de iglesia en iglesia va,
y si la halla, en ella está
parlando con mucha risa.
Y murmura sin provecho,
en corros de marquesotes,
engomados los bigotes
y la daga sobre el pecho (p. 80a).

La corte, Madrid, y la ciudad para los respectivos padres —Álvaro y Tello, el viejo— son la negación de lo que exigen de sus hijos jóvenes galanes. La apreciación de Álvaro nos enseña lo que ve Mendo, pues la ciudad, la corte, es también Circe en la evaluación de Laura. Y el padre de Feliciano presenta además a su hijo como un holgazán en continua fiesta, risa, murmuración: lo incluye en los corros cuyos jóvenes son considerados despreciativamente, caricatura de una juventud mal vista por las personas mayores. Son marquesotes, vanidosos —engomados los bigotes— y enseñan un valor —la daga sobre el pecho— que deben mostrar, pues son muy jóvenes, como afirma Álvaro:

Que bien dicho destos fue,
ya que se precian de fieros,
que son como los corderos,
que no dicen más de be (p. 80b).

Marquesotes, corderitos encantados por la Circe corte, la ciudad Circe.

En la «situación» 10, del acto primero, la voz del dramaturgo nos informa por medio de la didascalia: «*Entre el postillón de caballos*». Señalamos la réplica del joven cortesano que debe partir con su criado rumbo a Francia: despedidas, lamentaciones. Réplica que, naturalmente, explica y confirma la preocupación de Álvaro, el padre del joven Feliciano:

FELICIANO Brava ausencia.

El joven castigado por su padre echa de menos Madrid, la corte:

Adiós, Madrid generoso,
 corazón de España noble,
 de donde reciben vida
 los demás miembros conformes.
 Adiós, alcázar del rey,
 más famoso entre los hombres
 por las águilas del Cesar
 que al mundo plus ultra pone.
 Adiós, patios paseados
 de pretendientes disformes,
 losas que son sepulturas
 de imposibles pretensiones.
 Adiós, templos y edificios,
 casas, plazas, calles, torres,
 ocupados de hombres, damas
 confusión, caballos, coches.
 Virtudes, hipocresías,
 amistades y traiciones,
 trazas, quimeras, deseos,
 verdades, mentiras, voces.
 Castas Lucrecias, Tarquinos,
 Sol, Venus, Marte, Adonis,
 Celestinas y Calistos,
 Pármenos, Semprenios dobles.
 Armas, plumas, galas, sedas,
 músicas, pincel, colores,
 fiestas mal vistas, paseos
 de diferentes naciones.
 Poetas, quejosos siempre
 de la fe de los señores,

porque es ya desdicha suya
ser invidiosos y pobres.
Adiós, famosas Audiencias,
donde Dios juzga y Dios oye,
por tan famosos ministros,
como Alcáto compone.
Adiós, fuentes, adiós, ríos,
alamedas, prados, bosques,
tardes del sol en invierno
y de verano las noches.
Casas de moneda y gusto
adonde se bate el cobre,
mar adonde tantos viven
y que tantas naves sorbe (fol. 82r).

Feliciano confirma entonces al lector/espectador la causa de sus despedidas y lamentaciones: el destierro a Francia determinado por su padre. Seguimos en la lectura de su réplica:

Adiós, caudalosos juegos,
por quien mi padre de bronce
hasta Francia me destierra
de los pechos de la Corte (fol. 82r).

Y se despide de Arminda y de sus amigos:

Adiós, Arminda, adiós, celos,
papeles, gustos, amores
que solo un taco de trucos
ha dado conmigo en Londres.
Adiós, amigos fingidos,
moneda que ahora corre,
y si verdadero alguno,
mi destierro sienta y llore.
Postas, camarada, vamos (fol. 82r).

Y si Laura temía las «mil mujeres» de la ciudad, el padre de Feliciano se preocupa de su hijo y aclara aún:

Que escriba a aquella señora,
y dé papeles discretos (fol. 80v).

Señora de la cual él no sabe el nombre y de la cual el lector/espectador oportunamente tiene conocimiento: Arminda.

Y se confirma la relación epistolar entre Feliciano y «aquella señora», pues en la «situación» 2 la didascalia explícita, voz del dramaturgo, nos informa: «*Entren Feliciano con una carta y Tristán*». Y dicen:

TRISTÁN	Su criada me lo dio.
FELICIANO	A buen tiempo le escribió; y ¿preguntote por mí?
TRISTÁN	¡Con qué melindres le tomas, y el sombrero muy de tema! Abre más quedo la nema, si no es que el papel te comas (fol. 80v).

Si Mendo, el criado de Tello, el joven, era para Laura alcahuete, Tristán se confirma como tal pues es quien facilita la relación entre su amo y la no nombrada dueña de la carta. Debemos señalar que, en la dinámica de la acción, en el cambio de la escena es Tristán el que habla primero con mucha seguridad, antes que su amo. Además deja clara su relación con la criada. Es decir, están ya establecidas las dos parejas: galán-dama, criado-criada. En otras palabras, Tristán está en su tema: alcahuete. Y como tal observa atentamente a Feliciano, señala la expectativa del joven por el modo y la prisa al abrir el sobre. Pues lo hace con «melindres», es decir, con delicadeza afectada y excesiva en las acciones y ademanes. El dueño de la carta no dice palabra mientras la abre. La nema es el cierre de la carta, que podría ser con hilo y sello. Los dos últimos versos de la réplica del criado señalan la confianza en el trato con su amo y la observación entre «más quedo» y «si no es que el papel te comas».

Mas si Feliciano tiene ya la carta, leemos la didascalia explícita: «*Trae Tristán otra carta en el sombrero de su moza, y todo lo escucha el padre de Feliciano y el de Liseno*» (fol. 80v).

El joven le contesta a Tristán: «Hiciéralo a ser veneno». Y Liseno, en didascalia explícita, informa sobre la acción en la escena: «Leyendo viene un papel». Oímos el diálogo entre el galán y el criado:

FELICIANO	«Señor de mi vida», bueno.
TRISTÁN	¿Dice con tilde <i>señor</i> ?
FELICIANO	¿Por qué lo dices ahora?

TRISTÁN «¡Ah, quién fuera tu gualdrapa,
 porque a limpiarme vinieras!»
FELICIANO ¡Lleve el diablo tu linaje!
 ¿Hete de yo esperar a ti?

Va leyendo.

TRISTÁN «No tengas celos de mí,
 que hoy se ha despedido el pago.»
 ¡Bravo favor, brava cosa,
 oh, bien escrito papel!,
 no llegaremos a él... (fol. 81r)

Lope de Vega en su edición de 1595, como observamos, pone la réplica de Tristán inmediatamente después de la de Feliciano y enseña el dominio del gracioso criado en la dinámica de la escena. La lectura, los gestos de Tristán son de imitación de su amo, una vez que Feliciano recibe siempre «billetes», lo que nos lleva a afirmar con Bergson:

Imiter quelqu'un, c'est dégager la part d'automatisme qu'il a laissée s'introduire dans sa personne. C'est donc, par définition même, le rendre comique, et n'est pas étonnant que l'imitation fasse rire¹⁰.

Naturalmente nos reímos con Tristán que domina la escena: es quien verdaderamente lee su «billete», e impide la lectura de su amo, no le da la ocasión de leer el suyo. A su vez él, Tristán, el gracioso, es interrumpido por las indagaciones de Feliciano. Están dos personajes en la escena, amo y criado, galán y gracioso, unidos por la misma acción, la lectura de un mensaje. Acción en la que el listo gracioso se sobrepone a su amo, domina la escena con las palabras y los gestos, y afirma y confirma el personaje tipo de Lope de Vega: el gracioso.

En esas escenas vemos que el galán sufre las molestias de su criado: crítica, imitación, interrupción, superioridad en la expresión verbal, parodia en fin; y si no conocemos las signatarias de los «billetes», conocemos los celos de la labradora Laura, en *Los Tellos de Menezes*, y ya señalamos su temor por las nombradas de la corte, vistas por Mendo, como lo declara la misma celosa:

¹⁰ Bergson, 1940, p. 25.

Todas tienen lindas caras:
 no hay mujer de quien no diga
 que es un serafín, un cielo,
 como de la corte sea:
 infierno llama a la aldea (p. 413a).

Mendo, pues, acusado de alcahuete por la celosa labradora y temerosa Laura, enseña su recelo y disgusto. Solo en la escena VI confiesa al lector/espectador:

más quiero oír un vos, más un desprecio
 de quien ayer en baja mar vivía,
 más por fuerza escuchar mala poesía,
 y a un sordo, oyendo yo, que me hable recio;
 más quiero ver a la virtud sin precio,
 sufrir de un ignorante la porfía,
 querer a una mujer que tenga tía,
 hablar a un bobo y respetar a un necio;
 más quiero consentir de un estudiante
 el frío verso y bachillera prosa,
 con mucha presunción, siendo ignorante;
 más los melindres de una necia hermosa,
 y que en falsete un barbinegro cante,
 que resistir una mujer celosa (p. 411a).

El gracioso se confirma en su especificidad como personaje lopesco por su sinceridad, como hemos apuntado inicialmente, en su ira al sentirse ofendido. Lo encontramos en la montaña con Tello con una ballesta, como nos informa la didascalia explícita, voz del dramaturgo. A la pregunta de su amo «Dime: ¿qué te dijo Laura?», responde:

MENDO ¿Qué áspid, tigre o serpiente,
 qué caimán o cocodrillo,
 pisados o heridos, vuelven
 con tal furia como Laura
 contra mi pecho inocente,
 diciéndome que yo era...?
 ¿Direlo?

TELLO Dilo.

MENDO Alcahuete,
 que te llevaba a León

para que sus damas viese;
 que te las pintaba a todas
 con lisonjeros pinceles,
 para moverte a cosquillas
 la sangre en la edad que tienes (p. 417b).

Debemos volver nuestra atención a la infanta Elvira, que no acepta casarse con el moro Tarfe, rey de Valencia. Por ello, vestida de hombre, la encontramos sola en las montañas de León, en la escena X de la jornada segunda. Y su desgracia es ya cantada en la sierra por un villano que canta dentro:

*Triste está la infanta Elvira,
 días ha que no se alegra,
 que la casa el rey, su padre,
 con el moro de Valencia (p. 416a).*

Disfrazada, ya vestida de labradora, sola, busca una casa en donde servir. Mientras tanto, en la escena II, de la segunda jornada, Mendo y Sancho, también criado, discuten sus relaciones amorosas. Convencido del desprecio de Inés, nuestro sincero gracioso declara su resentimiento:

MENDO Cuanto a Inés, Sancho, no quiero
 obligarte con que espero
 en sus desdenes mudanza.
 Tengo tan poco favor,
 que en dejar de pretender
 no pienso que pueda hacer
 mayor servicio a mi amor.
 Si te quiere bien a ti,
 yo me rindo: tuya sea (p. 419b).

Ya los dos jóvenes labradores se encuentran con la infanta «de tal gracia», lo que lleva Mendo, muy listo, a declarar:

MENDO Sancho, acoto esta mujer:
 a Inés te di (p. 419b).

A lo que le contesta Sancho:

Después de haberle presentado a los Tellos, el viejo y el hijo, en la escena III, del acto II, Mendo presenta ahora a Laura a la Infanta:

... que su padre
le quiere dar por esposa
a Laura, una prima suya,
que es una gallarda moza,
si vuestra hermosura y gracia
que esto diga me perdona;
que no habiendo competencia
con los claveles y rosas
de vuestra boca y mejillas,
las suyas blancas y rojas
pueden hacer un invierno
primavera deleitosa;
porque de solas las almas
merece ser labradora (p. 421a).

No vemos ya en Mendo la tensión de enfrentamiento con Laura a causa de la fidelidad a su amo, ni tampoco el deseo de confirmar su papel de alcahuete cuando, por ejemplo, declara a ella: «Quien ha sido / la causa, esto y más merece. / Pero yo lo enmendaré / con llevarle a la ciudad, / para que sea verdad». Observamos que él habla en necio, en broma, cuando pinta el retrato-caricatura de Laura; y habla en discreto¹¹ cuando compara a Laura y la Infanta Elvira, además de pintar el paisaje de los montes de León.

Así, podemos preguntarnos con Annibale Carracci (1560-1609), como nos enseña Gombrich:

Is not the caricaturist's task exactly the same as the classical artist? Both see the lasting truth beneath the surface of mere outward appearance. Both try to help nature accomplish its plan. The one may strive to visualise the perfect form and to realise it in his work, the other to grasp the perfect deformity, and thus reveal the very essence of personality. A good caricature, like every works of art, is most true to life than reality itself (p. 11).

¹¹ Remitimos a Lobato, 2009.

Mendo, con pretensiones amorosas, se muestra de un linaje superior junto a la Infanta, una vez que se da cuenta de la distinción de la joven disfrazada de labradora:

MENDO	Sabe, Juana, que soy hijo de un gran señor de Alemania, que pasando en romería a Santiago desde Francia me dejó en cierta señora [...]
INFANTA	Pues ¡tú señor de Alemania!
MENDO	Del marqués Pierres soy hijo (p. 429b).

La presentación de Mendo a la labradora-infanta nos enseña una mezcla de linaje: hijo de un romero, gran señor de Alemania, y de una cierta señora de Galicia, no nombrada. Tal vez para no olvidarse de la importancia de la romería desde Francia y señalar más intensamente su origen se nombra hijo de «Pierres».

Mas el deseo de llevar a la Infanta Elvira a la casa de los Tellos, deseo añadido de sus pretensiones amorosas, todo ello hace que Mendo cumpla, metafóricamente, su tema de alcahuete. Pues la hija de Ordoño II, cuya fortuna era casarse con Tarfe, el rey de los moros, va a enamorarse de Tello, el joven. Este a su vez será correspondido por la joven Elvira. Cambia, además, la fortuna de la celosa Laura, reemplazada por la Infanta.

Delimitadas nuestras reflexiones en la presentación del gracioso en la búsqueda de un tema, intentemos señalar distintas escenas en las que esa figura del donaire muestra la elaborada creación de Lope de Vega, se individualiza y se destaca junto a los demás personajes. A partir del drama de la infanta Elvira, que, bajo la amenaza de una alianza matrimonial por motivos políticos, abandona su casa y va para las montañas de León, nos fue posible señalar la diferencia entre los personajes de la corte y los labradores. Entre labradores y campesinos, en donde la riqueza establece la oposición entre Tello el viejo y su hijo joven. Entre esos personajes actúa y se formaliza el gracioso Mendo: amigo de su amo y galán Tello. El enfrentamiento entre el listo campesino y Laura, labradora prometida como esposa al joven galán, le da ocasión al burlón criado de describirla para nosotros, lectores/espectadores, con tintes y trazos despreciativos, es decir, su retrato-caricatura. Laura es erizo, elegida en su misma naturaleza: las

cualidades morales son vistas como depreciación física, lo que lleva a la risa. Además Mendo es alcahuete, porque es él el que acompaña a su amo, vestido como cortesano, a la ciudad para ver lindas mujeres. Ese gracioso es aquel que se pone en situación superior y cede a Inés a Sancho. Él es el que se dice noble, superior a la Infanta, la reconoce en su nobleza, mas menospreciándola se casaría con ella.

En *El mejor mozo de España* el gracioso Martín pinta para don Gutierre de Cárdenas el retrato de doña Juana. Entre elementos positivos y negativos, la describe con pico de perdiz, despreciativa comparación que desvela y agranda una particularidad del rostro de la dama y la pinta en su retrato-caricatura.

En *La francesilla* Lope de Vega introduce su personaje tipo, el gracioso Tristán. Como en obras posteriores, el dramaturgo establece la relación padre/hijo, viejo/joven en el espacio de la corte, Madrid. Espacio negativo para los jóvenes, de donde debe ser apartado Feliciano. Es decir, apartarse de su patria, ir a la guerra de Francia. Tristán es el intermediario, el que trae los billetes, es el que parodia a su amo. Es crítico y supera a su amo al impedirle leer la carta. Listo en todo, enseña al lector/espectador la risa en distintas «situaciones».

Si Feliciano se despide de la Circe corte y nos enseña detalladamente sus males y sus gustos y placeres, nos lleva también a imaginar la ciudad a la cual Tello, el joven, no debe ir llevado por su criado Mendo.

Señalamos con el apoyo de Henri Bergson, Gombrich y Kris, Annibale Carraci y Umberto Eco el disfraz, la máscara, los detalles de retratos-caricaturas, individualización e individualidad en la visión de los que saben ver, como Mendo, Martín y Tristán. Saben despreciar para ridiculizar y menospreciar en favor de sus amos. Con todo ello nos llevan a nosotros, lectores/espectadores, a la risa.

Evidenciamos esa figura del donaire, graciosa, que tiene trato con todos los personajes. Es la que mantiene superioridad entre ellos por la afirmación constante de su individualidad: la agilidad de sus acciones y de sus palabras lo hace presente en diversas escenas en las que la risa, el humor, la caricatura afirman la importancia de ese personaje tipo en el teatro de Lope de Vega en sus distintos temas: alcahuete, amigo, crítico, pintor caricaturista y pintor de visos y sombras de bellos retratos y de la naturaleza, en cuya voz en necio y en discreto se concretiza a cada lectura, a cada puesta en escena a través de los tiempos, el gracioso en la búsqueda de un tema.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGSON, H., *Le Rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
- ECO, U., *Storia della Bruttezza*, Milano, Bompiani, 2007.
- GOMBRICH, E. H., and E. KRIS, *Caricature*, London, The King Penguin Books, 1940.
- LOBATO, M.^a L., «Paga el vulgo»: intención y recepción del teatro de Lope», en *El Siglo de Oro antes y después del «Arte Nuevo». Nuevos enfoques desde una perspectiva multidisciplinaria*, coord. O. A. Sambrian-Toma, Craiova, Editura Sitech, 2009, pp. 25-40.
- VEGA, L. de, *El mejor mozo de España*, en *Obras escogidas*, vol. II, *Teatro*, ed. F. C. Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1987, pp. 1041-1072.
- _____, *Los Tellos de Meneses*, en *Obras escogidas*, vol. II, *Teatro*, ed. F. C. Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1987, pp. 407-440.
- _____, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- _____, *La francesilla*, www.cervantesvirtual/FichaObra.html?Ref

EL CASTIGO SIN VENGANZA, ASEDIO Y DERROTA
DE LAS PASIONES CORROSIVAS

Miguel Ángel Zamorano
Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ

INTRODUCCIÓN

«Toda pasión necesita de un obstáculo para expresarse»; partiré de esta idea que encuentro en Declan Donellan, en su libro *El actor y la diana*¹, para explicar *El castigo sin venganza*² desde una perspectiva que podría denominarse “cultural”. Sostendré que, conforme con un principio formal del drama clásico, los personajes de relevancia dramática desarrollan una pasión ante la cual cabe oponer “necesariamente” un obstáculo. Que de la naturaleza de las pasiones y del origen o atribución de los obstáculos se hace la historia del teatro. Y que la variación y combinación entre unas y otros permite a la tradición construir modos de discurso para referir los diferentes tipos de conflicto.

El que enfoquemos el análisis de una pasión concreta y la caractericemos con el calificativo de *corrosiva* se debe únicamente al propósito de comprender la posición que ante el material que elabora adopta su autor, deseando con esto resaltar los presupuestos ideológicos y morales inmanentes al texto. Creemos, además, en sintonía con algunos críticos³, que el ambiente social de cualquier época influye de manera decisiva en la respuesta estética que todo artista construye

¹ Donellan, 2007.

² Todas las citas de *El castigo sin venganza* se refieren a la edición de A. David Kossoff.

³ Goldmann, 1972, 1984 y 1985; Berenguer, 2007.

con el fin de lograr una visibilidad para su obra y para sí mismo como un elemento influyente de su sociedad. En virtud de lo cual, nos parece razonable que la comprensión crítica e histórica de estas cuestiones se realice en primer término mediante la comprensión formal o inmanente del texto, para después identificar y reconstruir deductivamente esas otras estructuras mayores que lo informan y lo engloban y a las que de un modo genérico designamos como cultura, sociedad e ideología. Nos parece también evidente el hecho de que el teatro más ilustre del Siglo de Oro, el de Lope, Calderón y Tirso, a diferencia de otras expresiones como la novela picaresca, se alinea con una tendencia hegemónica y de pensamiento dominante. Dicha tendencia, enraizada en el estatus quo y alimentada por este, representaría valores supremos como el del honor, ligado estrechamente a un modo específico e irrepetible de sentirse cristiano y español, sustentado en una metafísica que encuentra en las obras mencionadas una manera indirecta de concretarse. Este concepto del honor, cabría añadir, no sería privativo de un estamento social, pues alcanza tanto a humildes labriegos, como en *Fuenteovejuna*, cuanto a señores y nobles, sino de un linaje o casta social, la de los cristianos viejos. El modo como está jerarquizado este valor en buena parte de este teatro lo sitúa simbólicamente como el bien inmaterial máspreciado para este grupo social hegemónico, de cuya imagen este teatro triunfante da espléndida cuenta.

La frase de Donellan, por tanto, condensa algunos de los tópicos del teatro occidental: *pasión*, equivalente también a *deseo*; *necesidad*, que nos relaciona con el *motivo* que mueve al personaje en su acción; *obstáculo*, vinculado con los *campos de fuerza* y restricciones del personaje; y *expresión*, vocablo mediante el cual advertimos el artificio comunicativo que ha de disponerse para la comprensión conforme a determinadas reglas o principios convencionales. Propondré una lectura basada en dos estrategias que son puertas conocidas para acceder al mundo de la obra: el análisis escena por escena, con sus respectivos motivos, y la identificación de los obstáculos y campos de fuerza.

I. EL ANÁLISIS ESCENA POR ESCENA Y LA MOTIVACIÓN

Analizar equivale a leer lentamente, es decir, a percibir el objeto y sus representaciones en un tiempo no restringido. Implica, por lo tanto, liberarse de una forma de lectura mecanizada por el ritmo que impone el ansia por conocer el desenlace. La lectura en reposo y el análisis ulterior, desvinculados ya de la incertidumbre por el fin de la historia, abren la mente a otras formas de analogía y asociaciones. En este tiempo la proyección empática del lector y su participación afectiva y axiológica se atenúan en favor de una mediación distanciada y reflexiva, más atenta a observar detalles y advertir relaciones insospechadas. Así, por ejemplo, cuando aislamos las escenas percibimos la obra en fragmentos, y en cada uno, un sentido completo; y, de ese modo, cuando restituimos esas unidades al conjunto al que pertenecen captamos su secreta organización jerárquica. Al mismo tiempo que intuimos cómo la obra proyecta una unidad de sentido mayor, captar la suma de sentido de cada una de sus escenas por separado no garantiza la comprensión de esa totalidad a la que aspiramos. Se precisa de un salto que interprete en un comentario y una las partes con el todo proyectando ese sentido, actualizando su historicidad, en su contexto de recepción. Describir la motivación de la trama, los deseos de los personajes, sus objetivos racionales, sus reacciones de temperamento, y comprender cómo se representan los campos de fuerza del mundo ficcional, tan importantes a la hora de entender al personaje histórico cuanto a la historia del personaje, constituyen tareas que corresponden a la descripción escena por escena.

El hecho de que personajes como el gracioso Batín, la criada Lucrecia, la cortesana Cintia, los criados Ricardo y Febo, no desarrollen pasiones, no implica exclusión del universo moral de la ficción, solo que tienen asignadas otras funciones. De hecho, Batín experimenta una pequeña transformación al final cuando suplica a Aurora que le acoja en su casa a su servicio:

AURORA	Batín, mucho me admiro. ¿A qué fin al conde quieres dejar?
BATÍN	Servir mucho y medrar poco es un linaje de agravio que al más cuerdo, que al más sabio o le mata, o vuelve loco (vv. 2781-2807).

Cuando frustra la juerga nocturna, la cortesana Cintia ofrece muestras de sensatez al negar a Ricardo la solicitud de recibirles, habida cuenta de las noticias sobre la boda del Duque:

CINTIA Que ya el Duque, tu señor,
 está acostado y dormido
 y así cierro la ventana;
 que ya sé que fue invención
 para hallar conversación.
 Adiós, y vuelve mañana (vv. 122-128).

Los criados Febo y Ricardo, en el rondó nocturno de esa misma escena, aprecian esta costumbre del Duque de manera ligeramente distinta. La voz cantante la lleva Ricardo, que parece instigar las correrías del Duque, mientras que Febo, prudente y forzado por la situación, censura en silencio la conducta de su señor. De hecho, como muestra Rozas⁴, la participación de uno y otro es desigual, 28 intervenciones de Ricardo por 12 de Febo, entre las cuales la mayoría son lacónicas y sentenciosas, en línea con la amoralidad de la aventura: «rumiar siempre fue de bueyes», o «será remedio casarte», o «guarda la cara».

Pero estos personajes, aunque relevantes para otros aspectos de la obra, no plantean tensiones ni desarrollan conflicto y, al recortar la relación pasión-obstáculo como principio estructurante de la comedia clásica, quedarían fuera del foco de este artículo. No obstante, esta premisa la adopto desde el único sentido en que creo que un conflicto dramático puede desarrollarse con plena intensidad: cuando la conciencia del personaje interioriza y expresa las razones de su estado y al comunicarse convencionalmente se convierte en objeto y materia del drama. Como le ocurre al conde Federico, quien concentra en el transcurso de la acción una gama tal de respuestas y variaciones de ánimo, que lo convierten en una de las creaciones más notables y mejor delineadas de la dramaturgia del Siglo de Oro.

⁴ Rozas, 1990.

En relación a los motivos⁵ de *El castigo sin venganza* se puede comprobar, por ejemplo, que el motivo de *la pasión amorosa* estructura una variedad de acciones justificadas en función de la calidad moral de cada personaje. En unos, este impulso obedece a fines instrumentales y utilitarios; en otros, a deseos más inmateriales o espirituales. De ahí que sobrevenga a la visión del mundo traspuesta por el autor consecuencias relativas al *ethos* de la pasión amorosa. Circunstancia que realza el tipo de pasión no mediatizada por intereses materiales, motivo encarnado por Federico y en menor medida por Casandra; al tiempo que degrada esta misma pasión cuando se relaciona con unos actos que, desde las matrices culturales de la época, nos informa de las relaciones entre política doméstica e ingeniería de Estado como un binomio en el cual lo público y lo privado se confunden interesada y completamente, motivo encarnado por el Duque, Aurora y el Marqués de Gonzaga.

En relación a otros motivos hallamos en *la incontinencia sexual* del Duque y en *el matrimonio concertado* el desencadenante de todos los demás⁶. Resulta interesante observar, evidenciándose una tipificación

⁵ Usamos el término *motivo* con el sentido funcional que le imprimieron los formalistas rusos, en concreto, Tomasevski (1970). Puede leerse una introducción y una posterior evolución de ese concepto en Zamorano (2007), donde se da una definición funcional de *motivo*: «La selección de motivos que el autor dispone en el mundo ficcional adquieren la forma de eventos o hechos, y su función es la de dinamizar la situación, modificarla y preparar un nuevo cuadro, de esta forma la combinación de los motivos entre sí constituyen la armazón temática de la obra. Los motivos equivaldrían a *las estrategias de producción textual responsables de la variedad y del movimiento (desarrollo) justificado de la acción dentro de un marco temático*. Formarían parte, por tanto, de una técnica relativa a como usar ciertos principios descritos y habilitados en la lengua literaria» (pp. 34-35). De hecho, el motivo o los motivos no suele aparecer explícitamente referidos en la interacción dialogal sino representados a través de las acciones, en razón de lo que se ha denominado *efecto de realidad* (o verosimilitud realista), por lo que han de deducirse al avanzar en la lectura, lo que nos indica que la organización estratégica de cada escena se somete a la ocultación de un sentido o intención que el lector se afana por desvelar. En esa operación detectivesca quedan retadas las facultades intelectuales del lector por el juguete literario que se transmuta así o en objeto de goce o en objeto de repulsión.

⁶ Lope no coloca por accidente estos dos motivos en los antecedentes de la obra ya que son precisamente los encargados de jerarquizar al resto, subalternos y funcionalmente dependientes. Así como el motivo de *la concertación del matrimonio* está causalmente ligado al de *la incontinencia sexual* del Duque, ambos estructuran la aparición de los siguientes: *decepción y desilusión de Federico* (aspiraciones frustradas) / *rescate*

de la mentalidad aristocrática, que corregir determinada conducta, cuando se connota como desviación y se liga a un gran señor, no pasa por su erradicación sino por un acto que, sin anularlo, amortigüe sus nefastas consecuencias comunitarias. Ello hace posible la decisión de la boda y un matrimonio que todo lo cambia, provocando la tristeza de un bastardo desheredado que presencia, perplejo, su privilegiada situación alterada de la noche a la mañana. La valentía de su reacción en la escena de rescate en el río inicia sin él saberlo (restricciones epistémicas) la *hamartía* y con ello el proceso ruinoso de su vida. Y la ofensa a una joven que, herida en su orgullo aristocrático debido a las escasas atenciones que recibe de su señor, ve cómo sus expectativas de felicidad se esfuman. Entre tanto, la acción progresa hacia sus efectos inevitables, en un sentido propicio a una lógica trágica, de corte reaccionario, donde aparece toda pasión como potencialmente dañina, esto es, desintegradora, ciega, visceral y radicalmente inmoderada, expandiendo su locura lejos del cálculo, la conservación y el orden. El vicio original, en tanto que pasión corrosiva, moral instrumentalizada por Lope de Vega, del cual el Duque no quiso corregirse, dañó a Federico, desplazándole de su posición al instante: «me cansa el hablarme del casamiento de mi padre, / cuando pensé heredarle» (vv. 247-248), pero también afectó al propio Duque, el cual lamenta ante Aurora lo enfadoso de su proceder: «porque es Federico, Aurora, / lo que mi alma adora, / y fue el casarme traición» (vv. 665-667).

En este punto interesa plantear la cuestión de por qué Lope en el sistema ficcional de *El castigo* siente la necesidad de trasponer, como ya lo hiciera en *Fuenteovejuna*, la idea socialmente necesaria de reprimir la voluntad de un poderoso. ¿Por qué un gran señor habría de

y flechazo / reconocimiento del amor prohibido / mala conciencia del Duque / petición de Aurora y arreglo de matrimonio / enaltecimiento de la pasión prohibida, etc. En torno a cada uno de estos motivos, de los que Umberto Eco decía que se convierten en “hiperproposiciones” ya que «a medida que avanza la lectura, iré transformando amplios fragmentos textuales en proposiciones que los resumen» (2008, p. 66), gira el tópico conversacional de la escena, que en virtud de una convención fuerte es siempre funcionalmente predictiva en su relación con el lector, dado que genera una incertidumbre en torno al porvenir fictivo. En razón de este vínculo entre proposiciones e hiperproposiciones, y forma habilitada para referir los motivos, el semiólogo italiano afirma: «este encasillamiento de proposiciones en hiperproposiciones será el que permita decidir cuál es la historia “profunda” que el texto me relata, y cuáles, en cambio, constituyen acontecimientos marginales o incidentales» (2008, pp. 46-47).

reconducir sus apetitos? ¿Quizá porque sus caprichos no han de sobreponerse a las leyes y normas comunitarias y porque, por otro lado, se anuda la perspectiva correcta de la virtud representativa del caballero castellano desde la cual la trama hace dimanar su pertinente ideología? En primer lugar, tal necesidad represiva en el sistema ideológico del texto existe solamente cuando esa voluntad caprichosa del gran señor se liga a un apetito sexual inmoderado e incontinente, lo que produce inmediatamente su degradación y, en tanto que insigne representante de la pureza de sangre del caballero cristiano y español, un pésimo ejemplo. Mal encauzados, el lector atento advierte que estos apetitos provocan un desorden estructural del mundo sobre el que ejercen la influencia del gobierno. Sería entonces el desorden del exceso sexual fuera del matrimonio lo que, de manera concreta, agita ideológicamente Lope en esta tragedia, señalando en este proceder una desviación digna de combatir. Más en concreto, si examinamos con atención los antecedentes con que se caracteriza al Duque, se prefigura una diana para denostar una clase específica de pasión: la concupiscencia (cuya raíz, *cupio*, refiere un verbo de carácter afectivo que en latín significa ‘desear, tener ganas de’)⁷. Juan Goytisolo, refiriéndose a este momento concreto de la historia de España, habla de una ofensiva antierótica y de una condena de la exuberancia sexual como consecuencia de la implementación de la conocida pureza de sangre atribuida al cristiano de vieja cepa, alertando explícitamente del peligro de contaminación con aquellas comunidades caídas en desgracia como los árabes y judíos; la consigna, por lo tanto, habría sido delimitar y jerarquizar claramente las propiedades de cada grupo, marcar diferencias y establecer las condiciones necesarias para la segregación futura (como ya sabemos, esto se suele emprender desde la óptica del grupo hegemónico y los aparatos ideológicos y representacionales de los que se sirve). Xavier Domingo, citado por Goytisolo, escribía a este respecto:

⁷ *Concupisco* y *concupio*, formas intensificativas de *cupio*, significarían ‘estar preso del deseo en forma apasionada y ardiente’. Ivonne Bordelois, en un estudio reciente sobre la etimología de las pasiones, afirma que en latín eclesiástico, la Iglesia, desconfiando por principio de cualquier deseo intenso y apasionado, cultivó el derivado *concupiscentia*, con sentido negativo de deseo vehemente y en particular «apetito desordenado de lascivia y deshonestidad» (Bordelois, 2006, p. 126).

El árabe ha integrado el acto sexual en la estructura de sus aspiraciones más elementales. El cristiano, al contrario, tiende cada vez más a excluir el sexo totalmente, a negarlo. El sentimiento y la sensualidad son, para el árabe, cosas insolubles. Para el cristiano, todo lo que concierne al sexo es nefasto y puede contaminar el alma. [...] Todo lo que el español lleva en sí de árabe es reprimido sin piedad y, en primer término, la sexualidad⁸.

Ciertamente, bajo la influencia de los teólogos cristianos la concupiscencia habría caído bajo sospecha. El mismo *DRAE*, en la acepción que alude a la moral católica, define el vocablo como «apetito desordenado de placeres deshonestos». Se trataría, pues, de un deseo violento e instintivo, un anhelo sensual que domina en *El castigo* a padre e hijo y se opone calamitosamente a una dirección racional de sus vidas conforme a lo que son y representan cada uno de ellos socialmente. Este punto de vista, además de los aspectos culturales implicados, situaría el sistema dramático de Lope ante un concepto más universal de naturaleza humana en el que se mostraría cómo, a pesar de existir las condiciones racionales para escoger lo mejor, sus personajes díscolos deciden satisfacer sus deseos, inclinarse ante sus pasiones, antes que atender a los deberes ligados a sus personas y posiciones sociales (*restricciones deónticas y axiológicas*). Desde la perspectiva positiva de racionalidad moral abierta por el texto, dichas inclinaciones, llamadas aquí *pasiones corrosivas*, adoptan el signo de lo inevitable y la connotación de irracionales y desgraciadas, por oponerse y obstaculizar lo que tanto el Duque como el Conde reconocen racionalmente, además de como su deber, como lo mejor para ellos. Sin embargo, ni lo mejor ni lo debido es siempre lo que se escoge; en este sentido, resulta interesante traer a colación lo que escribía Spinoza algunos años después de Lope sobre este mismo asunto:

Si la naturaleza humana estuviera dispuesta de tal modo que los hombres viviesen siguiendo únicamente las prescripciones de la razón, y sus esfuerzos tendieran a ello solamente, el derecho de naturaleza estaría determinado únicamente por la potencia de la razón. Pero a los hombres los conduce más bien el deseo ciego que la razón, y por lo tanto la potencia natural de los hombres, es decir, su derecho natural debe ser defi-

⁸ Goytisolo, 2002, p. 45.

nido no por la razón sino por los apetitos que los determinan a actuar y por medio de los cuales se esfuerzan en conservarse⁹.

Parece evidente que esos apetitos, gusten o no a determinado grupo social por las razones históricas y culturales que sean, se manifiestan más allá del límite que intenta asegurar su confinamiento. Lo relevante para el caso es cómo son configurados esos apetitos en el sistema ficcional y la intención que se proyecta en el plano axiológico, claramente condenatoria si consideramos las consecuencias para la trama: la nula atención a Casandra provoca su cólera y prepara su venganza: «dichosa la que no siente / un desprecio autorizado / y se levanta del lado / de su esposo alegremente» (vv. 1024-1027), o «sola una noche le vi / en mis brazos en un mes, / y muchos le vi después / que no quiso verme a mí» (vv. 1034-1038), o la sentencia «... con marido bueno, / ¿cuándo se vio mujer mala?» (vv. 1062-1063). En Casandra el motivo del adulterio encuentra una doble justificación: a la inclinación natural que siente hacia su hijastro Federico se suma una pasión oscura que enturbia al personaje y lo degrada si lo contemplamos desde la óptica del amor ideal; a partir de aquí, su acción se convierte en un deseo con segundas, la venganza. La misma espiral del daño se extiende hacia Aurora, que, contrariada en sus nobles aspiraciones de matrimonio con Federico, se vería atrapada en una red de calumnias de las que solo escapará por la vía directa del despecho, primero, cuando confiesa a Casandra: «pues él ha fingido celos / por disimular la ocasión, / [...] / quiero dárselos de veras / favoreciendo al Marqués» (vv. 1612-1617); la frustración después: «el mismo efeto hice que un diamante, / que celos donde no hay amor no imprimen» (vv. 2058-2060); y, finalmente, el deseo de destrucción del otro, cuando ya el diálogo no se contempla como opción y queda sustituido con el contundente envío de la carta al Duque. Es decir, que los actos originarios del drama y que se deben a las compulsiones sexuales del Duque y del Conde ocasionan, en el plano personal, una ristra de catástrofes, y en el público, un desequilibrio político. Todo lo cual no es ajeno ni a la posición ideológica de Lope ni al ambiente cultural de su entorno.

⁹ En Yanai, 1997, s. p.

2. OBSTÁCULOS Y CAMPO DE FUERZA EN EL PERSONAJE

El obstáculo dramático sería una estrategia textual a disposición del autor. Su función más evidente consistiría en dificultar el objetivo del protagonista. Concebir el deseo de un personaje implica crearle los obstáculos asociados a su consecución traumática y propiciar la aparición de lo que Luckács denominaría pensando en la novela contemporánea «el héroe problemático». Ello aumenta la tensión del drama y suscita en la mente del espectador un interrogante respecto a la conquista de ese deseo: ¿lo conseguirá?, ¿qué precio está dispuesto a pagar?, ¿qué sacrificio o renuncia está dispuesto a hacer? En toda situación dilemática cae a uno y otro lado de la balanza aquello que el personaje puede ganar y perder, dando a entender que su elección, en tanto que alternativa incierta, conforma una poderosa regla del juego dramático. Salomé prefirió la cabeza de Juan el Bautista a la mitad del reino de Herodes; Shylock, su libra de carne arrancada del corazón del mercader veneciano, al pago de la deuda contraída por este multiplicada por diez; Federico prefiere gozar carnalmente con su madrastra a sabiendas de que el castigo puede destruir su honor y arrebatarle la vida; el héroe problemático es, desde el punto de vista del conservadurismo preservacionista, insensato y despilfarrador, y sus opciones a los ojos de una mente calculadora y del sentido común son tomadas por excéntricas o desquiciadas. Esta asimetría en la apuesta entre la pérdida y la ganancia convierten a esta figura, por alguna razón, en simpática al lector. Y, lo más importante, tal circunstancia es causa de suspense y recurso fundamental para mantener la atención del espectador sobre la historia y activos sus circuitos emocionales y reservas de energía. Los obstáculos han de vencerse o transgredirse con gran dificultad, han de ser poderosos y estar sólidamente fundamentados, pero no insuperables. Condición para que esta gran dificultad posibilite la aparición del héroe problemático y su disposición a dilapidar en acciones suicidas su capital simbólico y/o material. ¡Qué grandioso espectáculo!, ¡qué forma de perderlo todo, para conseguir tan poco!

De entre las variaciones, existen héroes que superan los obstáculos mediante la astucia, otros con menos delicadeza o que simplemente apelan al recurso de la fuerza bruta, en muchos casos contraviniendo normas y principios elementales que constituyen en su significación cultural fundamento del orden y la civilización. Un esquema basado

en la superación de determinados obstáculos conforma la dialéctica responsable de la variedad y la progresión dramática. Los obstáculos más evidentemente reconocibles son físicos: mares, montañas, grandes distancias, accidentes de la naturaleza, etc. Pero para la lógica del drama y su interés cultural e ideológico, los de verdad importantes son aquellos que refieren dilemas morales y se prefiguran como prohibiciones. De hecho, la lógica clásica del drama nos daría un segundo principio: *para crear tensión dramática alguien ha de hacer algo que no debe*. Es decir, desoír un consejo, olvidar una prohibición, transgredir una norma, violar una ley... De alguna forma este acto alterará el equilibrio consensuado y quizá precario del mundo fictivo; una proyección ideal que expresaría el deseo de una fantasía o de un tabú. La elección de obstáculos, en tanto que construcciones con significado cultural, se interpone cual barrera al flujo del deseo y al impulso de nuestra condición precivilizada; signos que, cuando se refieren a la pasión, recuerdan la soberanía de un dominio indócil que amenaza constantemente el orden simbólico de la ciudad o el Estado. La ley natural y primaria de este instinto colisiona en *El castigo sin venganza* con un poderoso tabú familiar y con una no menos implacable norma social que impone a la persona de Federico su rango nobiliario.

En cuanto a su mecánica, los obstáculos ponen en relación al personaje con otros personajes y al personaje consigo mismo, diseñando un gráfico horizontal y vertical del conflicto, una dimensión social y otra psicológica o existencial. Estos obstáculos los llamamos *de relación* y presentan en la conciencia del personaje una lucha interna adoptando generalmente la forma dialéctica de una confrontación. En *El castigo sin venganza*, un obstáculo de relación nos permite contemplar a Federico como un hombre, por ello su necesidad biológica nos ayuda a comprender su irreprimible deseo carnal por Casandra. No existiría obstáculo al deseo sin representar aquello que lo limita, y ahí es donde Lope nos hace ver también a Federico como hijo del Duque atrapado entre la poderosa norma de la lealtad filial y su impulso transgresor; entonces entendemos plenamente el temor que siente, la intensidad de su congoja, su tormentosa y retorcida culpabilidad cristiana. Al mismo tiempo, la acción nos ofrece una dimensión de Federico como noble, vínculo que nos permite entender el significado de la fuerza que le obliga a comportarse de determinada manera; dada la presión que la sociedad ejerce sobre su cargo, comprendemos

su vergüenza social y su simbólica degradación identitaria al desear a su joven madrastra. Lo relevante para el caso, y lo sustancial para la calidad del drama, es que la mediación retórica de Federico, su habla crepitante, atravesada por una sublime y hermosa intensidad emocional, nos señala la distancia entre el deseo y su objeto como un espacio y un tiempo inabarcable, explorado mentalmente y en el que se sufre, se siente y se experimenta la pasión de esas tres matrices que interactúan; y, a la inversa, desde el único dato realmente analizable, que es lo dicho por el personaje, llegamos a las matrices biológica, familiar y social, para advertir cómo los campos de fuerza expresan su soberanía a través de su ley poderosa y necesaria tensando el mundo fictivo de la obra.

En la ficción los *campos de fuerzas* representan sistemas de normas y principios vinculados referencialmente con dominios de la vida social, psicológica, política, espiritual y antropológica del hombre y la sociedad representada, sobredeterminados en la obra, con la función, unos de impulsar (deseo biológico) y otros de restringir (norma social y tabú familiar) la acción de los personajes. Se concretan a través de los tópicos conversaciones, por ejemplo, en la obediencia a los padres, como un deber exigido que incumple Federico, «disponiendo mi obediencia, / pues lo contrario fuera cosa injusta, / haré lo que me mandas» (vv. 1160-1162); en la concertación del matrimonio, como una costumbre, que apreciablemente desencadena consecuencias dramáticas en la obra; y en leyes comunitarias y parentales sagradas que se formulan implícitamente con carga de prohibición y en forma de mandato: «No te enamorarás ni fornicarás con la mujer de tu padre». En el héroe problemático, que en este caso no es precisamente el que busca la autenticidad en un mundo moralmente degradado, para referir el sentido original con que lo empleó Lukács, y posteriormente Goldmann, el deseo ante un mismo objeto se dispara en direcciones contrarias, desea y no desea, quiere y no quiere, ama y odia, porque en las opciones de acción que se le abren reconoce fuerzas que actúan simultáneamente en sentidos opuestos, escindiendo su conciencia, fragmentando la unidad de su mundo moral y desarticulando su sistema lingüístico, o, al menos, alterando su capacidad racional de expresión. Federico poseería en tanto que hombre, hijo y noble una triple identidad; agujereado simultánea y contradictoriamente por la forma de pensar, sentir y actuar, el ser de su persona se nos ofrecería como el lugar donde se resuelve esta lace-

rante lucha. Los campos de fuerza, a través de los obstáculos implementados por estos, nos mostrarían, para resumir, la forma como actúan las mediaciones sociales representadas por el mundo de ficción en las decisiones y destinos de los personajes. Esa representación, en tanto que simulación virtual objetivada, nos permite reconstruir la realidad histórica no por lo que era, sino por lo que podía ser a los ojos de su autor desde su yo individual, pero también desde su yo transindividual o social.

Al campo de fuerza le hemos asignamos la propiedad de implementar diversas opciones de acción. Y por su origen y en relación a cómo perciben estas opciones los personajes, los clasificamos en tres grandes grupos, según sea la naturaleza de la restricción¹⁰ que provocan: llamaremos *fuerza axiológica*, *fuerza deóntica* y *fuerza epistémica*, en función de que el tipo de restricción que provocan se vincule al universo valorativo de la norma social, al universo de conciencia del deber individual, o, en el último caso, afecte a la cuestión de aquello que el personaje sabe o desconoce. La fuerza axiológica operaría en el ámbito social sancionando las escalas del bien y del mal, del delito y de la virtud, de lo justo y lo injusto, etc. Las restricciones de la fuerza deóntica actuarían en el entorno mental del personaje, configurando las obligaciones aceptadas y los deberes interiorizados en razón de variables como el temperamento, el género, la raza, la clase social, la profesión o cargo y el rol familiar. Las restricciones epistémicas permiten observar la lógica de la conducta desde un presupuesto importantísimo: el de la información consciente, o información disponible en ese momento por el personaje. Pueden considerarse como una de las estrategias textuales más eficaces al servicio del autor para generar los diversos efectos del drama, convirtiéndole básicamente en un gestor de informaciones. Permiten, además, validar la hipótesis por la cual se presume que un personaje actúa de manera racional por lo que sabe, aunque sufra y haga sufrir precisamente por lo que desconoce; dicho principio otorga verosimilitud a la mimesis, congruencia a la conducta, y sumadas todas las conductas de todos

¹⁰ La idea de restricción aplicada a un campo de fuerza ficcional se debe en su totalidad a Lubomír Doležel y a su trabajo sobre semántica de la ficción. Ver Doležel, 1999 (pueden consultarse los capítulos V, «Modalidades narrativas», pp. 170-190 y II, «Motivo y acción», pp. 89-115).

los personajes, coherencia al conjunto, una vez descubierta su planificación¹¹.

Hasta ahora el campo de fuerza se ha construido desde la metáfora bélica *el campo de batalla* para representar las restricciones al deseo del personaje dramático en *El castigo*. Falta presentar todavía al principal combatiente de este campo: *los factores volitivos*, fuerzas del deseo y de la pasión, atributos singularizadores del personaje, a través de los cuales identificamos la individualidad de su carácter. Y dicho asunto sería, para terminar, la fuerza permanentemente asediada y combatida en las representaciones imaginarias de muchos mundos dramáticos. El poder progresivamente reducido, como si la ley de la historia, aliada del progreso y del orden, extrajera de forma gradual al sujeto la energía desordenada de su pasión, vaciándole y secándole, menguando su voraz apetito de lobo. La imagen trágica del héroe clásico, con toda su grandeza, insaciabilidad y arrogancia, se yergue como una fuerza que se autoafirma, a pesar de los escándalos y daños que provoca, en la unidad carismática, autosuficiente, infracturable y egoísta de su persona. El altruismo corrector y moralizante comenzaría a mostrarse en ritos compensatorios y actos sacrificiales, atentatorios contra la persona de Antígona, o purificadores de Edipo. El héroe que se autoinflinge un daño comienza a mostrar el camino de la socialización que lo separa del egoísmo integral. Si trazásemos una evolución del drama, en cuanto género histórico, tomando como referencia su imaginario, la representación de la voluntad y el deseo individuales en tanto potencias transformadoras de su entorno y su evolución formal coincidirían con el asentamiento de poderes externos al sujeto que debilitan y disminuyen su capacidad de obrar en el mundo. Y esta sería la tendencia general que no deja de observarse hasta hoy: la disminución de esa potencia. Si el teatro de Esquilo nos permite contemplar a Agamenón y a Clitemnestra, casi más allá de su condición humana, por encima de los comunes mortales, el paradigma imitativo de estas figuras pierde fuelle en las configuraciones trágicas posteriores, hasta que, finalmente, estos poderes externos acaban suplantando los misterios de la naturaleza y los enigmas de la

¹¹ Lukács exploró esto en dos trabajos bajo la dicotomía *perspectiva del personaje/horizonte de obra* para marcar las distancias entre el naturalismo y el realismo. Nos referimos a «Sociología del drama moderno» y a «La superación del naturalismo», ambos recopilados en *Sociología de la Literatura* (Lukács, 1968, pp. 251-281 y 441-447, respectivamente).

religión por concreciones positivas y realidades perceptibles, creaciones de la sociedad derivadas del saber técnico y su capacidad demiúrgica para transformar la naturaleza creando sistemas que engullen la fuerza transformadora del individuo y, anulando esta progresivamente, lo obligan a realizar metamorfosis adaptativas en las que dichas mutaciones vuelven irreconocible (algunos lo harán esperpénticamente) su orgullosa fisonomía humana.

3. CONCLUSIONES

La voluntad del Duque, en tanto que fuerza todavía no del todo anulada por la moral que racionaliza la preservación del orden, al igual que la de Federico, al menos encajan la amarga consecuencia de su exceso. En el sistema ideal del orden prevaleciente no cabe la incontinencia sexual de quien gobierna un Estado o de quien, en el futuro, lo puede gobernar, sancionándose de este modo tanto la falta original del Duque cuanto la posterior del hijo. Tal derroche de energía no se canaliza en una acumulación productiva. En tanto que gasto inútil, coloca en riesgo, amenaza el equilibrio del sistema y posee el efecto de una dilapidación, de un goce privado sin retorno comunitario. Si bien en *El castigo sin venganza* la ley natural, en tanto que fuerza, se impone a la social y familiar (establecidos signos de progreso y civilización, ya que los deseos vitales de la pasión vencen a los pragmáticos de conservación, pacatos y calculados), lo hace de manera negativa ya que posteriormente la razón instrumental del código del honor ejecutará una decisión de alcance político que, aunque indeseada, será la correcta a fin de cuentas: el mismo agente causante del exceso y del desorden se convierte en ejecutor del castigo para dictaminar que, por más que resulte doloroso ajusticiar a un hijo, su falta no puede quedar impune por las consecuencias simbólicamente desintegradoras para el orden establecido.

Llegados a este punto, cabría pensar si no es el arte dramático, evolución del rito festivo-religioso y de celebraciones paganas, la cristalización cultural e histórica de un riguroso sistema de defensa de los valores fundamentales de un grupo hegemónico en una comunidad sobre la que ejerce influencia, que controla y puede que hasta que gobierne, en su afán de preservación y reproducción de ese orden, ante las posibles desviaciones y agresiones de individuos que, en

razón de su carisma, temperamento o posición, atentan contra estos valores fundamentales en los que se asienta el control del grupo dominante, su sentido vital y la necesaria continuidad de ese su mundo concreto.

BIBLIOGRAFÍA

- BERENGUER, Á., «Motivos y estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos», *Teatro. Revista de estudios escénicos*, 21, 2007, pp. 13-30.
- BORDELOIS, I., *Etimología de las pasiones*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.
- DOLEZEL, L., *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros, 1999.
- DONELLAN, D., *El actor y la diana*, Madrid, Fundamentos, 2007.
- GOLDMANN, L., *La creación cultural en la sociedad moderna*, Barcelona, Fontana, 1980.
- _____, «La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método», en VV. AA., *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1984, pp. 9-43.
- _____, *El hombre y lo absoluto (El dios oculto)*, Barcelona, Península, 1985.
- GOYTISOLO, J., *España y los españoles*, Barcelona, Lumen, 2002.
- LUKÁCS, G., «Sociología del drama moderno», en *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, 1968, pp. 251-281.
- _____, «La superación del naturalismo», en *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, 1968, pp. 441-447.
- ROZAS, J. M., *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 355-383.
- TOMASHEVSKI, B., «Temática», en *Teoría literaria de los Formalistas rusos*, ed. T. Todorov, Madrid, Signos, 1970 [1925], pp. 199-232.
- VEGA, L. de, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, ed. A. David Kossoff, Madrid, Castalia, 1990.
- YANAI, T., *Spinoza y el problema de la política*. Disponible en Internet: <http://caosmosis.acracia.net/textos/Spinoza%20y%20la%20politica.pdf>
- ZAMORANO, M. A., «El motivo en la ciencia literaria: desde el formalismo ruso al estructuralismo genético», *Teatro. Revista de estudios escénicos*, 21, 2007, pp. 31-47.