

**LAS CARAS DE LA HUESUDA. VARIACIONES
SOBRE LA MUERTE EN EL TEATRO DEL SIGLO
DE ORO (HOMENAJE A YSLA CAMPBELL
Y AURELIO GONZÁLEZ)**

**MARIELA INSÚA, ROBIN ANN RICE
Y DAVID SÁNCHEZ SÁNCHEZ (EDS.)**



CON PRIVILEGIO . EN NEWYORK . IDEA . 2025

MARIELA INSÚA, ROBIN ANN RICE
Y DAVID SÁNCHEZ SÁNCHEZ (EDS.)

LAS CARAS DE LA HUESUDA.
VARIACIONES SOBRE LA MUERTE
EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
(HOMENAJE A YSLA CAMPBELL Y AURELIO GONZÁLEZ)

NEW YORK, IDEA, 2025

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATHOJA», 100. Serie Proyecto Estudios Indianos (PEI), 29

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW
YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE
CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama Digital.

© De los autores

Ilustración de cubierta: *La Catrina* (1912), grabado de José Guadalupe Posada.
Museo José Guadalupe Posada (Aguascalientes, México).

ISBN: 978-1-952399-23-7

Depósito Legal: M-2612-2025

New York, IDEA/IGAS, 2025

ÍNDICE

NOTA PRELIMINAR	11
JESSICA ANGÉLICA BÁTIZ DEL CASTILLO QUINTERO	
Los mecanismos dramáticos para construir el engaño sobre la muerte o “la muerte engañosa” en <i>El muerto disimulado</i> de Ángela de Azevedo	13
NOÉ BLANCAS BLANCAS	
La muerte como relato en futuro en <i>El dueño de las estrellas</i> , de Juan Ruiz de Alarcón	25
ISABELLE BOUCHIBA-FOCHESATO	
El triunfo de la muerte en <i>Reinar después de morir</i> , de Vélez de Guevara	37
LILIÁN CAMACHO MORFÍN	
Las muertes en las comedias de cautiverio cervantinas	55
LUZMILA CAMACHO PLATERO	
Imagen y papel de la mulata esclava en <i>Amar, servir y esperar</i> de Lope de Vega	63
YSLA CAMPBELL	
Los asesinatos en la trilogía sobre <i>La desdichada Estefanía</i> , de Lope de Vega	77

MARÍA LUISA CASTRO RODRÍGUEZ Morir de amor en el teatro del Siglo de Oro: antes y después de Trento	95
LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO La configuración del tránsito hacia la muerte en <i>El caballero de Olmedo</i> de Lope de Vega	109
DAVID GALICIA LECHUGA «... aunque Amor me ha de matar...»: eros y tánatos en <i>El divino Narciso</i>	121
MINA GARCÍA La muerte en las obras moriscas de Lope de Vega	135
FRANÇOISE GILBERT y TERESA RODRÍGUEZ Muerte risible y muerte trágica en el teatro de Alonso de la Vega	147
EMILIANO GOPAR OSORIO El sistema didascálico del manuscrito <i>Vida de san Ignacio de Loyola</i> : las indicaciones añadidas	157
KAHIRA ITZEL GORDILLO PLANCARTE La muerte como restitución del honor y medio para obtener el amor en <i>Correr por amor fortuna</i> , de Luis Vélez de Guevara	169
LUIS F. LÓPEZ GONZÁLEZ Representación de los judíos en la muerte de la Virgen María en un drama del siglo XVI	183
CITLALLI LUNA QUINTANA Las églogas novohispanas de Bernardino de Llanos	195
YADIRA MUNGUÍA ¿Una redención calculada?: la visión de la muerte en los villancicos a santa Catarina de sor Juana Inés de la Cruz	211

MOUNIR NAJMA

- La conversión de Teuca en *Los cabellos de Absalón*:
un ejemplo del agustinismo calderoniano 223

DÁMARIS M. OTERO-TORRES

- «Su olor da vida y consuelo»: muerte y piedad sensorial
como superación de la otredad negra en *El santo negro*
Rosambuco de la ciudad de Palermo de Lope de Vega 245

OCTAVIO RIVERA KRAKOWSKA

- La muerte de Isabel de Portugal en la *Comedia*
de san Francisco de Borja de Matías de Bocanegra 257

DAVID SÁNCHEZ SÁNCHEZ

- La piedra o el puñal: la muerte y trascendencia
de Moctezuma II Xocoyotzin en las comedias
del Siglo de Oro 267

DANIEL SANTILLANA

- Error y desengaño: los espacios en la *Comedia*
de la Gloriosa Magdalena de Juan de Cigorondo 283

LUCILLE SOLER

- «Los públicos desengaños de mi muerte»: la resonancia
social de la defunción de Pedro Calderón de la Barca
en el Madrid del Barroco 293

LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

- Muerte en escena y otros aspectos de la dramaturgia
alarconiana 305

LEONEL ALÍ ZANOTELLI CORREA

- Funciones de «lo muerto» en el *Entremés de la ropavejera*,
de Francisco de Quevedo 327

NOTA PRELIMINAR

El presente volumen responde a dos objetivos principales: por un lado, recoge una serie de trabajos de miembros de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO), que en su forma oral fueron debatidos en el XXI Congreso de la asociación, que se celebró en la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP) del 30 de octubre al 1 de noviembre de 2023 y estuvo dedicado a *Variaciones sobre la muerte en el teatro del Siglo de Oro: discurso, sociedad y trascendencia*; y, en segundo término, rinde homenaje a dos investigadores fundamentales en la historia de la AITENSO y en el panorama de los estudios sobre el teatro áureo a ambos lados de la Mar Océana: Ysla Campbell, fundadora de la asociación, que mantuvo con constancia desde sus primeros tiempos, y Aurelio González, que nos dejó el 17 de noviembre de 2022, y cuya memoria pretendemos honrar en este merecido, si limitado, homenaje que hoy quiere ofrecer a ambos la AITENSO.

No hace al caso el pormenor de sus contribuciones a nuestro campo de estudios: bastante conocidas son de cualquier entendido en la materia. Tampoco sería necesario, pero nos complace recordar aquí de manera especial la calidez humana de ambos homenajeados, su entusiasmo, su cordialidad. Ojalá este homenaje pueda expresar el común sentimiento de gratitud por su obra y por su amistad.

Agradecemos a la AITENSO, a la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP), al Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, al Gobierno Municipal de Puebla, al Archivo General Municipal de Puebla y a la Fundación Obra Pía de los Pizarro su apoyo y colaboración en la organización del mencionado congreso y en la publicación de estas actas que ofrecemos ahora al discreto lector.

*Mariela Insúa, Robin Ann Rice y David Sánchez Sánchez
Puebla de los Ángeles / Pamplona, enero de 2025*



Altar dedicado al Prof. Aurelio González, que resultó premiado en el concurso de altares de la UPAEP de 2023 celebrado en el marco del congreso de la AITENSO

LOS MECANISMOS DRAMÁTICOS PARA CONSTRUIR
EL ENGAÑO SOBRE LA MUERTE O «LA MUERTE
ENGAÑOSA» EN *EL MUERTO DISIMULADO*
DE ÁNGELA DE AZEVEDO

Jessica Angélica Bátiz del Castillo Quintero
Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa

Ángela de Azevedo, dramaturga portuguesa que escribió en castellano siguiendo las normas del teatro Barroco español, es una de las seis autoras que publicó sus obras en el Siglo de Oro¹. Solo se conocen tres de sus obras; entre ellas *El muerto disimulado*, comedia escrita hacia 1700 que nos presenta un aspecto fundamental en su composición: el engaño sobre la muerte. En definitiva, es una comedia de capa y espada que mantiene elementos del teatro barroco precedente, por ejemplo, de *El galán fantasma* de Calderón de la Barca y pertenece a una época de honor, enredos, palabras, orgullos y mentiras. El objetivo de este trabajo es analizar los elementos que hacen referencia a la muerte del personaje Clarindo, en la medida en que la idea equivocada de su muerte es el detonante para la articulación de la trama; a saber, cómo se organizan tanto las acciones, los parlamentos de los personajes y los elementos escénicos

¹ Azevedo nace en la segunda mitad del siglo xvii, en Paredes de Beira-Portugal, pero no hay datos precisos de su biografía hasta el momento. Publicó, aparte de *El muerto disimulado*, dos comedias más, ambas sin fecha, sin lugar de edición y sin nombre de editor. Sin embargo, tras el análisis de las comedias, se deduce que fueron escritas a finales de los años 30 y principios de los 40 del siglo xvii (ver Provenzano, 2019).

tanto en el nivel del texto dramático como en el nivel del texto espectacular para estructurar este engaño que, por lo demás, funciona de una manera compleja y en varios niveles, y toca desde el cuestionamiento de la identidad de los personajes, hasta formas y valores arraigados en la sociedad a la que alude la comedia, así como elementos metatextuales y finalmente, el pacto del lector-espectador y su complicidad en el “desenredo” de este engaño. A partir de esta estructura se debaten temas relevantes para la época como el travestismo de los personajes, la homosexualidad, la palabra de la mujer, la ambigüedad, etc. La crítica que pertenece más a la hermenéutica se ha interesado por algunos de estos aspectos que salen a relucir en un enredo lleno de equívocos y emociones; sin embargo, son los mecanismos para articular el engaño sobre la muerte que comprenden estrategias no solo del espacio dramático sino del escénico, los que a su vez permiten la construcción de la acción y el engranaje de todos los aspectos temáticos e ideológicos.

Los núcleos del argumento se pueden resumir de la siguiente manera: la protagonista Jacinta pierde a su amado Clarindo; ella se mantiene fiel a su amor y rechaza cualquier matrimonio. Aprovechando la coyuntura, Don Álvaro, un noble, le pide la mano. Jacinta sospecha que su amado, quien había partido con la armada del Duque de Saboya, fue asesinado por su amigo, el mismo Don Álvaro de Gamboa por celos de ella, de manera que para descubrir al asesino, acepta el cortejo. A su vez, aparece Lisarda, la hermana de Clarindo, quien acude a la corte de Lisboa para averiguar quién mató a su hermano y vengarse. Para ello, llega a la ciudad disfrazada de hombre y entabla amistad con Don Álvaro, quien posteriormente le confiesa que mató a Clarindo para conseguir el amor de Jacinta. Lisarda, que ya se encontraba enamorada del caballero, acepta declararse culpable del asesinato de su propio hermano. De manera paralela, Clarindo vuelve a casa disfrazado de Clara, quien dice ser una muchacha seducida y engañada por Don Álvaro. Posteriormente se encuentran todos los personajes en la casa de Don Rodrigo, padre de Jacinta, y se descubre la identidad de cada uno. En seguida mencionaré los detalles de este enredo de encuentros y desencuentros en función del engaño.

Estructuralmente es una comedia galante que parte del enamoramiento entre un caballero y una dama, del cual surge el enredo que tiene como fin último la materialización de este amor. La comedia empieza con una escena dramática en la que Don Rodrigo, padre de Jacinta, amenaza con matarla si no toma marido: el anciano la exhorta incluso a escoger libremente, «privilegio no pequeño» según sus palabras, sin em-

bargo, «Jacinta ha de casar / o Jacinta ha de morir» (p. 3). Este parlamento es muy importante ya que, entre otras cosas, establece, por un lado, la prioridad del matrimonio para la nobleza; por el otro, el elemento de la muerte que va a permear el resto de la obra². En el nivel estructural, es precisamente la negación de Jacinta a casarse la que genera el enfado de su padre, quien amenaza con tomar la decisión hiperbólica y radical de darle muerte. Hay que notar que dentro del entramado se nos arrojan los elementos que cohesionan a esta sociedad: el honor, el matrimonio y el papel de la mujer. En este caso y como se verá más adelante, la negación del matrimonio genera que la relación de los personajes Don Álvaro y Don Rodrigo se estreche, desfavoreciendo a Jacinta; de cualquier manera no hay que dejar de observar que un núcleo importante en esta estructura es su carácter: una mujer rebelde y fuerte, pero sobre todo leal, quien se niega a casarse con Don Álvaro o con hombre alguno. La crítica también debe prestar atención a las razones de Jacinta para preferir la muerte, porque inicialmente lo que es una postura de lealtad y amor se convierte en la búsqueda de libertad.

Ahora bien, al salir Don Rodrigo, Jacinta le explica a Dorotea, su criada, que se niega a casarse porque le dio palabra de matrimonio a Clarindo antes de ser enviado a la guerra, y no obstante las noticias de su muerte, Jacinta no quiere romper su promesa. Es muy importante que a nivel del texto dramático, Jacinta explica que fue durante la noche, entre la confusión de las sombras, cuando pudo entablar la relación con Clarindo (detalle que ocurre en un tiempo anterior al inicio de la comedia), quien antes de partir había dejado caer una carta para poder concertar esta visita. Por lo demás, las cartas, elementos del texto espectacular, van a jugar un papel notable en la organización de la trama para reforzar la verosimilitud de la información. Hay que notar que hasta este momento y durante toda la primera jornada, el espectador comparte este secreto con Jacinta y Dorotea, pues su padre nunca la ha visto interesada por hombre alguno, y solo los espectadores sabemos que ama a Clarindo, quien probablemente esté muerto. Claro que el paratexto del

² Asimismo, la muerte, o más bien, la huida de la misma, es un elemento que cohesionan a los personajes masculinos Don Álvaro y Clarindo en una suerte de equilibrio de sus destinos: el primero, si bien pretende dar muerte a Clarindo, tampoco es dueño de su destino pues es enviado a morir en la guerra; el segundo huye de la traición y la muerte, y aprovecha el equívoco sobre la misma, pues Don Álvaro está convencido hasta el parlamento final de la comedia que tuvo éxito en su empresa de darle muerte.

título es una referencia a que esta muerte posiblemente no sea verdadera, pero el pacto del receptor debe atender a la verosimilitud en este desarrollo. Además hay un presagio en el parlamento de Jacinta:

mintiome la confianza,
 que las que amor ocasiona,
 nunca han sido verdaderas,
 siempre fueron mentirosas.
 Presagio de mi desdicha
 fue un sueño en que me transforma
 la fantasía a Clarindo,
 dando a una espada traidora
 la vida envuelta en su sangre;
 no fue ilusión, sino sombra
 de mi trágica fortuna,
 porque luego se pregona
 de su muerte la noticia
 sin saberle hasta aquí otra
 circunstancia [...] (p. 6).

Efectivamente hubo una muerte real. De hecho, hacia el final se descubre que murió un tal Clarindo en la guerra, pero no era nuestro personaje, y que este aprovechó el equívoco para hacer correr el rumor de su muerte y poner a prueba la lealtad de Jacinta, al mismo tiempo que descubrir la verdad de quien atentó contra él.

Aún con Dorotea, Jacinta recibe de Don Álvaro una carta que la «fastidia y enfada». Se siente disgustada por su atención, y más cuando la invade la sospecha de que este hubiere podido matar a Clarindo. A pesar de sentir repugnancia por el pretendiente, Jacinta le acepta con la condición de que le proporcione el nombre del homicida de su amado. Aparentemente esta cláusula pondría fin a todo el enredo. Asimismo, la lectura de la carta participa a ambos personajes de información que las hace crecer en la sospecha de la culpabilidad de Don Álvaro, pues Jacinta parte, de manera axiomática, de que si este sabe del amor secreto es porque la máxima de la amistad (entre Clarindo y Don Álvaro) es no esconder nada al amigo, y que si se enteró, seguramente buscó traicionarlo por celos. En seguida, Jacinta escribe una respuesta que no podemos leer en ese momento. Dorotea, antes de partir a entregarla, hace la siguiente intervención metatextual: «Yo apuesto que en hora y media / nadie (según lo imagino) / ha de dar en el camino, / que lleva aquesta comedia» (p. 8).

Esta intriga amorosa que se desdobra de la falsa muerte del personaje, se construye ambiguamente desde una situación dramática específica: la dama disfrazada de caballero y el caballero disfrazado de doncella. El disfraz es un elemento espectacular sumamente importante que, por lo demás, conduce al equívoco que detona aspectos del deseo y los sentidos. Lisarda llega a Lisboa tras perder a su padre por el dolor de la noticia de la muerte de su hermano, asumiendo una nueva identidad: disfrazada de hombre, con el nombre de Lisardo, pretende descubrir al asesino de su hermano y vengar tanto su muerte como la de su padre³: «Yo misma / cogiéndole con mis brazos, / le he de hacer víctima horrible / para ejemplo de tiranos» (p. 10). Lisarda entra buscando a un Don Álvaro, «buen amigo» de su hermano Clarindo. Tras valientemente interferir en el duelo que este estaba teniendo, Don Álvaro enfurece y levanta su espada contra Lisarda/Lisardo, quien se las arregla para desarmarlo y, perdonándole la vida, entablan amistad. En este encuentro se establece un pacto que incide directamente en la actitud y el desarrollo de la acción: Lisarda está obligada a cumplir con este caballero, pues la amistad se relaciona directamente con el honor. Además, Lisarda se enamora de él y ya no puede permitir ser descubierta; por otro lado, de manera confusa para Don Álvaro, pese a que Lisarda es Lisardo, se siente atraído por el joven. Hay que considerar que solo el espectador comparte ambos secretos.

En seguida, Don Álvaro recibe la carta de Jacinta y no le queda más que confesar el crimen que cometió. A pesar del fuerte desengaño que siente, Lisarda no puede matarle, pues se ha enamorado de él. Este enamoramiento hiperbólico de los nobles de la época, que añade un elemento cómico, lleva a Lisarda a aceptar presentarse como el asesino de su propio hermano ante los ojos de Jacinta, tras experimentar la confusión entre realidad y sueño:

³ Lisarda se traslada desde España a Lisboa para aclarar la verdad sobre su muerte, pero no podía hacer ese viaje como mujer; por ello, el disfraz es una condición histórica para poder realizarlo. Como afirma Montauban (2013), «el travestismo ha sido el tema privilegiado para explicar la subversión de los roles genéricos en *El muerto disimulado*. Las razones de este privilegio por parte de los pocos trabajos que se han detenido en esta obra de Ángela de Azevedo son válidas y explicables: el travestismo es practicado por sus dos personajes centrales (los hermanos Lisarda y Clarindo), y es en virtud del intercambio de ropa que se resuelve la trama».

¿Esta es realidad o sueño?
 ¿Qué es esto que por mí pasa? *Ap.*
 ¿Que encuentre yo a mi enemigo
 a tiempo que amor me embarga
 vengarme, pues la fortuna
 en este hombre me depara
 mi ofensor, cuando me tiene
 ya su amor aficionada?
 [...]

¿Quién vio cosas más contrarias? (p. 16).

Por lo demás, un aspecto fundamental en la construcción del engaño es que Don Álvaro se necesita valer explícitamente de la mentira para poder obtener la mano de Jacinta: «Vos me habéis de dar licencia, / y permitir que me valga / de una mentira, diciendo / que aquesta muerte fue obrada / por vos, consintiendo en esto, / porque con mi logro salga» (p. 16). Aparte, Lisarda se pregunta por ser «yo mi enemigo mismo / y en amores de otra dama» (p. 16), pero ya le dio palabra, y para obtener el amor de Don Álvaro piensa en otra mentira: se descubrirá como mujer para que sepan que estuvo en su casa. Lisarda cómicamente cae en los brazos del asesino de su hermano, cuando el eje que motiva su acción es bastante trágico: su padre ha muerto tras el descubrimiento de la muerte de Clarindo, que en definitiva es un equívoco. La venganza, así como la traición, son la tesitura moral que antagoniza el honor, la amistad y la lealtad. La traición genera la venganza, por lo que ambos también son asuntos centrales de la obra; la primera ocasiona la muerte, la segunda pretende redimirla, y la resolución aparentemente ocurre cuando la muerte resulta ser un equívoco que, sin embargo, pudo reunir simultáneamente a todos los personajes. De hecho, todo se puede arreglar en este entramado de enredos, menos la muerte del padre de Clarindo y Lisarda.

Ahora bien, hay un encuentro paralelo al anterior entre Jacinta y Clara, cuya identidad velada es la de Clarindo. Mientras en la casa de Don Álvaro se encontraba Lisarda vestida de hombre, en la casa de Jacinta entra el mismo Clarindo vestido de mujer, quien se presenta como una hermosa vendedora de cintas y abalorios, y desdichada en amor; en definitiva, va buscando a quien la ha engañado. Cuando Clara le explica que ha venido persiguiendo a un tal Don Álvaro que la ha deshonrado, Jacinta construye para sí la idea de que es el mismo Don Álvaro a quien aborrece. Aunque Jacinta se entristece por la semejanza entre Clara y el

amado a quien ha perdido, ni Don Álvaro ni Jacinta saben de la identidad de Lisardo y de Clara respectivamente, pues presentan identidades desconocidas y genéricas, y lo hacen deliberadamente y conscientes de que su objetivo ulterior es engañar al resto de los personajes para develar una verdad. Al respecto, la existencia de Clara y Lisardo como nuevos personajes de la trama es aceptada por los demás personajes pero no por el espectador, pues se sabe *a priori* que han cambiado su identidad deliberadamente.

Los criados también participan en esta estructura bímembre: Papagayo sirve a Lisarda y Dorotea a Jacinta. Son personajes mucho más picarescos que viven las peripecias de la misma realidad pero en un nivel más terrenal y menos ideal como los personajes nobles. Son ingeniosos y cómicos; al mismo tiempo que sirven a sus señores, velan por el interés propio. Por ejemplo, la criada de Jacinta quiere salvarla de la muerte y le aconseja desde la sabiduría popular que es mejor casarse que estar sola o retirarse a la vida conventual. De más interés para este análisis es que ambos criados son los responsables de reflexionar por la comedia misma y sus intervenciones metatextuales son muy importantes. Papagayo ayuda a la caracterización de Lisarda como hombre, y tiene un parlamento en el que reflexiona por el nombre que termina de la siguiente manera:

[...] que aunque mi voz te apellide
Lisarda, ¿quién te ha quitado
el ser Lisardo, señora,
porque hay mujeres Lisardos,
y hay también Lisardas hombres? (p. 11).

Hasta aquí debemos precisar que el engaño no solo es sobre la muerte sino es una estructura dramática general. Entonces, la existencia de Clara / Clarindo para el espectador genera dos instancias, pues sabe que Jacinta no sabe que Clara es Clarindo, y a su vez, sabe que Lisardo es Lisarda mientras Don Álvaro no lo sabe. Y el espectador sabe lo mismo que Lisarda y Clarindo hasta que ambos se encuentran en escena (aquí el espectador sabe más: que son hermanos y que cada uno está ocultando su identidad pues ni Lisarda ni Clarindo disfrazados saben de su existencia hasta la anagnórisis final). Más aún, es importante que el lugar en el que se concatenan los encuentros sea Lisboa porque el espectador sabe que ambos personajes parten al mismo sitio y tiene elementos indiciales de que pueden, finalmente, descubrirse el uno al otro; además siempre tiene más información que los personajes porque escucha todas

sus conversaciones aparte y es el único que puede ir desenredando las confusiones y colaborar con el desengaño. El espectador sabe, por tanto, que hay tres niveles de mentira: Clara hablando con Jacinta, Clarindo disfrazado deliberadamente quien sí reconoce a Jacinta, supeditado al primero, y ulteriormente está la mentira de un tal Don Álvaro inexistente al que alude Clara.

Con todo, no solo es el elemento escénico de la vestimenta, a saber, el disfraz, sino las acciones que desempeñan tanto Lisardo como Clara las generan el desconcierto entre los demás personajes. Además, definitivamente hay confusión entre ambos personajes por las reminiscencias de su identidad original; por ejemplo, en el pasaje en el que uno recuerda al otro y hablan aparte, Lisarda por un lado: «Ay, si mi hermano viviera, / y así como fue varón, / fuera mujer, con firmeza / afirmara que era él mismo» (p. 32); por el otro, Clarindo: «Que galán de aqueste talle / jamás le he visto en mi tierra / [...] y si así como fue hembra / mi hermana, fuera varón, / y fuera viva, dijera / que era la misma» (p. 32). De manera similar, los amantes Jacinta y Clarindo hablan por separado cada uno del otro, ante dos situaciones que generan un solo discurso entrelazado (los dos personajes que se presentan como mujeres y el discurso de una afirma el de la otra).

Hay un tercer encuentro que vale la pena mencionar, aunque es secundario a los encuentros paralelos mencionados: el de Doña Beatriz, hermana de Don Álvaro, con su primo Alberto. La importancia de esta subtrama es que, cuando Don Álvaro se enfrenta contra Alberto para vengar el honor de su familia, Lisardo escucha e irrumpe para impedir la desgracia al tiempo que defiende a Beatriz, a quien su hermano busca dar muerte; por lo tanto, es la condición de posibilidad de que Lisardo encuentre las pistas que lo lleven a su hermano. El momento de la irrupción permite, a su vez, que Beatriz escape a la casa de Jacinta y hable con Don Rodrigo para pedir el consentimiento de su casamiento con Alberto, a cambio de que Jacinta case con Don Álvaro.

Un enfrentamiento más, pero ahora entre Hipólita, la criada de Beatriz, y Dorotea, ocurre al interior de la casa de Don Rodrigo. Ambas criadas permanecen solas y descubren un objeto: el anillo. El reconocimiento de este objeto, tanto por las criadas como por Clarindo y Jacinta es una evidencia espectacular que refuerza una coincidencia: el anillo que encuentra Hipólita lo tiene Dorotea en su casa, quien piensa que es de Don Álvaro, y no sabe que este se lo dio a Jacinta junto con la primera carta, pero también que había sido el mismo anillo que Jacinta

le dio en prenda a Clarindo antes de partir. Así se acrecienta la sospecha sobre la culpabilidad de Don Álvaro.

Comprendido el argumento, resulta mucho más clara la posibilidad estructural del equívoco: el amado, o murió en la batalla o fue asesinado, o bien, no ocurrió ninguna de las dos, pero no hay ninguna certeza para el espectador hasta que aparece Clarindo fantasma.

De tal manera, la complicidad del espectador se vuelve completamente evidente para la jornada segunda, que se abre precisamente con el encuentro entre Papagayo y Clarindo, que en la perspectiva del primero es sobrenatural. Ambos se reconocen, pero Papagayo se desconcierta al creer que es la sombra, fantasma o ilusión de Clarindo que lo persigue. Clarindo aprovecha esta circunstancia para investigar si lo han tenido con certidumbre por muerto, pero Papagayo tiene la certeza de que es un fantasma porque «todos saben / como yo lo creo / pues han corrido noticias / de que en la armada te has muerto» (p. 19). Además, aunque Papagayo le revela que su padre se ha quitado la vida ante la noticia de su muerte, le miente sobre Lisarda y lo engaña con la noticia de que se ha metido de fraile (en realidad quiso decir monja, pero está pensando en Lisardo), porque «ni aun de los difuntos / se ha de fiar un secreto» (p. 19). El criado miente nuevamente para preservar la identidad de Lisarda. A partir de este encuentro, se muestra al espectador que Clarindo no está muerto y es él mismo, en un aparte, quien revela la historia que permitió el equívoco. Ahora, además de buscar venganza, pretende “disimularse muerto” para comprobar si Jacinta ha mantenido su promesa.

Siguiendo con el desenredo de la trama, hacia el final de la segunda jornada Don Álvaro envía una carta a Don Rodrigo para revelar la liviandad de Jacinta como la de su hermana Beatriz. Don Rodrigo era el único personaje que aún no sabía que su hija sí tenía interés por los hombres y que había estado con Clarindo; para resarcir este agravio, Don Álvaro le propone que él tomará su mano y con su ayuda cumplirá con la cláusula de Jacinta, presentando finalmente al homicida de Clarindo. Jacinta urde entonces su plan: si Don Álvaro admite la culpa, le matará con sus propias manos para vengar la muerte de su amado y, en caso de que dé el nombre de otro culpable, no lo aceptará en matrimonio, pues ya le prometió casamiento a otra muchacha. Además, en caso de que su padre le obligue a casarse con Don Álvaro, prefiere morir antes de aceptar al asesino de su amado: «si mi padre / me obliga a casar a mí / con Don Álvaro, que tomo / por más suave el morir» (p. 50).

A partir de lo anterior, se organiza una reunión que tendrá lugar en la jornada tercera por la noche. En la antesala del encuentro final, Papagayo sostiene que se encontró con el muerto; más aún ha visto tanto a Clarindo como a Clara. Clara, ante Lisardo, se presenta como mesonera; mientras tanto, Jacinta en realidad piensa que Clara está enamorada de Don Álvaro. Cuando llega la noche de la resolución, Lisardo se va a disfrazar de mujer para denunciar a Don Álvaro y Clara de hombre para descubrir que es Clarindo:

[...] tenía intención yo de estorbarlo
diciendo que otra mujer
tenía en casa a su lado,
que era yo, y ponerme entonces
del traje en que agora salgo,
que para aquesta ocasión
lo traía Papagayo (p. 55).

Cuando Clarindo desvela su historia, Lisarda, en un remarcable monólogo, confiesa los motivos detrás de su disfraz: tras morir su hermano y su padre, viéndose sola, sin otro hombre que vengase su agravio, y siendo mujer, el sexo “más flaco”, en traje de hombre fue a vengarse ella misma. La situación se enredó cuando encontró amor en Don Álvaro, el autor de su agravio, así que le pide a su hermano que lo perdone, pues ella le ama y es por la supuesta muerte de Clarindo que se encuentra en esta situación. Clarindo autoriza el matrimonio de Lisarda con Don Álvaro y la dama tiene su final feliz: su hermano está vivo y ha podido casarse con el hombre que ama. En la escena final, Clarindo destapa su identidad y toma por mujer a Jacinta, quien le ha sido fiel y se ha mantenido firme en su promesa. De esta manera, la fidelidad, la firmeza y la valentía de Jacinta se ven recompensadas. Papagayo, antes del desenredo en la jornada tercera, interviene:

[...] no es cosita de cuidado,
señores, el enredillo;
ven ustedes a Lisarda
amante de su enemigo,
y homicida disfrazado,
lisonjeando su apetito
y de Don Álvaro, esposo
de su hermano pretendido:
¿qué diablo de poeta

maquinó tantos delirios?
 Parece cosa de sueño;
 ¿Han ustedes esto visto?
 ¿En qué ha de parar aqueste
 de confusiones abismo? (p. 48).

La comedia acaba con dos bodas: Clarindo / Jacinta y Don Álvaro / Lisarda. El final es feliz y se reestablece una suerte de orden, un equilibrio isométrico: Don Álvaro con Lisarda, Clarindo con Jacinta, Alberto con Beatriz, Papagayo con Hipólita y Dorotea permanece libre pero para servir a su amo, Don Rodrigo, así que también queda dispuesta en este juego dicotómico.

En *El muerto disimulado* se elabora un engaño sobre la muerte del protagonista a partir de una situación dramática muy específica. Se trata de un engaño completamente deliberado por parte de uno de los personajes, aunque el equívoco de la información sobre la muerte también hace que sea un engaño involuntario a partir de una percepción errónea, que el personaje Clarindo retoma y utiliza intencionalmente, y de ahí se convierte en el motor de las acciones y del enredo. En la construcción de la mentira confluyen elementos espectaculares (el vestuario siendo el más importante) y dramáticos que permiten el juego de confusiones; estas se insertan en la trama para mantener el pacto de verosimilitud. Los elementos espectaculares como la oscuridad y la noche se añan al espacio dramático, así como los objetos de las cartas y el anillo; además, hay reiteraciones sobre la muerte que permean toda la atmósfera de la comedia. Asimismo, la percepción de los hechos varía desde cada personaje como hemos visto con los criados y en los niveles de Clarindo-Clara, Lisarda-Lisardo. Finalmente, la construcción del engaño se logra mediante elementos textuales y espectaculares, que se articulan sobre concepciones culturales.

BIBLIOGRAFÍA

- AZEVEDO, Ángela de, *Comedia famosa, el muerto disimulado*, s. l., s. i., 1700. <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000172016?>
- MONTAUBAN, Jannine, «Ecos y discursos especulares en *El muerto disimulado* [sección del simposio]», *AHCT Symposium on Golden Age Theatre*, El Paso, Texas, 7-9 de marzo de 2013.
- PROVENZANO, Serena, «La carrera vital de Ángela de Azevedo. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 19, 2019, pp. 78-100.

LA MUERTE COMO RELATO EN FUTURO
EN *EL DUEÑO DE LAS ESTRELLAS*,
DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN

Noé Blancas Blancas
Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP)

[...] una
oscura maravilla nos acecha,
la muerte [...].
(Borges)

La muerte, en la obra de Juan Ruiz de Alarcón, si bien no constituye un tema central, y los personajes no necesariamente reflexionan sobre el asunto, sí aparece ocasionalmente como asunto principal, incluso en el desenlace. En general, acontece como un fenómeno positivo: «la muerte es puerto / de calamidades» (vv. 1605-1611)¹, dice doña Ana, en traje de Clariana, en *El tejedor de Segovia*. Y otra doña Ana, la de *Ganar amigos*: «venturoso muere / el que desdichado nace» (vv. 645-646)². Puede introducir una mejoría social, como la transferencia de un estado al hijo, hija o hermano, o una mejoría moral; puede ser la ocasión de *ganar amigos* o incluso de limpiar el honor.

¹ Ruiz de Alarcón, *Comedias*, p. 308.

² Ruiz de Alarcón, *Cuatro comedias*, p. 175.

En cuanto al orden de las acciones, la muerte se relaciona frecuentemente con la prolepsis. Por ejemplo, el que muere deja un testamento que determina la trama de la comedia (*Examen de maridos*). O bien, la muerte se anuncia explícitamente con una profecía u oráculo, con un juramento o con una sentencia (*El tejedor de Segovia*). De esta manera, la muerte es anunciada por, o anuncia un relato.

El dueño de las estrellas da la mejor ocasión de observar la función benefactora de la muerte: quien muere es el protagonista, que da nombre a la comedia; muere por homicidio, en el desenlace, y en él se concentran los dos roles: víctima y victimario, pues se trata de un suicidio.

José Amezcua establece una relación entre la muerte y el desenlace. En este, asegura Amezcua, se cumplía la «justicia poética»³. Por otra parte, la comedia nueva estaba abierta al mundo social, y por ello, «en los finales de las obras se planteaba, asimismo, una resolución de los conflictos sociales en juego»⁴; parte de esa concordia explica la frecuencia de las bodas en los desenlaces. Así, concordia, muerte y matrimonio, en armónica unidad, constituirían un desenlace casi perfecto, asegura Amezcua. Efectivamente, este es el desenlace de *El dueño de las estrellas*.

El dueño de las estrellas comienza con un oráculo. El rey de Creta pide a Apolo la clave para «reinar en paz» (v. 15)⁵. La respuesta que recibe es: «Pide a Licurgo el árbol venturoso» (v. 17, p. 14). El rey envía inmediatamente a buscarlo. Licurgo ha sido rey de Esparta, pero al nacer su sobrino, hijo de su hermano el rey muerto, se convierte en consejero real dictando leyes que le ganan la antipatía de algunos vasallos. Consulta entonces el oráculo y este le responde que Esparta vivirá en paz mientras duren sus leyes. Con el deseo de asegurar esa paz, decide ocultarse en un pueblo de labradores, bajo el nombre de Lacón. Una vez descubierto por su mensajero, el rey de Creta le pide a Licurgo elaborar leyes justas para Creta, este le revela la profecía dictada por las estrellas a su nacimiento: él habrá de morir a manos de un rey o deberá matarlo, pero el rey de Creta lo persuade de que el influjo cósmico no ejercerá poder alguno en hombre tan sabio.

³ Amezcua, 1990, p. 27.

⁴ Amezcua, 1990, p. 28.

⁵ Ruiz de Alarcón, *Obras Completas*, p. 14. En adelante, para esta comedia, anoto número de versos y la página correspondiente de la edición de Agustín Millares Carlo.

En su traje de Lacón, Licurgo ha recibido la ofensa de un noble, Teón, que intentaba forzar a una campesina; jura matarlo, usando como única pista para encontrarlo el retrato de una mujer que el ofensor ha dejado caer. Pronto descubre que la dama del retrato es Diana, la hija del mensajero del rey, y que es hermana de Teón. Perdidamente enamorado, se propone matar a Teón y casarse con Diana, lo cual consigue, sin saber que el rey de Creta también la pretende. Este se resiste a perderla y, aprovechando que Esparta le ha declarado la guerra, envía a Licurgo como general de su ejército, con la intención de penetrar en el cuarto de Diana. Licurgo vuelve justo cuando el rey intenta, sin lograrlo, seducirla. El enfrentamiento tan temido por Licurgo ha tenido lugar: debe matar al rey si quiere salvar su honor; o debe dejarse matar si quiere honrar su juramento de lealtad. Sabio aún en el extremo trance, Licurgo escoge el suicidio. Así se dirige al rey:

Pues para que ni te mate,
ni me mates, ni consienta
vivo mi infamia [...]
yo mismo daré a mi vida
fin honroso (vv. 2707-2712, p. 95).

Claramente, las profecías han venido tejiendo la trama. Cada acción ha sido anunciada por un relato anterior y, a su vez, va generando nuevas profecías.

Seguindo a Genette⁶, el oráculo puede considerarse «un relato [...] en futuro» y, en ese sentido, un tipo de metalepsis, es decir, una profanación de la «frontera [...] entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta»⁷. Efectivamente, los oráculos de Licurgo han venido *anunciando* las acciones futuras, a manera de prolepsis. El protagonista, cual Edipo, tiene como tarea principal burlar esos oráculos, *renegar* de esos relatos. «Dueño de las estrellas», es o pretende ser dueño de su propio relato, sorteando los desenlaces predichos.

¿Cuáles son estos «relatos en futuro»? Podemos identificar al menos cinco: 1) El oráculo de Febo dictado a Licurgo, que vaticina la paz de Esparta mientras se sigan fielmente las leyes dictadas por él. 2) El oráculo de Febo dictado al rey de Creta para lograr la paz en su reino: «Pide a

⁶ Genette, 1989, pp. 297-298.

⁷ Genette, 1989, p. 291.

Licurgo el árbol venturoso» (v. 17, p. 14). 3) La profecía de las estrellas, que augura que Licurgo morirá a manos de un rey, a menos que lo mate. 4) La profecía enunciada por el rey de Creta, de que en hombre sabio no tienen influjo las estrellas; determinada por el código de lealtad. 5) El juramento de Licurgo de matar a Teón luego de que éste le ha golpeado la cara, determinado por el código del honor.

He ordenado los relatos según la fuente. Los oráculos dictados a Licurgo y al rey de Creta provienen de los dioses; el vaticinio sobre la muerte de Licurgo proviene de las estrellas; y los juramentos de lealtad y de venganza por el honor, provienen de los hombres. Veamos de cerca cada uno.

LOS ORÁCULOS

El oráculo al rey de Creta es un tipo de profecía de «reparación de daño». En este sentido, guarda semejanza con el oráculo que recibe Edipo cuando Tebas es azotada por la peste: el oráculo ordena que se castigue al asesino de Layo. Es también una profecía de «búsqueda», como la ya mencionada de Edipo, que establece la necesidad de buscar al culpable de la muerte de Layo, solo que en la obra de Ruiz de Alarcón la búsqueda no es punitiva: no se ha de buscar a alguien para castigarlo. Asimismo, podríamos llamarla una profecía de «paz»: el «árbol venturoso» de Licurgo traerá paz a Creta⁸. Quizá también venga a cuento el tópico de la necesidad de crear leyes justas para gobernar a un pueblo. Licurgo ya lo ha hecho en Esparta, y allí, con la aquiescencia del oráculo: sus leyes traerán ahora paz a Esparta⁹.

Como queda dicho, tratándose de un oráculo, el vaticinio es la voluntad de un dios, pagano, pero en el contexto de la comedia, genuino. Y el relato de este dios es tramposo: de no escuchar el oráculo, el rey no enviaría a Severo por Licurgo —dando ocasión de intentar seducir a su hija, Diana—; ni Licurgo llegaría a Creta para enamorarse de ella,

⁸ Quizá habría que mencionar también otras profecías en las que se funden búsqueda y propósito de paz, como la de la fundación del pueblo azteca (no aludo de ninguna manera al problema de la mexicanidad de Ruiz de Alarcón): buscar un lugar señalado con el águila y la serpiente en un lago para fundar ahí un imperio. Sin olvidar el parentesco con la búsqueda de la tierra prometida por parte del pueblo hebreo. En todo caso, el tópico cuenta con una larga genealogía.

⁹ La creación de leyes justas está en la Biblia, con las tablas de Moisés, donde el legislador es Dios mismo.

desposarla y, por ello mismo, verse en el «aprieto» con el rey que han predicho las estrellas... Podríamos decir lo mismo que Genette del oráculo de Edipo:

[...] sin oráculo, no hay exilio ni, por tanto, incógnito ni, por tanto, parricidio ni incesto. El oráculo de *Edipo rey* es un relato metadieético en futuro, cuya sola enunciación va a desencadenar la «máquina infernal» capaz de cumplirlo. No es una profecía que se realiza, es una trampa en forma de relato¹⁰.

El oráculo de Licurgo, cronológicamente anterior, se cuenta en voz del propio Licurgo posteriormente al del rey de Creta; de manera que, siendo una prolepsis, se relata como una analepsis, trastornando la linealidad de la comedia. Licurgo parte a Pitia a consultar al dios porque desea saber si sus leyes son justas, pero no sin antes hacer prometer a los súbditos del rey:

[...] guardar mis justos decretos
hasta que al suelo de Esparta
volviese del sacro templo (vv. 1036-1038, p. 44).

Esto es lo que dicta el oráculo:

[...] llegando a Pitia,
consultado el dios de Delos,
me respondió que eran justas
mis leyes, y *sólo el tiempo*
que durasen duraría
la tranquilidad del reino (vv. 1049-
1054, p. 44; cursivas mías).

Licurgo evalúa la delicada situación: debe volver a Esparta porque ha jurado servirle al rey su sobrino y porque debe comunicar la profecía para que sus leyes sean acatadas; pero, al volver, los disidentes podrían atacarlo y obligarlo a modificar las leyes, con lo que el reino perdería su tranquilidad. Concluye que lo mejor para el reino es su ausencia, esta lo mantendrá a salvo y garantizará la permanencia de sus leyes. En consecuencia, decide retirarse al campo, disfrazado de campesino, con lo que ni traiciona a su rey ni se verá en el trance de modificar sus leyes.

¹⁰ Genette, 1989, pp. 297-298.

Este relato en futuro también es tramposo. De no haberse formulado, Licurgo no se escondería disfrazado de labrador, ni sufriría la afrenta de Teón que provoca su juramento de venganza, ni la cumpliría, matándolo. No habría encontrado el retrato de Diana, ni se habría enamorado ni casado con ella, llegando al aprieto final con el rey. Por cierto, que tampoco el rey de Creta lo habría encontrado ni dado ocasión de la guerra con Esparta, con lo que se rompe la paz prometida por el oráculo al reino de Esparta.

El designio dictado por las estrellas en el nacimiento de Licurgo, también es relatado por él mismo, y también es prolepsis y analepsis al mismo tiempo:

[...] pronostican las mías [mis estrellas]
que he de verme en tanto aprieto
con un rey, que yo a las suyas,
o él quede a mis manos muerto (vv. 1111-1114, p. 45).

Es claro: yo he de morir a manos de un rey o habré de matarlo. Y es claro también que se trata de una profecía de muerte; como la dictada por los oráculos griegos a Edipo y a Paris; solo que los oráculos griegos son dictados por los dioses, y no por las estrellas.

El juramento de venganza de Licurgo debe identificarse, igual que los oráculos y las profecías, como relato en futuro. Este ha sido formulado a partir de una ley o código del honor (aunque no escrito¹¹): golpear la cara de un noble es *suscribir* en su rostro una ofensa que reclama venganza. La ofensa es un relato en futuro de la venganza. En efecto, cuando «Da Teón un bofetón a Licurgo» (vv. 195-197, p. 19), disfrazado de Lacón, este responde con una profecía:

[...] verá esta tierra
la venganza de este agravio
con sangre escrita en sus peñas (vv. 200-202, p. 19).

¹¹ La alusión del término *codex a escritura* es claro. Dice el *Diccionario de Autoridades*: «Uno de los cuerpos o libros de que se compone el Derecho Civil. Llamose así, porque estaba escrito su contenido en tablas de troncos de árbol, que en latín se llaman Codex». Evidentemente, *escritura* no implica *relato* ni viceversa, pero la escritura, incluso tratándose de leyes —que es el caso del *códex*—, remite a la idea de *ejecución*: un hecho desata una sanción, la cual se establece a manera de *relato posible*, es decir, a manera de profecía u oráculo. *Códex* define la RAE: «libro anterior a la invención de la imprenta». Así, no es insensato vincular la idea de 'código' con la de 'relato'.

Y más adelante, al ofrecerle el rey de Creta una sortija:

Hasta que la mano corte
que dejó *en mi rostro impreso*
mi agravio, no ha de adornar
tan alta insignia mi pecho (vv. 1289-
1292, p. 50; cursivas mías).

Asimismo, una vez que ha ayudado a Teón a fugarse de los labradores y su criado Danteo le previene que «dar muerte a su hermano mismo [de Diana, su esposa] / es gran crueldad» (vv. 2338-2339, p. 82), Licurgo contesta: «Esto es ser / honrado, no vengativo» (vv. 2339-2340, p. 82).

En tanto hombre honorable, el ofendido no puede sustraerse ya a su destino. Se trata, efectivamente de un código no escrito, pero no por ello menos profético ni menos relato: si me ofenden, mato. Licurgo lo dice explícitamente: «yo he de matar a Teón / y he de gozar a su hermana» (vv. 1697-1698, p. 62)¹². Esa es la profecía.

Es interesante notar que el campesino Coridón, injuriado por Teón, no es interpelado por el código del honor, sino Licurgo, y este, no por sufrir afrenta en su esposa (que no la tiene en este momento todavía), sino por haber sido abofeteado por Teón. Asimismo, debemos observar que la ofensa la lleva el campesino Lacón, no el legislador Licurgo. Efectivamente, llegado el momento, Licurgo lo ayuda a huir de los campesinos enfurecidos; y solo cuando Teón está libre y en igualdad de circunstancias, Lacón toma venganza. De manera que este relato está constituido de varias voces. Licurgo se desdobra en Lacón y Licurgo:

Mi poder teméis en vano
que mi afrenta venga aquí,
si cuando la recibí,
era Lacón un villano.
Ya soy Licurgo, Teón,

¹² No podemos dejar de pensar en los gemelos Pedro y Pablo Vicario de *Crónica de una muerte anunciada*, título que, a mi ver, es un oráculo en sí mismo: *muerte anunciada*. Al ser ofendidos en su honor, con la pérdida de la virginidad de Ángela su hermana, el destino de los gemelos está trazado: deben matar a Santiago Nasar (que es una cuestión de honor se menciona explícitamente en varios momentos de la novela). No importa de cuántas maneras el pueblo —o los amigos de Santiago Nasar— pudiera saberlo o pudiera haberlo evitado, el asesinato se cumple fatalmente, sin que bastaran tampoco los otros augurios, los que *anunciaban* lo profetizado por el código del honor, incluyendo los sueños de la madre.

y no es cordura pensar
 que Licurgo ha de vengar
 las injurias de Lacón.
 [... Tu ventura] En Licurgo está segura:
 pero guardaos de Lacón (vv. 2225-2240, pp. 78-79).

Y más adelante, de nuevo convertido en Lacón, cita las palabras de Licurgo:

¡Ten!, que no soy
 sino Lacón tu enemigo.
 El villano que agraviaste
 soy yo, Licurgo es marido
 de tu hermana, él dio palabra
 de librarte, ya lo hizo;
 mas «guárdate de Lacón»
 Licurgo también te dijo (vv. 2347-2354, p. 83).

Con lo que uno profetiza y el otro cumple. Uno es el *narrador* y otro el *personaje*.

Por otra parte, aunque la ofensa y la venganza desdoblan al personaje en Lacón/Licurgo, antes se ha aceptado la doble identidad en una misma y única persona: «yo he de matar a Teón / y he de gozar a su hermana» (vv. 1697-1698, p. 62; cursivas mías). El que habla es Licurgo: quien planea la venganza nunca es Lacón, sino siempre el Licurgo legislador, consejero del rey. Así, el código del honor desdobla al personaje y, al mismo tiempo, anula ese desdoblamiento. No importa si es campesino Lacón o legislador Licurgo, o cualquier otro personaje inventado: la profecía lo envuelve inequívocamente.

Tampoco debe dejar de mencionarse que, de no haber sido por la profecía de las estrellas, Licurgo no sería Lacón y, por tanto, no recibiría la ofensa de Teón, etc.

El otro juramento de Licurgo es el *juramento dictado por el código de lealtad*. Este es pronunciado por el rey de Creta cuando, desafiando los designios de las estrellas —«ni los estimo ni temo» (v. 1160, p. 47)—, asegura que «a la razón justamente / doy más poderoso Imperio»

(vv. 1165-1166, p. 47)¹³, pues el hombre sabio «es dueño de las estrellas» (v. 1175, p. 47).

Resulta claro el código de lealtad al rey (que Licurgo cumple a la perfección: no solo dicta leyes justas para Creta, sino que también marcha a la batalla durante su propia noche de bodas)¹⁴. Y esto es precisamente lo que se cumple en el destino de Licurgo: no desenvaina el acero contra el rey ni da ocasión para que este lo mate, con lo cual, los «más fuertes influjos» de las estrellas quedan «sujetos» a su voluntad, tal como el rey lo ha relatado.

El dueño de las estrellas está constituida, entonces, por relatos anticipados, prolepsis, algunas de las cuales se cuentan como analepsis: ‘alguien dijo, en el pasado, que algo ocurrirá en el futuro’. Para el teatro, y para la época, el recurso puede resultar «natural» o «corriente». Pero no lo es en absoluto. Sin forzar las implicaciones, podemos decir que estamos ante un relato anunciado por otro relato, un relato que se cuenta a sí mismo.

Pasemos a un nivel distinto, el de las acciones. Las profecías de Licurgo guardan una correspondencia directa con sus propios actos. Antes de llegar a Creta, ha realizado un círculo de acciones bastante claro: 1) dictar leyes, 2) ausentarse del reino (ocultarse) para protegerlo, 3) luchar por el honor. Estas son las acciones particulares:

1. dicta leyes para Esparta, el reino de su sobrino;
2. se ausenta con la intención de hacer preservar sus leyes y, con ellas, la paz de Esparta; se oculta en el campo disfrazado de campesino;
3. pelea por su honra, al ser ofendido por Teón.

Una vez en Creta, el círculo de acciones se repite:

¹³ Esto se corresponde con lo anotado en la *Agonía del tránsito de la muerte*, pp. 360b-361a: «Astrología difiere de la Astronomía [...]. La astronomía es ciencia cierta y verdadera. La Astrología falta muchas veces: porque funda sobre los efectos pasados, los cuales son inciertos por la incertidumbre de la elemental disposición. [...] En verdad que es providencia de Dios, que falte la astrología: porque si siempre acertara, dejaran los hombres curiosos de creer lo que les predicara la fe: por creer lo que les prometiera la astrología» (modernizo la escritura en la medida de lo posible).

¹⁴ La lealtad al rey, con ser un tópico de la nueva comedia, constituye en Ruiz de Alarcón un motivo constante. King (1989, p. 59) relaciona este «marco ideológico» con la defensa de la Corona que, contra la conspiración de los Ávila en torno a Martín Cortés en 1565, ejercieron los cuatro criollos que fungieron como testigos de la boda de sus padres, Pedro Ruiz de Alarcón y Leonor de Mendoza, el 9 de marzo de 1572: Luis de Villanueva, Francisco de Velasco, Luis de Velasco el Mozo y Alonso de Villaseca.

1. dicta leyes para Creta;
2. se ausenta con la intención de luchar a favor del reino de Creta, en guerra contra Esparta; se oculta/disfraza (asume su rol de Lacón), para asesinar a Teón y también para casarse con Diana;
3. pelea por su honra contra su propio rey (el de Creta), al encontrarlo en los aposentos de su esposa, Diana.

Como vemos, las acciones de Licurgo antes de llegar a Creta prefiguran sus acciones futuras. Paradójicamente, luchando contra la predicción de las estrellas, replica sus propias acciones. Efectivamente, se *sale* de los relatos proféticos, pero nunca del suyo propio. Digo paradójicamente porque debe considerarse la aguda observación de Eloísa Palafox: «Como Licurgo fue por un tiempo rey de Esparta, al suicidarse termina tomando literalmente la vida de un rey dando a la vez muerte al rey»¹⁵. El rey que Licurgo habría de matar es él mismo; y el rey que habría de matarlo a él, también es él mismo, con lo que, desde la perspectiva de Palafox, el designio de las estrellas se cumple, como se cumplen los oráculos y los juramentos. En este punto pasamos, en el mismo nivel de las acciones, al asunto del cumplimiento de las profecías.

Se cumple el oráculo del rey de Creta («Pide a Licurgo el árbol venturoso»): este encuentra a Licurgo, que dicta leyes justas —si bien, no todas se acatan de buena gana¹⁶—, trayendo paz al reino. Se cumple el oráculo de Licurgo sobre la paz de Esparta. También, el juramento de lealtad pronunciado por el rey de Creta: tú, Licurgo, burlarás el designio de las estrellas y no me matarás. Y el juramento de venganza de Licurgo: habré de matar a Teón. Desde la perspectiva de Palafox, se cumple también el designio dictado por las estrellas (matarás a un rey o él te matará a ti), pero si consideramos que Licurgo ya no es rey de Esparta, y que nunca desenvaina el acero ni contra el rey de Esparta, su sobrino; ni contra el de Creta, de quien es ahora vasallo, este designio no llega a cumplirse¹⁷. Según esta última lectura, las profecías que se cumplen son las divinas del oráculo de Delfos y las emanadas por los códigos del honor y la lealtad; pero no la cósmica.

¹⁵ Palafox, 1997, p. 283, nota 10.

¹⁶ Sobre las inconformidades por las leyes de Licurgo, ver Palafox, 1997.

¹⁷ Espantoso-Foley (1964, pp. 1-11) desarrolla el tema de la astrología en *El dueño de las estrellas*.

Recordemos las fuentes: de los oráculos, los dioses; de los juramentos, los códigos (o los hombres, que pueden ser reyes o legisladores, en los que se percibe el personaje por excelencia del teatro alarconiano, el privado); del vaticinio cósmico, las estrellas. Todos los relatos convergen en el desenlace, machaconamente anunciado: las leyes dictadas por Licurgo en Esparta y Creta parecen haber sido olvidadas por la guerra inminente; Licurgo se ve en un aprieto con el rey cuya solución no parece ser otra que la muerte de uno de ellos, con lo que se quebraría el juramento de lealtad, mientras que, por hallarse el rey en la recámara de Diana, la honra de Licurgo parece irreparable.

El suicidio lo resuelve todo: Licurgo discurre cómo *zafarse* de la manera más brava, original y valiente, de los relatos que hasta aquí lo han venido encadenando.

Observemos que no es el designio de las estrellas el que podría poner en riesgo todo el orden establecido, sino los relatos divinos, regios y sociales. Dioses, reyes y códigos aportan las profecías que Licurgo *diegetiza* y trastoca con un desenlace nunca previsto, opuesto a toda fatalidad. La muerte parece ser, como en gran parte de la obra alarconiana, la última oportunidad para un nuevo comienzo. Licurgo no parece cuidar su vida sino para quitársela en el momento más caro.

Es el dueño de las estrellas: pero es *pharmakos*¹⁸ de su Dios, de sus códigos (honor/lealtad) y de su rey. Podemos decir: es el dueño de su propio relato (¿alguna semejanza con el autor?). La espada, al final, rubrica su propia existencia.

Probablemente, en el fondo, no se trate de algo distinto a buscar el sentido, no de la vida o del hombre, sino de la muerte. Si esta se halla escrita en las estrellas o prevista en los oráculos, si es irrenunciable, ¿cuál es su propósito? Quizá Ruiz de Alarcón haya dado con una posible respuesta: proporcionar un desenlace honroso al relato que somos; y, a su vez, inaugurar otros relatos, quizá un poco menos predeterminados. Ser «dueño de las estrellas» implicaría menos burlar los oráculos de nuestro propio Destino-Narrador, como negarles su condición de prolepsis para los relatos de los demás.

¹⁸ Sobre la figura del *pharmakos* en *El dueño de las estrellas*, ver Fiore, 1993.

BIBLIOGRAFÍA

- Agonía del tránsito de la muerte con los avisos y consuelos que cerca della son provechosos*, Alcalá, en casa de Juan Gracián, a costa de Juan López, mercader de libros, 1574. Recuperado de: https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=194180.
- AMEZCUA, José, «*La verdad sospechosa* y la poética del desenlace», en *Memoria de las Segundas Jornadas Alarconianas 1989*, ed. Héctor Azar, México, Gobierno del Estado de Guerrero, 1990, pp. 23-41.
- ESPANTOSO-FOLEY, Augusta M., «The Problem of Astrology and its Use in Ruiz de Alarcón's *El dueño de las estrellas*», *Hispanic Review*, 32.1, 1964, pp. 1-11.
- FIORÉ, Robert L., «Alarcón's *El dueño de las estrellas*: Hero and Pharmakos», *Hispanic Review*, 61.2, 1993, pp. 185-199.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989 [1.ª ed. en francés, 1972].
- JOSA, Lola, «Servicio, que no dominio, o el gobierno en aquella edad de oro: la fuente filosófica de la tragedia *El dueño de las estrellas* de Juan Ruíz de Alarcón», *Conceptos. Revista de Investigación Graciana*, 4, 2007, pp. 43-52.
- KING, Sillard F., *Juan Ruíz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, México, El Colegio de México, 1989.
- PALAFIX, Eloísa, «De las *Vidas paralelas* a *El dueño de las estrellas* de Juan Ruíz de Alarcón: lectura de una recreación estratégica», en *50 años del CELL: II. Literatura de la Edad Media al siglo XVIII*, ed. Martha Elena Venier, México, El Colegio de México, 1997, pp. 275-289.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, en línea: <https://apps2.rae.es/DA.html>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, en línea: <https://dle.rae.es>.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Comedias*, ed., pról., notas y cronología Margit Frenk, Caracas, Ayacucho, 1982.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *El examen de maridos. Mudarse por mejorarse. La prueba de las promesas. El tejedor de Segovia*, México, Porrúa, 1989.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Cuatro comedias. Las paredes oyen. La verdad sospechosa. Los pechos privilegiados. Ganar amigos*, estudio, texto y comentario Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 2000 [1.ª ed., 1961].
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Obras completas de Juan Ruíz de Alarcón II*, ed. y notas Agustín Millares Castro, México, FCE, 1996.

EL TRIUNFO DE LA MUERTE EN
REINAR DESPUÉS DE MORIR,
DE VÉLEZ DE GUEVARA

Isabelle Bouchiba-Fochesato
Université Bordeaux Montaigne
Groupe Interdisciplinaire d'Analyse Littérale (GRIAL)
UR 3656 AMERIBER

INTRODUCCIÓN

La obra *Reinar después de morir* (escrita hacia 1640 y publicada en 1652) es una de las más famosas obras de Luis Vélez de Guevara (1578-1644) con *La serrana de la Vera* (1613) y la novela *El diablo cojuelo* (1641). Relata los amores trágicos de doña Inés de Castro y del príncipe Pedro de Portugal, hijo del rey Alfonso IV y futuro rey Pedro primero de Portugal, en la primera mitad del siglo xiv. No nos detendremos aquí sobre una contextualización inútilmente larga (proponemos una bibliografía sobre el tema¹) pero sí vamos a evocar rápidamente la historia de Inés de Castro, su posteridad poética² y, obviamente, el argumento del drama que nos proponemos analizar. De los hechos históricos se sabe poco y mucho a la vez. El príncipe Pedro de Portugal, se enamora de una dama de su primera esposa Constanza de Castilla y hace de ella su

¹ Cornil, 1952 y Botta, 1996.

² Lauer (2022, p. 96) recuerda que por lo menos 300 obras artísticas de todo tipo fueron concebidas sobre esta historia desde el siglo xiv.

amante. El rey Alfonso IV de Portugal destierra a Inés lejos de Lisboa esperando que el tiempo y la distancia acaben con esta pasión. Sin embargo, después de la muerte de Constanza, Pedro hace volver a Inés y se niega a casarse de nuevo. Los dos amantes se instalan en Coímbra y tienen 4 hijos juntos. El rey Alfonso, enfrentándose con problemas geopolíticos provocados por la familia Castro en Castilla (abiertamente opuesta al rey Pedro Primero de Castilla) decide finalmente hacer asesinar a Inés, en 1355 para acabar con la crisis. Este asesinato provoca una corta guerra civil entre don Pedro y el rey, su padre, lo que no impide que después de la muerte de Alfonso IV, en 1357, Pedro suba al trono de Portugal. En 1360 anuncia en la Proclamación de Cantahede que se había casado secretamente con Inés siete años antes sin que, hasta hoy, se haya encontrado ninguna prueba material de estas bodas fuera de esta proclamación real. Manda organizar funerales reales y hace edificar dos magníficos sepulcros en el monasterio de Alcobaça en Lisboa. En el sepulcro dedicado a la dama, la estatua yacente que representa a Inés lleva una corona real.

Aunque muy resumidos, estos son los hechos históricos conocidos acerca de la historia de Pedro y de Inés. Ahora bien, esta historia trágica se transforma rápidamente en un tema poético fertilísimo. Patrizia Botta recuerda que si se suele admitir generalmente que

la fecha de aparición de Inés en la literatura [...] sería la de 1516, es decir, el año en que García de Resende publica en su Cancionero *Las Trovas a morte de Dona Inés de Castro*, generalmente reconocidas como el primer texto literario sobre Inés³,

consagra el artículo de donde está sacada esta cita a demostrar que existió seguramente un ciclo de romances⁴ alrededor de esta historia, así como canciones populares desde ya el siglo XIV, siguiendo la pista abierta años antes por Menéndez Pelayo primero y Menéndez Pidal después, entre otros.

Si, como lo acabamos de recordar, *Las Trovas a morte de Dona Inés de Castro* de García de Resende es la primera obra poética publicada sobre la tragedia, es Luis de Camões en sus *Lusíadas* (publicadas en 1572) quien establece las principales características del mito poético e instala en la posteridad el omnipresente *leit-motiv* de la *saudade*. Cuando Vélez

³ Botta, 1995a, p. 325.

⁴ Botta, 1995a, p. 326.

de Guevara concibe su propia obra, lo hace con la herencia de dos siglos de poesía oral y escrita detrás de él, dos siglos de historias trágicas, sangrientas y patéticas en las que Inés de Castro se ha convertido en un mito y en las que ya ha muerto centenares de veces. Es a esta heroína icónica de la poesía lusitana e ibérica a quien se propone el dramaturgo hacer morir una vez más.

En este análisis, nos proponemos demostrar que no solo asume plenamente la obra esta herencia, sino que, además, a través de una estética propia y a pesar de un pesimismo profundo, consigue ofrecer a Inés de Castro una última encarnación o quizás una efímera reencarnación, en el sentido literal de la palabra, lo que conlleva para la protagonista una paz anhelada y casi inasequible. Para demostrar esta lectura en la que la protagonista habita la obra como una muerta-viviente, nos detendremos primero en los espacios donde vive Inés, o sea su quinta y las orillas del Mondego, que desempeñan un importante papel dramático ya que, como lo veremos, funcionan como una especie de mundo encantado apartado del mundo de los vivos; en un segundo momento, veremos hasta qué punto la misma poesía se convierte en una herramienta potente de desencarnación, de disolución, de desaparición de la heroína “carnal”, y por fin, en una tercera parte conclusiva, veremos que la coronación final constituye, para parafrasear a Lauer, un auténtico «triunfo de la muerte», en la medida en que, permite que, por fin, recupere Inés una corporeidad por muy mórbida que sea y una paz que nunca pudo conocer en el mundo de los vivos.

Como acabo de anunciar, vamos primero a interesarnos en los espacios que habita Inés de Castro en la obra de Vélez. Vive sola con su criada Violante y sus dos hijos, Dionís y Alfonso, en una quinta a orillas del río Mondego cerca de Coímbra. Esta quinta reúne, *a priori*, todas las características formales y poéticas de la perfección pastoril o, mejor dicho, de un lugar ameno (*locus amoenus*) propicio a los amores cortesanos escondidos.

Aunque empieza la obra en el palacio del rey Alonso donde don Pedro, hijo del rey, escucha música mientras se viste pensando en doña Inés, todas las palabras y todos los conceptos asociados con el tópico poético del lugar ameno (según la definición ahora canónica de Ernst Curtius⁵) están reunidos en el monólogo del príncipe, como si intentara sustituir el espacio pastoril de su felicidad al de este mismo palacio:

⁵ Curtius, 1948.

Agua, árboles, frutas, frescura y mayo eterno están explícitamente presentes y completan el tópico del lugar ameno del que ni siquiera falta la ninfa (la misma Inés) evocada por Brito. El espacio habitado por Inés aparenta ser formalmente un jardín eterno, una «Soledad amena», un Edén escondido habitado por la dama y el fruto de sus amores con su amado, sus dos niños.

Ahora bien, este marco aparentemente idílico solo lo es en apariencia y de manera superficial. Muy rápidamente, en efecto, se convierte en un espacio habitado por la inquietud, o, mejor dicho, en un espacio apartado de la vida, anclado en la realidad, eso sí, pero una realidad particular que corre paralela a la de los demás protagonistas, un espacio que se asemeja a los jardines encantados de los cuentos de hadas (tipo *La bella durmiente*) sometidos a un extraño maleficio. El relato que hace Brito, al principio de la obra, de su llegada a la quinta, aunque el criado se esmere en contar su embajada con dinamismo y alegría, es un buen ejemplo de lo que evocamos aquí. En efecto, como lo muestran los versos siguientes, no deja de convocar elementos descriptivos que, en vez de dar una sensación de facilidad y de ligereza, dramatizan la progresión difícil del mensajero hacia la dama con no pocos detalles potencialmente inquietantes:

Guié los pasos luego
a la quinta, Narciso del Mondego,
que *guarda en dulce empeño*
la beldad soberana de tu dueño
cuando, dando a la Aurora
celos al Sol, parece que enamora
el oriente divino
de Inés, sol para el sol más peregrino,
que, *aún no he llegado*, creo,
piso el umbral, y en el zaguán me apeo.
(*Aparte.*)

[...]

Al fin al cuarto llego
alborozado, sin aliento, y luego

[...] todo el curso suspendido,
dejarla quiero al beleño
deste descanso, entre tanto
que da tregua a su llanto
árboles, guardadla el sueño (vv. 699-706).

a las cerradas puertas,
 solo a tu amor eternamente abiertas.
 Dos veces *toco en vano,*
 que en este oriente aún era muy temprano,
 si bien tu hermoso dueño,
 rendida a su cuidado más que al sueño
 voces dio a las criadas,
 menos de mi venida *alborozadas*
 [...] Al fin, *el muro,*
 el oriente dorado
 de aquel sol, de aquel cielo *franqueado,*
sin reparo ninguno
corro los aposentos uno a uno,
 y *no paro* hasta donde
 está la esfera que tu sol esconde.
 Su amor me desalumbra,
 y sin la permisión que se acostumbra,
 verla y hablarla trato,
 que el *alborozo* precedió al recato.
 Entro, al fin, sin sentido (vv. 123-171).

Claro, y lo explicita él mismo, Brito dilata voluntariamente su relato para que Pedro goce plenamente de su felicidad, sin embargo, lo que emana de sus palabras, a pesar de su alegría ya señalada, es una sensación de “inquietante extrañez” frente a un espacio en el que se penetra como lo decíamos, como en un lugar encantado: un muro lo separa del mundo exterior (por muy metafórico que sea ya que bien se sabe gracias a los trabajos de Genette que una metáfora es, en sí, un mini relato) las puertas no se abren o lo hacen con dificultad, los criados duermen, los aposentos se siguen los unos después de los otros sin que parezcan habitados por seres vivos, el frenesí se apodera del mensajero casi a pesar suyo. Estos detalles discretos nos ponen ante un espacio a la vez dilatado (la sucesión de habitaciones), silencioso y deshabitado a pesar de la presencia de criados más o menos ausentes.

Los entornos del omnipresente Mondego aparecen también cargados de una especie de suave morbidez en la que la naturaleza, cuya amenidad hemos evocado rápidamente más arriba, desempeña un papel decisivo y pasivo-activo (para no decir “pasivo-agresivo”) como podemos ver claramente en esto versos de Violante describiendo a su ama:

Parece que se *ha dormido*
 y con paso diligente
vuelve atrás la hermosa fuente
 todo el *curso suspendido*.
 Dejarla quiero al *beleño*
 deste descanso, entre tanto
 que da tregua a su *llanto*,
árboles, guardadla el sueño.

Ya hemos convocado estos versos para ilustrar la soledad amena, ahora bien, la presencia del beleño nos orienta hacia otra recepción de estos versos, en la que, esta vez, la naturaleza amena aparece como receptáculo de un discreto maleficio. En efecto como bien recuerda el *Diccionario de Autoridades*, el beleño es una

Planta de la familia de las solanáceas, como de un metro de altura, con la hojas anchas, largas, hendidas y vellosas, flores a lo largo de los tallos, amarillas por encima y rojas por debajo, y fruto capsular con muchas semillas pequeñas redondas y amarillentas. Toda la planta, especialmente la raíz, es narcótica.

Como vemos, los árboles (cuya simbología une, recordémoslo, el cielo, la tierra y los infiernos) protegen la acción secreta y narcótica de una planta (y otra vez, poco importa que las palabras de Violante sean metafóricas o no ya que de hecho está presente la palabra o sea la planta) cuyo poder invisible aparta la dama del mundo de los vivos y de sus tormentos casi a pesar suyo, y cuya morfología le permite, además, cubrir literalmente el cuerpo dormido de la dama haciéndola desaparecer posiblemente de la vista de los vivos. Además de esto, se produce un fenómeno extraño (cuyo carácter metafórico no debe debilitar la fuerza simbólica) ya que, como subraya Violante, «Vuelve atrás la hermosa fuente / todo el curso suspendido»: el flujo casi mágico del agua no deja de evocar una inversión incontrolable del tiempo y la degradación de la normalidad tranquilizadora del espacio físico.

De ahí que este cuadro se vaya convirtiendo ante nuestros ojos en otra cosa, en un lugar ameno del que se ha apartado la vida tal como la conocen los demás protagonistas. La quinta, la fuente y las orillas del río dibujan un espacio apartado del mundo en general y del mundo de los vivos en particular que, por más ameno que sea, acaba asemejándose a un Hades bucólico. El Mondego, omnipresente en la obra y en la leyenda, cuya melancolía invade la acción dramática y que, desde Camões se asocia con la *saudade* (literalmente convocada en esta primera jornada

en las palabras de la criada Violante⁹) se convierte en un Leteo lusitano, a orillas del que Inés duerme como si se tratara de un sueño premonitorio de su muerte bajo la influencia de este Leteo cargado de todos los recuerdos poéticos de la muerte de la dama como si esta estuviera bebiendo en su sueño los recuerdos mortales abandonados aquí por sus múltiples avatares poéticos ya muertos.

Los espacios encantados en los que vive Inés merecerían un estudio más amplio, que no podemos desarrollar aquí por motivos obvios de amplitud. Sin embargo, y antes de pasar a nuestra segunda parte, recordemos que otro elemento constitutivo de los espacios encantados se encuentra también omnipresente en la obra, quiero hablar de la caza. Si Inés aparece en la obra en traje de cazadora agotada por el cansancio de la desesperación que provoca en ella la ausencia de Pedro, se convierte rápidamente en presa, metamorfoseada, por el poder de las metáforas, en garza y amenazada por los dardos hiperbólicos de su rival, la muy viva doña Blanca, Infanta de Navarra (vv. 1403-1420). Los maléficos cazadores, los dos consejeros traidores del rey Alonso, acabarán con su vida, degollándola, en la misma naturaleza encantada en la que se creía protegida. Y será doña Blanca la que, en los últimos versos de la obra, informando a don Pedro de la muerte de Inés pondrá el último toque a la objetivación de este paraíso infernal, de este lugar ameno letal:

¡Oh, Cielo! ¡Oh, pena airada!
Hallé una flor hermosa ajada
quitando —¡oh, dura pena!—
la fragancia a una cándida azucena,
dejando el golpe airado
un hermoso clavel desfigurado,
trocando con airado desconsuelo,
una nube de fuego en duro hñelo.
Y en fin, muestre valor hoy tu grandeza,

9

Miña saudade,
caro senhor meu,
ça quem direi eu
tamanha verdade?
A miña vontade
de noite y de día,
siempre vos vería.
Saudade miña,
¿cuándo vos vería? (vv. 690-698).

a quitar hoy al mundo la belleza,
 provocándole a ello
 Alvar González y el traidor Coello.
 Con dos golpes airados,
 arroyos de coral vi desatados
 de una garganta tan hermosa y bella,
 que aun mi lengua no puede encarecella
 (vv. 2281-2296).

Acabamos de ver que el Mondego podría ser otro Leteo poético y, de hecho, el sueño¹⁰, en los dos sentidos de la palabra, incluso percibido como puente entre el mundo de los vivos y el de los muertos, es un elemento dramático clave de la primera jornada. Durante las ausencias de Pedro, Inés a lo largo de la primera jornada por lo menos, parece estar sumida en un sueño permanente e inquietante. Recordamos que, en el relato de su embajada (efectuada antes de que empiece la acción dramática propiamente dicha), Brito describe la quinta como si fuera un castillo encantado e inmerso en un sueño extraño e inquietante, recordamos también que Inés, cansada tanto por la caza como por la ausencia de Pedro se duerme a orillas de Mondego víctima inconsciente del poder narcótico del beleño. Ahora bien, durante este sueño, en plena mitad de la primera jornada, llega don Pedro con su criado y ambos descubren a la dama durmiendo y hablando consigo mismo:

INÉS ¡Que me mata! ¡Tente, aguarda!
 ¡Alfonso, Dionís, Violante! (vv. 735-736).

INÉS ¡No me maten tus rigores!
 ¿Por qué me quitas la vida?
 ¡Pedro, Pedro de mi vida,
 esposo, mi bien! (vv. 743-746).

Don Pedro y Brito no perciben primero las palabras de la dama, sin embargo, Brito le recomienda tres veces a su amo que no despierte a su amada («calla / no la despiertes, señor»; «será lástima inquietar / su

¹⁰ Bien se conoce el sueño como recurso dramático en particular en las comedias palaciegas en las que permite a que las heroínas dormidas de verdad o de manera fingida, puedan declararle su amor al galán (*El vergonzoso en palacio* de Tirso o *El perro del hortelano* de Lope son dos buenos ejemplos). Aquí, como vamos a ver, el recurso es bastante diferente tanto en su objetivo dramático (no hace avanzar la acción) como en lo que provoca en el lector-espectador.

sosiego» y «llega, pues / pero despertar a Inés será grande desacierto») y tanto esta insistencia, como el hecho de que quede sin explicar en qué consiste este desacierto —cuyo sentido en *Autoridades* es «Error, falta grave. Es compuesto de la preposición Des, y el nombre Acierto. Latín. *Error. Defectus. Imprudens actio*», cuando hoy solo es un simple error o una equivocación según María Moliner— introducen en la acción dramática una dilación que, en el contexto en el que se produce, o sea el hecho de que los lectores/espectadores sepan que Inés sueña con su muerte atroz, inscribe ya a la dama en la fatalidad de su destino letal, en gran parte debida al retraso de don Pedro. Si Inés consigue ver su muerte mientras está presa de este simulacro de la muerte, es precisamente porque, como personaje de ficción, ya ha muerto centenares de veces y su muerte forma parte de su espacio físico y mental. El sueño anunciador de la muerte de la dama también participa de la reconfiguración del espacio del Mondego dado que el río, no solo cobra las características del Leteo, como ya hemos visto, sino también las del Estigio. Puede que, en la encrucijada de los dos mundos, el de los muertos y el de los vivos, esté también, muy a pesar suyo, el rey don Alonso que, él también, cayendo bajo el encanto mórbido de Inés, ya pertenece al reino del Hades. Recordamos en efecto que, al final de la primera jornada, el rey se presenta en la quinta con doña Blanca con el propósito de echar a Inés del reino para que don Pedro se consagre por fin a su esposa, doña Blanca: «ahora empieza mi castigo» exclama el rey en el verso 839 antes de manifestar abiertamente su ira a su hijo: «No sé cómo reportarme. En fin, príncipe don Pedro, / ¿ocasionáis a que haga / vuestro padre estos excesos / de salir para buscaros / fuera de la corte?». En realidad, apenas pone la mirada en la dama, el Rey cambia totalmente de actitud:

¡El cielo
mayor belleza ha formado?
De mirarla me estremezco (vv. 865-867).

La escena se convierte entonces en un suave encuentro entre un rey fascinado, encantado y seducido que unos minutos después de su airada declaración inicial se despide de la dama declarando:

¡Inés!
¡cuanto con el alma siento
no poder aquí, aunque quiera
mostrar lo mucho que os quiero! (vv. 903-906).

A veces se ha referido la crítica a una tentación erótica del viejo rey para con la amante de su hijo, nos parece más bien que el rey, también prometido a morir, víctima de la maldición de Inés, cae aquí literalmente bajo el encanto de una dama con quien comparte, sin saberlo, el mismo destino y en quien percibe la seducción del descanso final, la belleza de la muerte a través de la belleza de la ya muerta.

Ahora bien, como vamos a ver en esta segunda parte, Vélez no se contenta con crear un venenoso espacio natural mortífero e inquietante para transformar a su heroína en muerta viviente ya que su escritura se empeña en desencarnar a la protagonista, en hacerla desaparecer dándonos la paradójica impresión, cuando es necesario, de que invade e incluso satura el espacio textual. Genialmente, en vez de darle vida a su personaje de tinta y papel con el poder creador del verbo se la quita mediante una estética enteramente consagrada a magnificarla.

Para comprobar el hecho de que Inés pertenezca ya a un universo que ya no es el de los vivos (entendamos que estamos hablando de los vivos de la ficción dramática) basta con detenernos en el incipit de la obra. Esta escena liminar se desarrolla, lo hemos visto, en el palacio real, el príncipe está vistiéndose acompañado por música, y, precisamente, los músicos cantan cuatro versos de un romance que, ya hemos visto, se suele considerar como formando parte del corpus de poesía oral consagrada a la historia de Inés y anterior a la obra de Resende evocada al principio de este trabajo:

MÚSICO	Digamos otra letra y tono nuevo.
MÚSICOS	<i>Pastores de Manzanares, yo me muero por Inés, cortesana en el aseo, labradora en guardar fe.</i>
PRÍNCIPE	Parece que a mi cuidado esta letra quiso hacer, lisonjeándome el alma, eterna en mi esposa, a Inés. Volved, volved, por mi vida, a repetir otra vez aquesa letra. Cantad, que me ha parecido bien.
MÚSICOS	<i>Pastores de Manzanares, yo me muero por Inés,</i>

cortesana en el aseo,
labradora en guardar fe (vv. 14-30).

Varios investigadores ya han insistido sobre estos cuatro versos, mostrando que son la adaptación de los versos siguientes de un romance anónimo

Serranas de Mançanares,
yo me muero por Ynés,
cortesana en el arreo
labradora en guardar fe¹¹.

Ahora bien, estos versos no se limitan a una intertextualidad hábil con la tradición oral, puesto que ya desde el umbral de la historia inscriben a la protagonista en un allá que ya es el de la tradición poética. Contrariamente a los demás protagonistas, apenas evocada, Inés se sitúa ya en un espacio referencial diferente del de los otros personajes puesto que ya es poesía cuando los demás todavía son protagonistas. Cada caso de intertextualidad¹² Inesiana en la tragedia de Vélez participa del mismo efecto: Inés ya no es un personaje, se ha convertido en un objeto poético, o mejor decir en un mito poético, como un personaje fantasma de sí mismo.

Cada vez que uno de los protagonistas evoca o describe a Inés, cada vez que don Pedro, Brito o incluso el Rey Alfonso se dirigen a Inés, se produce el mismo fenómeno de desencarnación de la dama. Para ilustrar este mecanismo podríamos detenernos en cada fragmento descriptivo consagrado a la dama, pero por motivos obvios de amplitud de este trabajo, proponemos el análisis del primero. Se trata de la descripción hecha por Brito de doña Inés a quien viene a comunicar un mensaje de don Pedro

Entro, al fin, sin sentido,
y en el dorado tálamo que ha sido
teatro venturoso

¹¹ Ver Carrascosa Miguel y Domínguez de Paz, 1988.

¹² Botta, 1995b, p. 384. Huelga recordar la presencia física del *Romance del Palmero* en la tragedia a través de estos famosos versos:

¿Dónde vas el caballero,
dónde vas triste de ti?
Muerta es tu enamorada
muerta es que yo la vi [...].

más de tu amor que del común reposo,
 amaneciendo entonces,
 y *enamorando mármoles y bronces*,
 los *ojos en estrellas*,
 en *nieve y nácar las mejillas bellas*,
 en *claveles la boca*,
 la *frente y manos en cristal de roca*,
 en *rayos los cabellos*,
 entre Alfonso y Dionís, tus hijos bellos,
 asidos a porfía,
 por maternal terneza, o compañía,
al cuello de alabastro,
deidad admiro a doña Inés de Castro,
Aurora en carne humana,
taraceado abril con la mañana,
todo un cielo abreviado,
 y al *sol de dos luceros abrazado*
 quedé tierno y dudoso,
 que, como de *aquel árbol generoso*
 tan hermosos pendían,
racimos de diamantes parecían.
 Ella, amor ostentando,
 aunque de honestidad indicios dando
 a *la nieve divina*,
 de *púrpura corriendo otra cortina*,
 que de tales mujeres
 siempre son los recatos sumilleres,
 más *encendida aurora*,
 sobre las almohadas se incorpora (vv. 170-202).

Como se puede apreciar, en cuanto empieza la descripción de la dama, se produce lo que podríamos llamar una verdadera saturación poética. Las metáforas, las comparaciones, las asimilaciones hacen desaparecer lo que debería ser carne, persona, por muy ficcional que sea. Y quizás, ahora menos que nunca hay que olvidar que estamos frente a un texto dramático, o sea consagrado a la representación por actores en carne y hueso. El nivel de desencarnación es elevadísimo y, cuanto más convoca el dramaturgo los más refinados tópicos poéticos de la tradición lírica, cuanto más explota los poderes evocativos de la retórica, más aleja a Inés del ámbito de los vivos, más la desencarna. Además del efecto global provocado por la acumulación y la sistematización ya evo-

cada, huelga subrayar que cada metáfora en sí le quita a Inés algo de su corporeidad, de su supuesta densidad carnal y vital o de su humanidad terrenal. Que hablemos de «mármoles y bronces», de «cristal de roca», de «diamantes» o de «alabastro», casi visualizamos ya la estatua yacente en que se convertirá la dama al final de la obra.

Como constatamos en este nivel de nuestro estudio, que se trate de pura dramatización o de escritura poética propiamente dicha, todos los recursos de los que dispone Vélez a la hora de darle vida a Inés concuerdan en el mismo resultado: no solo hacer de la dama un ser ya muerto e incluso desencarnado, sino también un ser que ha perdido toda autonomía dramática (por muy paradójica que pueda parecer esta imagen de un ser de ficción dotado de autonomía) para convertirse en un ser hecho de poesía. La desesperación de Inés, que se manifiesta incluso cuando está con Pedro, cuya presencia esta siempre habitada por su próxima ausencia, se relaciona ante todo con una especie de pre-conocimiento de su inexorable muerte.

Para acabar con este estudio muy parcial de la cuestión de la muerte en *Reinar después de morir*, quisiéramos interesarnos, a modo de tercera parte conclusiva, precisamente en la muerte de la dama, y en el “después”. La larguísima escena de preludio a la muerte de la dama consiste en una auténtica escena de tortura moral. La dama, después de comprender que el rey Alonso la ha condenado a muerte, intenta salvar su vida, pero ante todo para salvar las de su amado Pedro y de sus hijos. Esta escena se desarrolla en tres movimientos más o menos y cada uno ata cada vez más a Inés a la muerte a la que ya pertenece. Alonso intenta primero salvar a la dama explicándole que su supuesta boda con Pedro carece de legalidad y entonces no existe. Sin embargo, Inés a su vez declara que la pareja ya obtuvo dispensación papal. La reacción del rey es tétrica:

¡Callad!,
¡noramala para vos,
Doña Inés, que os despeñáis;
pues si es como decís,
¡será fuerza que muráis! (vv. 1983-1987).

De hecho, constatamos que el elemento decisivo en lo que se refiere a la condena a muerte de la dama es precisamente el hecho de que el sacramento del matrimonio resulte confirmado (hecho, dicho de paso, que hay que relacionar con la muerte a priori sin posibilidad de con-

fesarse de doña Inés, como si los numerosos versos en lo que apela a la piedad del Rey, no tanto por ella sino por Pedro y por sus hijos, funcionaran como una confesión). Sería necesario comentar cada verso de esta escena, pero podemos contentarnos hoy con unos pocos, reveladores de lo que se juega aquí:

INÉS	No siento, señor, no siento esta desdicha presente, sino porque Pedro, ausente, tendrá mayor sentimiento. Antes viene a ser contento en mí esta muerte homicida, que perder por él la vida no ha sido nada, señor, porque ha mucho que mi amor se la tenía ofrecida. Y cuando tu Majestad quiera quitarme la vida, la daré por bien perdida, que en mí viene a ser piedad lo que parece crueldad (vv. 2034-2050).
------	---

Estas declaraciones, por muy retóricas que puedan parecer, también pueden ser leídas de manera muy literal. La muerte de la dama, escandalosamente dilatada en estas últimas escenas, es su muerte final, si se puede decir así, una muerte ya hecha inevitable, por la tradición poética anterior y los versos «porque ha mucho que mi amor / se la tenía ofrecida» bien pueden leerse como el recuerdo de los tres siglos a lo largo de los cuales Inés ha amado a Pedro y Pedro a Inés. La liberación que reivindicada la dama en estos versos bien puede ser por arte de la voz poética una manera de liberar por fin a este icono del amor más allá de la muerte y de devolverle una corporeidad, una realidad carnal a través de su aparición cadavérica. Si hasta este momento la dama desaparecía como tal, convertida en muerta viviente borrada por la inflación poética y retórica que se desplegaba en cuanto se trataba de hablar de ella, la muerta, en cambio consigue por fin ostentar un cuerpo apaciguado por la muerte (cito los últimos versos de la obra):

NUÑO	Esta es la corona de oro.
PRÍNCIPE	De otra manera entendí que fuera Inés coronada,

mas, pues no lo conseguí,
 en la muerte se corone.
 Todos los que estáis aquí,
 besad la difunta mano
 de mi muerto serafín.
 Yo mesmo seré el rey de armas.
 ¡Silencio, silencio! Oíd:
 Esta es la Inés laureada,
 esta la reina infeliz
 que mereció en Portugal
 reinar después de morir (vv. 2449-2462).

El patetismo de la tragedia veleciana se manifiesta plenamente en esta penúltima escena en la que se corona una carne muerta y no un alma salvada. Y, de hecho, son los cuatro últimos versos los que, finalmente, explicitan este nuevo destino poético atribuido por Vélez a la dama. En efecto, concluye el Condestable:

Esta es la Inés laureada,
 con que el poeta dio fin
 a su tragedia, en que pudo
 reinar después de morir (vv. 2473-2476).

El Condestable es un protagonista relativamente secundario de la obra, pero caracterizado por tres cualidades esenciales en la economía de este *excipit* que le permiten emitir este último juicio: su lealdad al rey y al príncipe, sus actos mesurados a lo largo de la tragedia, su conocimiento de todos los demás protagonistas de la tragedia. Como lo explica Aranda, los últimos versos de una comedia y el último personaje que los pronuncia son claves en la estrategia poética de la obra¹³:

Les derniers locuteurs sont transformés par ce qui est arrivé au héros, et sont aptes à le dire ; ils sont capables de traduire en actes et en paroles le parcours mémorable du protagoniste [...] ¹⁴.

[...] la fin du texte est le lieu où le titre paratextuel devient textuel, c'est-à-dire qu'il s'incorpore au mouvement, au flux du texte. Le titre cesse d'être un a priori, une virtualité, il est enfin pleinement justifié par l'ensemble de la comedia qui lui ménage, en sortie du texte, une seconde nais-

¹³ Aranda, 2011, p. 122.

¹⁴ Aranda, 2011, p. 122.

sance. Le titre terminal est la moitié textuelle d'un ensemble dont le titre paratextuel est l'autre moitié [...] ¹⁵.

Ahora bien, constatamos que el Condestable empieza su declaración final con una delicada referencia a la segunda obra del díptico de Bermúdez (*Nise Laureada*) pero rechazando el anagrama en favor del nombre auténtico. Huelga señalar que, a la primera lectura, este sintagma se presenta como una especie de título remotivado de la obra de Vélez mientras que el título "oficial" aparece en el último verso y como sintagma gramatical de una frase entera («pudo reinar después de morir»). Tanto esta discreta referencia a la obra de Bermúdez (la primera obra teatral sobre la historia de Inés de Castro) como la ambivalencia referencial del posesivo "su" le permiten a Vélez inscribir su propia obra en toda una genealogía de obras teatrales, genealogía que viene a concluir, exactamente como concluye su propia obra. Para decirlo de otra manera, los tres versos siguientes «con que el poeta dio fin / a su tragedia, en que pudo / reinar después de morir» se pueden (y se deben) entender, claro, como conclusivos del drama que acabamos de leer, pero se pueden (y según nosotros se deben) también entender como conclusivos de todos los dramas escritos anteriormente sobre Inés de Castro a quien Vélez libera de su maldición poética permitiéndole por fin, «reinar después de morir» como si el dramaturgo pretendiera, en el mismo umbral de su obra, entregar la dama a un sueño eterno y por fin apaciguado, devolverle un cuerpo de carne y hueso y arrancarla por fin al limbo poético por el cual andaba.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANDA, Maria, «La poétique de la clôture dans la comedia lopesque: vers une systématique du personnage final», *La fin du texte*, textes réunis et présentés par Frédéric Bravo, Bordeaux, PUB, 2011, pp. 109-124.
- BOTTA, Patrizia, «Inés de Castro y el Romancero», *Lexis*, vol. XIX, núm. 2, 1995a, pp. 325-338.
- BOTTA, Patrizia, «El romance del Palmero e Inés de Castro», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la AHLM, I*, Granada, Universidad de Granada, 1995b, pp. 379-399.

¹⁵ Aranda, 2011, p. 117.

- BOTTA, Patrizia, «El fantasma de Inés de Castro entre leyenda y literatura», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse / Pamplona, Université de Toulouse, LEMSO / Universidad de Navarra, GRISO, 1996, pp. 87-95.
- CARRASCOSA MIGUEL, Pablo, y DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa, «Claves para el estudio de *Reinar después de morir* a partir de los elementos populares y tradicionales», *Revista de Folklore*, 91, 1988, pp. 21-24.
- CORNIL, Suzanne, *Inés de Castro. Contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes*, Bruxelles, Palais des Académies, 1952.
- CURTIUS, Ernst R., *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948.
- LAUER, A. Robert, «Horror, tragedia y pathos en *La reina después de muerta*, de Cayetano Luca de Tena, adaptación televisiva de *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara», en *Re-creando el Siglo de Oro: adaptaciones áureas en la literatura y en las artes*, ed. Ignacio D. Arellano-Torres y Carlos Mata Induráin, Nueva York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2022, pp. 95-118.

LAS MUERTES EN LAS COMEDIAS DE CAUTIVERIO CERVANTINAS

Lilián Camacho Morfín

Universidad Nacional Autónoma de México

Si bien el tema de la muerte no es, como afirma Peralta, la clave de la obra cervantina¹, sí es un motivo omnipresente, tal como estudia Perugini², quien, en este sentido coincide con Parrilla (2020) al afirmar que los personajes cervantinos enfrentan la muerte en términos racionales; siguiendo este último aserto, Parrilla (2020) sostiene que frente a otros prosistas contemporáneos, más allá de una visión ascética, Cervantes revela su filiación humanista y, por ende, manifiesta un capital filosófico que nos lleva a las huellas vigentes del neoaristotelismo renacentista italiano de la escuela de Padua, en especial de Pomponazzi, a quien quizá leyó en forma directa, o a través de sus discípulos; y de quien toma la reflexión profunda sobre la mortalidad del alma, manifiesta en la postura analítica con la que aborda este fenómeno natural.

En su repaso sobre el *Tratado sobre la inmortalidad del alma*, de Pietro Pomponazzi, Parrilla retoma las ideas presentes en los capítulos 13 y 14 para rescatar la visión de la dignidad humana fuera de la tutela religiosa³; mientras para el pensamiento heredero de la Contrarreforma, se vive por y para el más allá, en relación con los premios y castigos que otorga-

¹ Peralta, 2006, p. 90.

² Perugini, 2021, p. 250.

³ Parrilla, 2020, pp. 25-26.

rán los comportamientos terrenos; para los neoaristotélicos de la escuela de Padua, la dignidad vital está en relación con la conciencia de que al morir la carne, muere también el espíritu que la anima, por lo cual se vive en función de la misma vida; dado que esta concepción tiene una implicación política fundamental, pues pone en riesgo la estabilidad social; dado también que ataca los fundamentos ético-religiosos y morales de la conducta ideal, para los pensadores del período era importante llegar a un consenso sobre la posible existencia de un más allá donde se premiaran o castigaran las conductas terrenas.

Miguel de Cervantes no ofrece una visión monolítica acerca de la muerte, maestro de la ficción, expone en sus obras todas estas perspectivas, ello posibilita comprender por qué, en su dramaturgia, la muerte, concebida como un elemento complejo que forma parte de la vida y no solo término de la misma y puerta de salida para el encuentro con la divinidad, constituye un valor dramático en cuanto motor del actuar, pensar y ser de los personajes; para demostrar lo anterior nos centramos en las tres obras sobre el cautiverio editadas en las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (1615) elegidas porque en el contexto del cautiverio se presenta esta panorámica, y mostramos que en ellas se manifiesta desde la muerte en un sentido plenamente literario, hasta la muerte como una tragedia real, contemporánea y de cariz político; esto último llevado a imágenes crueles producto de las vivencias reales de un soldado y un cautivo, como sostiene Perugini⁴. En estas comedias las muertes constituyen un motor dramático que determina la orientación del drama.

A partir de lo expuesto establecemos que este hecho biológico se convierte en un rasgo y vivencia culturales y, para el alcaíno, la cosmovisión sobre la muerte ofrece principalmente tres vertientes, para la primera la muerte es una construcción léxica que corresponde a una reacción netamente emocional y se ilustra cuando algún personaje expresa su deseo de matar o morir no como un acto volitivo que lleve al asesinato o al suicidio, sino a modo de interjección; de tal modo, al exclamar: «¡Muere!», o bien «¡Muero!», en estos contextos el personaje ni fallece ni desea eliminar al otro, sino expresa su capital léxico-emotivo y la intensidad del sentimiento; por ejemplo, en *El gallardo español*, en los versos 1496-1497 Buitrago magnifica su ansia de comer: «Que nunca muere un valiente de hambre», en *Los baños de Argel*, el sacristán exclama

⁴ Perugini, 2021, p. 259.

en los versos 44-45: «y de miedo muero», y en *La gran sultana*, la emoción de Lamberto en el verso 125-126 se enfatiza con el término: «Muero, padre y señor».

En la segunda vertiente se nos muestra la muerte como producto de la pasión desbordada, y este aspecto se bifurca en dos direcciones, para la primera los personajes se enfrentan a la muerte frustrada, lo cual da un valor dramático notable a las obras, los personajes ven a la muerte como una escapatoria a los conflictos que enfrentan, una salida natural y necesaria, pero que no pueden tomar porque ellos no pueden o no deben finalizar su vida (al respecto, en estas comedias solo cabe el suicidio heroico, como desarrollaremos posteriormente), esta condición a su vez desemboca en dos caminos, el primero es cómico: dado que no pueden quitarse la vida, sí pueden prolongarla como una forma de dilatar la muerte a través del ingenio: en las condiciones más difíciles se puede decidir entre la muerte y la vida y, por ello, es válido y necesario hacer, construir y pensar en función de esta última (tal como ocurre con Madrigal, el ingenioso hedonista y vitalista de *La gran sultana*); en cuanto al segundo, el camino trágico, este nos lleva a enfrentar la vida como un trayecto hacia el suicidio para preservar el nombre (como lo hacen el renegado Hazén o el pequeño Francisco en *Los baños de Argel*, ambos personajes convocan su muerte como un homenaje a su identidad social), o bien, en este camino trágico se aborda la vida como una muerte heroica: se subsiste en una condición no ideal, pero necesaria, lo cual constituye un acto de dignidad: si no puede decidirse el momento de morir, pues este no está a cargo del ser humano por razones morales, sí puede decidirse cómo vivir y ofrendar la vida a la divinidad no con una esperanza de premio para el más allá, sino como muestra de virtud en el aquí y ahora para agradar a la divinidad en el instante y no en un futuro, tal como se expresa en la muy lograda comedia *La gran sultana*, en donde la muerte que la protagonista no alcanza se enfrenta a la muerte heroica: se muere una parte del ser, de la voluntad (en el caso de esta comedia, al acceder Catalina a desposarse con Amurates por miedo a ser violentada antes que asesinada, muere con ello un concepto de virtud, que radica en la preservación de la castidad y muere el deseo de ofrendar la vida, como entidad biológica); pero no sucumbe la capacidad de decidir y conservar la Fe que representa una unión simbólica con la comunidad perdida identificada bajo el signo de la cruz.

Como ya se mencionó, la muerte, producto de la pasión desbordada, tiene una segunda dirección: se muere como un acto de dignidad, se mata por un acto de necesidad para preservar esta dignidad. La idea nos vincula inmediatamente con el concepto de la Fama secular (y la idea de la Fama en el drama áureo en general y en la dramaturgia cervantina, particularmente, es un tema fundamental, tal como lo desarrolla Esteban (2017), no hablamos de la Fama desde un paradigma religioso, sino como premio netamente humano para las acciones humanas, valor propio de los humanistas y ella nos traslada a la tercera dirección que sigue el camino de la muerte: la dirección política y, con respecto a esta, se muere por todas las razones que se encuentran detrás del poder, tal como lo son guerras y batallas, estas muertes atañen al colectivo y, desde el punto de vista dramático, Cervantes las narra sin detalles, sin enfatizar la emoción individualizada que produce una masacre o un genocidio, al modo de la épica de la Antigüedad. Lo importante de estas muertes radica en el valor simbólico de las mismas: a mayor número de muertos, mayor dominio sobre el otro, o mayor miedo a los actos del otro: los muertos, sean individuales, sean colectivos, constituyen un capital de los poderosos quienes pueden explotar psicológicamente el asesinato para intentar socavar la entereza y dignidad de quienes viven; este tipo de muertes constituyen la expresión de un sadismo que Cervantes no deja de aprovechar desde el punto de vista dramático y sentimental: el alcalaíno capitaliza literariamente un aspecto de su biografía al mostrar un aspecto de la crueldad humana.

Estas muertes por motivos político-religiosos suelen encarnar actos de rebeldía y, por ende, de dignidad. Quien será asesinado sufre alguna injusticia, sabe que su actuar, su respuesta, su rebelión le ocasionará la muerte, pero esa muerte es vida no solo para el más allá, sino sobre todo para quienes están en esta tierra y ello constituye un suicidio aceptado por la comunidad: tal es el caso de Hazén quien apuñala al renegado Yzuf por haber traicionado no a un individuo, sino a toda una colectividad; condenado por el Cadí, Hazén, en el último parlamento que profiere, más que encomendar a Dios su alma, ordena restituir su nombre en España, en especial ante sus padres y previo a su muerte se asume orgulloso seguidor de Cristo, lo cual le produce felicidad, pues muere con la fama de cristiano y no de moro:

Cristianos, a morir voy
no moro sino cristiano

que aqueste descuento doy
 del vivir torpe y profano
 en que he vivido hasta hoy.
 En España lo diréis
 a mis padres, si es que os veis
 fuera de aqueste destierro (*Los baños de Argel*,
 vv. 862-869).

Un caso similar es el de Francisco, el pequeño mártir de *Los baños de Argel* quien al igual que Catalina, la cautiva de *La gran sultana*, presente que puede vivirse en el mundo musulmán como cristiano; sin embargo, a diferencia de la que será consorte del Gran turco, se enfrenta a una transculturación que se niega a aceptar y por ello prefiere morir y así, profiere:

¡Ea!, tiranos feroces
 mostrad vuestras manos listas
 y bien agudas las hoces
 para segar las aristas
 destas gargantas y voces;
 que en esta extraña porfia,
 a donde la tiranía
 toda su rabia convoca
 no sacaréis de mi boca sino
 [...]

Un Ave María (*Los baños de Argel*, vv. 2002-2011).

No siempre los personajes cervantinos pueden elegir cómo vivir o cuándo dejar la vida, a pesar de realizar actos arriesgados; pero sí pueden elegir la actitud que deben tomar ante la muerte, y coincidimos con Egido (2017), para quien Cervantes sostiene la libertad para elegir el destino; esto es patente en *La gran sultana*, cuando Clara y Lamberto, convertidos en Zaida y Zelinda, se ven en riesgo de ser descubiertos, el parlamento es valioso desde la dramaturgia, por el manejo de la tensión que se desarrolla en torno al campo de la muerte. Transcribimos aquí el diálogo para mostrarlo:

ZELINDA ¡Oh Clara! ¡Cuán turbias van
 nuestras cosas! ¿Qué haremos?
 Que ya están en los extremos
 del más sin remedio afán.
 ¿Yo varón, y en el serrallo
 del Gran Turco? No imagino

traza, remedio o camino
a este mal.

ZAIDA

Ni yo le hallo.

¡Grande fue tu atrevimiento!

ZELINDA

Llegó do llegó el Amor,
que no repara en temor
cuando mira a su contento.

Entre una y otra muerte,
por entre puntas de espadas
contra mí desenvainadas,
entrara, mi bien, a verte.

Ya te he visto y te he gozado,
y a este bien no llega el mal
que suceda, aunque mortal.

ZAIDA

Hablas como enamorado:
todo eres brío, eres todo
valor y todo esperanza;
pero nuestro mal no alcanza
remedio por ningún modo:
que desta triste morada,
por nuestro mal conocida,
es la muerte la salida
y desventura la entrada.

De aquí no hay pensar huir
a más seguro lugar:
que sólo se ha de escapar
con las alas del morir.

Ningún cohecho es bastante
que a las guardas enterezca,
ni remedio que se ofrezca
que el morir no esté delante.

¿Yo preñada, y tú varón,
y en este serrallo? Mira
adónde pone la mira
nuestra cierta perdición.

ZELINDA

¡Alto! Pues se ha de acabar
en muerte nuestra fortuna,
no esperar salida alguna
es lo que se ha de esperar;
pero estad, Clara, advertida
que hemos de morir de suerte
que nos granjee la muerte

nueva y perdurable vida.
 Quiero decir que muramos
 cristianos en todo caso.
 ZAIDA De la vida no hago caso,
 como a tal muerte corramos.

En este parlamento, que inicia con un anhelo de preservar la vida, se presenta justamente lo que se mencionaba en un inicio, el carácter reflexivo de la producción cervantina: morir no es el acto de perder la vida e ir al más allá, morir es una oportunidad de reflexionar acerca de la posibilidad de vivir y de decidir cómo se puede enfrentar la muerte, si bien se habla del más allá, el énfasis recae en la reflexión en el más acá, en la forma como quedará el nombre en un caso extremo.

Con base en lo expuesto concluimos que Miguel de Cervantes ofrece a los posibles espectadores de esta trilogía, a los posibles lectores (ya que las obras jamás fueron representadas mientras él vivió, al parecer) no una idea de la muerte como el fin de un hecho biológico, no como una salvación, un tránsito hacia un mundo justo regido por Dios, o como un castigo ni como una escapatoria: para el autor, no existe «la muerte» como concepto, sino «las muertes», como un complejo de situaciones de origen vital, religioso, cultural, personal o político, entre muchas otras características que refrendan la virtud de la pluma del alcaíno.

BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, Miguel de, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* [1615], ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.
- EGIDO, Aurora, «El ancho mundo de Miguel de Cervantes y la consecución de la fama», *Boletín de la Real Academia Española*, cuaderno CCCXVI, 2017, pp. 655-682.
- ESTEBAN NARANJO, Silvia, «La función dramática de la Fama en la *Numancia*», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del siglo de Oro*, 6.2, 2018, pp. 51-62, <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.02.06>.
- PARRILLA MARTÍNEZ, Desiderio, «“Al furor de la invencible muerte”. Influencia del mortalismo aristotélico en las ocho comedias de Cervantes de 1615», *Alpha. Revista de artes, letras y filosofía*, 50, 2020 pp. 23-42.
- PERALTA Y SOSA, José María, «El “más allá” en la obra de Cervantes», *Campo abierto*, 2, 2006, pp. 89-99.
- PERUGINI, Carla, «“Porque tiene hambre canina, que nunca se harta”. Narraciones de la muerte en Cervantes», *Monteagudo*, 26, 2021, pp. 247-266.

IMAGEN Y PAPEL DE LA MULATA ESCLAVA
EN *AMAR, SERVIR Y ESPERAR* DE LOPE DE VEGA

Luzmila Camacho Platero
The Ohio State University at Marion

Amar, servir y esperar aparece en la *Parte XXII de las Comedias de Lope de Vega*, publicada en Madrid en 1635. Como han demostrado Jaime Homero Arjona y Frida Weber de Kurlat, la fuente de este texto es *El socorro en el peligro*, una de las seis novelas cortas del volumen *Tardes entretenidas* de Alonso de Castillo Solórzano, publicado en Madrid diez años antes. La trama de esta comedia tiene lugar en la esplendorosa (y decadente) Sevilla del siglo XVII y es una de las cuarenta comedias del escritor madrileño en la que se incluye al personaje del indiano. Aunque lo que nos ocupa en este trabajo es el de la esclava mulata, la relevancia que el americano tiene en la trama de esta comedia obliga a mencionarlo y a abordarlo, aunque solo sea someramente, más adelante.

El tema de *Amar, servir y esperar* es el matrimonio por poderes y las consecuencias negativas de este modelo de casamiento. La comedia arranca con el heroico acto de Feliciano, caballero madrileño, y su criado Andrés, quienes en Sierra Morena defienden y salvan a Dorotea y a su criado de ser asesinados por unos bandoleros. La dama, cuyo padre murió en el asalto, se dirige a Sevilla para contraer matrimonio con don Juan de Medina, caballero indiano e hijo de un amigo de la familia que emigró a Lima años atrás. Ya en la ciudad hispalense, Dorotea les confiesa a su tío don Sacho y a su prima Celia que no desea contraer matrimonio pero que se siente obligada a obedecer a su padre.

La primera intervención de don Diego tiene lugar en Cádiz, ciudad donde desembarca. Durante una conversación con su criado Fabio, se nos informa que don Juan, el prometido de Dorotea, enfermó y murió durante la travesía y que don Diego pretende usurpar la identidad del amigo fallecido para casarse con su prometida. El amor que siente por Dorotea, a la que ha visto en un retrato, y la oportunidad de beneficiarse económicamente de este matrimonio son los alicientes que lo animan a llevar a cabo su temerario plan. La llegada de don Diego/don Juan a casa del tío de Dorotea perturba a la dama. Conforme avanza la trama se nos informa que Feliciano también se encuentra en Sevilla para recibir, de manos de don Sancho, el hábito que se le había concedido. La presencia del español parece entusiasmar a la dama quien, a espaldas de su tío y de su futuro esposo, se verá en varias ocasiones con el caballero que la auxilió. En el acto III, el capitán del navío en el que viajaron don Diego y su criado será quien desenmascare al usurpador y evite una boda no deseada.

El trabajo que realizaban los esclavos en la Península era diferente al de la colonia. Si allí esta mano de obra se requería en la plantación, en España era en el servicio doméstico o en el taller del amo¹. Esperanza, la esclava mulata de don Sancho, habla un español perfecto y su lugar de trabajo es la residencia de la familia. No obstante, mostrarla cumpliendo con sus obligaciones domésticas no era un aspecto de la experiencia vital de esta mujer que le interesara a Lope; de hecho, solo tenemos conocimiento de su trabajo gracias a un par de breves comentarios que realiza ella misma. Así, lo importante para el dramaturgo era, por un lado, la imagen que se establece de Esperanza a través de su relación con otros personajes, siendo la más significativa la que tiene con Andrés, y, por otro, su papel en el desarrollo de la trama.

Como dijimos al principio, la comedia se ubica en Sevilla. Esta ciudad será el espacio donde el amor triunfe por encima de las exigencias familiares y de los engaños. Manuel Cornejo explica que Lope no tenía interés en presentar la Sevilla decadente y pobre que Cervantes describió sin reparo alguno en *Rinconete y Cortadillo*, sino todo lo contrario. A su llegada a la ciudad hispalense, don Diego y Feliciano alaban la belleza y la nobleza de la urbe y de sus dos ríos. En este espacio se va a enmarcar la historia de amor y engaño: «Es patente que en ningún caso

¹ García Barranco, 2011, p. 7.

Lope pretende trazar un retrato fidedigno de Sevilla»². De esta forma, la ciudad que se describe es la que fue el centro económico del país, donde se había de registrar todo el oro y la plata que llegaba de América y donde se establecían relaciones comerciales con la Colonia. Sevilla era uno de los núcleos urbanos más poblados de España, cuyos habitantes, como Esperanza indica, estaban familiarizados con las plantas, animales y metales preciosos que provenían de esa parte del mundo. Esta presencia de las Indias en la ciudad es a lo que Cornejo denomina la «indianización» de Sevilla en la comedia³. La descripción y el elogio que los personajes hacen de Sevilla son, sin embargo, breves pues lo que se pretende lograr «no es ni mucho menos el realismo, sino la sugerencia ensoñadora de un universo exótico, presente en el imaginario colectivo hispánico»⁴:

DON DIEGO	Aún es mayor que la fama la rica y noble Sevilla.
FABIO	¡Qué apacible! Por su orilla Betis la copia derrama de sus fecundas olivas. [...]
DON DIEGO	[...] tiene en sus cimientos graves una corona de naves que le sirven de laurel (p. 230).

Por esta Sevilla se mueven los personajes de *Amar, servir y esperar*, incluida Esperanza, quien sola o acompañando a la dama, camina por sus calles. Los habitantes de la ciudad conocían, por consiguiente, al español y al americano que regresaba enriquecido del Nuevo Mundo. El papel del indiano en esta obra no es insignificante, de hecho con él se presenta el carácter y la ideología del hombre que se hizo en América. Si el matrimonio acordado será lo que ponga en marcha la narración, su engaño se presenta como una intriga secundaria que, apunta Cornejo, por una parte, tiene una función teatral, pues su presencia es lo que va a hacer posible el matrimonio entre los amantes y va a permitir establecer la superioridad en liberalidad del caballero español; y, por otra, tiene una función ideológica, pues se critica el matrimonio que ignora el deseo de

² Cornejo, 2001, p. 99.

³ Cornejo, 2001, p. 109

⁴ Cornejo, 2001, p. 104.

los contrayentes en favor de los intereses económicos de ambas familias⁵. Con la presencia de don Diego también se exponen las grietas legales de esta forma de comprometerse al demostrar la facilidad con la que un impostor puede beneficiarse de un matrimonio por poderes en una sociedad en la que, como el mismo don Diego menciona, nadie lo conoce. A pesar de ello, veremos como la oportunidad de incrementar la riqueza familiar por medio del matrimonio también acabará imponiéndose en este texto de Lope.

Olga Barrios, en su estudio sobre la esclavitud en el teatro del Siglo de Oro, menciona que los esclavos negroafricanos comenzaron a llegar a la península una vez finalizada la Reconquista⁶. Siglo y medio después, Sevilla sería la ciudad europea con mayor número de esclavos y mulatos después de Lisboa: «casi la mitad de la población estaba compuesta por esclavos negros»⁷. En el siglo xvii, el español del esclavo nacido en España ya no podía ser, por tanto, el español incorrecto que hablaron los primeros esclavos de la península y que tanto gustaba imitar en el teatro del siglo anterior⁸.

A pesar de que Lope fue el dramaturgo que empezó a enriquecer y humanizar la figura del negro haciendo de él un personaje de naturaleza más compleja⁹, la comedia seguía construyéndolo de manera estereotipada y, como indica Barrios, los autores se esforzaban por «blanquearlos» y eliminar de ellos «cualquier trazo que pudiera mostrar sus raíces africanas»¹⁰. Con respecto a la presencia del mulato en la comedia, Fra Molinero en su influyente trabajo, *Las imágenes de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, lo considera un personaje socialmente problemático cuyo mestizaje lo convertía «en un símbolo de superioridad con respecto a otros esclavos»¹¹. Y es que, su presencia resultaba una amenaza en una sociedad que no aceptaba la mezcla de razas y que había creado una jerarquía racial en la que, la establecida superioridad cultural, intelectual y

⁵ Cornejo, 2001, p. 115.

⁶ Barrios, 2002, p. 287; ver también García Barranco, 2011, p. 6.

⁷ Según Círez Ordóñez y García Ballesteros, cit. en Barrios, 2002, p. 294.

⁸ Ver Weber de Kurlat, 1965, p. 695; Fra Molinero, 1995, pp. 22-23.

⁹ Weber de Kurlat, 1965, p. 696.

¹⁰ Barrios, 2002, p. 292. Ver Fra Molinero, 1995, p. 9.

¹¹ Fra Molinero, 1995, p. 31. Al tratarse del personaje de la mulata, García Barranco coincide con Fra Molinero: «Mayor complejidad presenta el personaje de la mulata, cuya palidez de la piel se convierte en símbolo de superioridad social con respecto a las otras esclavas, constituyendo un factor de desorden» (García Barranco, 2011, p. 12).

espiritual del blanco, le permitía disfrutar de unos privilegios que le estaban vetados a la población negra, ya fuera esclava o libre¹². Igualmente, la mulata, como mujer, resultó ser una figura aun más problemática debido a su capacidad de tener descendencia. La blanquecina pigmentación de la piel de sus futuros descendientes iba a facilitar que estos pudieran tener mayor movilidad social y pudieran reclamar de la sociedad a la que pertenecían unos privilegios reservados exclusivamente para la clase y raza dominantes. De hecho, la posibilidad de demostrar que se tenía antecesores blancos fue lo que permitió que los negroafricanos de la colonia española pudieran reclamar sus derechos a finales del siglo XVIII. George Reid Andrews en su influyente trabajo, *Afro-Latin America, 1800-2000*, expone que el mestizaje en el Nuevo Mundo supuso que: «to treat pardos as whites was to call into question the very meaning of whiteness and white racial privilege. This has been the effect, whether intended or not, of Spanish economic and racial policy in the final decades of the century»¹³. En esta comedia, el gracioso, personaje que seduce a la esclava mulata a lo largo de toda la obra, pone énfasis en su mestizaje y, sobre todo, en el hecho de que no es negra: «Haré con el mismo fin / mil sonetos a tu cara, / sacando por alquitara / la tinta de tu jazmín» (p. 235).

El humanista Pedro Mártir de Anglería (1457-1526), miembro del Consejo de Indias y sacerdote en la corte de los Reyes Católicos, consideraba que la esclavitud era la institución necesaria para controlar y garantizar la salvación de «aquellos que por naturaleza son propensos a vicios abominables y que faltos de guías y tutores vuelven a sus errores impúdicos»¹⁴. Al negro y al mulato se le identificaba, por consiguiente, con la esclavitud y el teatro fue la herramienta cultural que contribuyó a construir la figura de estos personajes y potenciar los estereotipos sobre esta comunidad¹⁵. Si la figura del negro y la negra se creó basándose en ideas tales como el gusto por la música y el baile, su inocencia, peca-

¹² García Barranco, 2011, p. 10.

¹³ Andrews, 2004, p. 50. En 1795, la Corona española aprobó el decreto de gracias al sacar, con el cual «non-whites could in effect be ‘pardoned’ from their ‘unclean’ racial status by purchasing or requesting from the Crown the privileges of whiteness» (Andrews, 2004, p. 47).

¹⁴ Cit. en Barrios, 2002, p. 290.

¹⁵ A pesar de que el ser mulato/mulata implicaba que se era descendiente de blanco, se crearon términos para, como señala Andrews, marcar la “impureza” de la persona y poder marginarlo socialmente: «Pardo racial status was created precisely in order to

minosidad, primitivismo y promiscuidad¹⁶, la de la mulata se construyó en base a las nociones socialmente preconcebidas que se tenían de los negros. En esta comedia, el personaje que construye una imagen estereotipada de Esperanza es el criado de Feliciano. Las metáforas y símiles empleados por Andrés cuando le anuncia al caballero la llegada de la esclava, describen con ironía tanto su rostro, belleza y forma española de vestir, como su carácter:

ANDRÉS	Ea, ya tenemos dama y debe de ser de fama a lo que voy presumiendo. Una esclava mulatilla, de semblante socarrón, que ya sabes que éstas son los lunares de Sevilla, sin envidiar el marfil, la tez de ébano y lustrosa [...] y más áspera que un rayo; al peligro inobediente, con sombrerito en la frente como antojo de caballo, y su chinela briosa que cubre el pie de nogal [...] mostrando por los hocicos unas blancas peladillas, que pueden hacer cosquillas a algunos manceborricos, dice que te quiere hablar.
FELICIANO	Pues déjala entrar, Andrés.
ANDRÉS	Entra, Pascuala o Inés (p. 226).

Para Aurelia Martínez Casares, el color de la piel marca al esclavo y permite «legitimar las diferencias sociales naturalizadas, haciéndonos creer que el referente de su ‘otredad’ es biológico y no cultural»¹⁷. Vemos como en su presentación, el criado asocia el mestizaje de Esperanza con los estereotipos que habían sido creados para ella. Así, la supuesta socarronería y promiscuidad a las que este se refiere, se consideraban

bar individuals who could claim European descent from the full benefit of whiteness» (2004, p. 6).

¹⁶ García Barranco, 2011, p. 11.

¹⁷ Cit. en García Barranco, 2011, p. 13.

características innatas propias de su raza. De igual manera, negar la identidad y deshumanizar a este personaje tenían un objetivo «reduccionista pues restringen la percepción de las personas dominadas a referentes homogeneizantes»¹⁸ que negaban la idiosincrasia cultural, religiosa y lingüística de su lugar de origen y anulaban su individualidad. Para Andrés, miembro de la cultura dominante —patriarcal y blanca—, Esperanza, por ser mulata, es una mujer moralmente inferior que no pertenece a la cultura española y con la que uno se puede propasar verbal y físicamente. No obstante, en la conversación que a continuación se entabla entre ella y Feliciano, Lope le da a este personaje femenino la oportunidad de reivindicarse y presentarse como el «Cid de Sevilla», cuya misión es la de mediar por su dama. Esperanza impresiona a un Feliciano que queda admirado con su forma de expresarse y que breve y juguetonamente coquetea con ella: «Creo de esa valentía / cuanto decís si miráis; / mas si con gracias matáis, / dichosa muerte sería» (p. 226). De igual forma, su negativa a revelar la identidad de Dorotea y la urgencia que le transmite al caballero para que vaya al lugar del encuentro indicado en la nota, hacen de ella una esclava leal que mira por que la empresa de la dama salga a buen puerto: «Demás, que la habéis de ver / tan presto como esta tarde» (p. 226). Esta escena se cierra con una Esperanza que se ve obligada a defenderse de un criado que vuelve a excederse verbal y físicamente:

ANDRÉS	(Ámbar de los pechos vierte vuestra merced, reina mía, cuando yo pensé grajea.
ESPERANZA	¿Oye? Quedito, y no sea enfado la cortesía.) (p. 226).

A pesar de que en la comedia los personajes del criado y la criada acostumbra a ser el contrapunto del caballero y la dama tanto en el comportamiento como en la forma de expresarse, Lope establece con Esperanza y Andrés una relación entre desiguales que no puede equipararse a la relación erótica-amorosa entre iguales. La cosificación que se hace de la mujer adquiere, por tanto, una dimensión distinta cuando el objeto del deseo sexual del hombre blanco (y libre) es una esclava mulata. García Barranco explica que las insinuaciones sexuales e insultos es una de las preocupaciones con las que tiene que lidiar este personaje. La idea de la promiscuidad inherente en la esclava estaba ligada a su doble

¹⁸ García Barranco, 2011, p. 9.

condición de mujer y negra. Esta percepción se debía a su experiencia en una sociedad europea en la que la esclava negra o mulata podía ser víctima de la lujuria del hombre blanco al que pertenecía y en la que la negra libre lo era de su pobreza, teniendo que recurrir, en ocasiones, a la prostitución para sobrevivir¹⁹. Estos eran aspectos de su existencia que estaban presentes en la imaginación de la sociedad de la época y perpetuaron «las ideas estereotipadas sobre la exacerbada sexualidad de las personas de origen negroafricano que, en gran medida, justificaba su explotación sexual por parte de los hombres blancos»²⁰. Lope lleva a las tablas este aspecto de la vida de esta mujer y en la relación que construye entre criado y esclava deja entrever el concepto que se tenía de ella. Esperanza rechaza en repetidas ocasiones a Andrés, personaje que se le insinúa sexualmente e intenta propasarse con ella porque cree que puede poseer su cuerpo y porque no comprende que, como explica María Luisa Lobato, la mujer negra, al igual que la blanca, «tiene su honor y lo defiende en no pocos momentos dramáticos sin dejar que se mancille su honra ni su buena fama [...]. Recurrirá con ingenio a astucias varias para detener la acción vil»²¹. Andrés, sin embargo, no entiende el rechazo que sufre como una reacción legítima de Esperanza, pues para él la esclava carecía de honor, sino como el de una mujer fría y desdeñosa que lo obliga a recurrir a cualquier artificio para conquistarla. Por ello, más adelante e imitando el comportamiento de Feliciano, finge desmayarse cuando recibe por respuesta a sus excesos el agua que Esperanza portaba en una vasija:

ESPERANZA	Si te has desmayado, bebe.
ANDRÉS	Agua, no, que es juramento. Vino, vino.
ESPERANZA	¿Cómo vino si es desmayo?

¹⁹ García Barranco, 2011, pp. 16-18. Ver también Barrios, 2001, p. 293.

²⁰ García Barranco, 2011, p. 19. «A su condición de esclava se unía la condición de mujer y, en el caso de las negroafricanas, el color de la piel, con todas las implicaciones que ello suponía. A ello también hay que añadir la imagen de las 'esclavas de placer' que se crea y recrea en el imaginario colectivo y en la literatura. Esta imagen ha pervivido en el imaginario patriarcal y, así, las esclavas casi nunca son tratadas en las historiografías como víctimas de las vejaciones de su amo, sino que se considera "natural" que el propietario "satisfaga" sus pretendidamente necesidades biológicas» (García Barranco, 2011, p. 15).

²¹ Lobato, 2017, p. 322.

Como en la mayoría de sus comedias, el matrimonio es el final preferido del escritor madrileño. Lope no defraudará y bajará el telón con tres bodas, la de Dorotea y Feliciano, la de Celia con don Diego y la de Esperanza con Andrés. La presencia del impostor y el descubrimiento de su verdadera identidad es lo que, al final, frena el matrimonio por poderes y hace posible que Dorotea se case con el hombre elegido por ella, triunfando, así, el verdadero amor y el «talante noble»²³ del caballero español sobre las malas intenciones del indiano.

Una vez sacado a relucir el engaño, sorprende, sin embargo, que no se castigue el comportamiento de don Diego y que don Sancho le conceda la mano de Celia sabiendo que su hija no ama al hombre elegido por él. Como se mencionó al principio de este trabajo, a pesar de que el tema de *Amar, servir y esperar* es la defensa del matrimonio elegido libremente por los amantes, resulta llamativo que Lope baje el telón anunciando un matrimonio de conveniencia y no deseado por la mujer. Ysla Campbell, en su artículo «La otra imagen del indiano en algunas comedias de Lope de Vega», expone que el escritor madrileño, para quien el amor era una «fuerza que debe regir los destinos del ser humano»²⁴, supo reconocer la relevancia que tenían en España la hidalguía y el dinero. De hecho, la ya no tan incipiente economía mercantilista del siglo XVII es lo que lleva al español de la Península (y al dramaturgo) a reconsiderar su rechazo al americano y a pensar que «el indiano honrado y trabajador [...] es perfectamente válido en la sociedad española si posee hidalguía y, mediante enlaces matrimoniales, acrecienta su honra. [...] pero ello no debe mezclarse con otros aspectos de la vida afectiva y cotidiana, de ahí que Lope funde las relaciones entre nobles y mercaderes en bases sentimentales»²⁵. En esta comedia son el dinero ganado con el trabajo, el servicio a la Corona española y la hidalguía, los valores a los que recurre don Diego para “redimirse” y convencer a don Sancho para que le conceda la mano de su hija y obvie tanto el engaño como los sentimientos de esta. Y es que, como su futuro yerno sostiene: «soy tan bueno, / si no mejor que don Juan, / *más rico y más caballero*, / como el Capitán lo sabe, / pues sabéis que la merezco / por desatinado amor / que dora mayores yerros / os ruego que me la deis»

²³ Cornejo, 2001, p. 115.

²⁴ Campbell, 2001, p. 80.

²⁵ Campbell, 2001, p. 77.

(p. 245). Las palabras de este personaje ilustran la idea de Jaime Martínez Tolentino, para quien

al habitar un continente como América donde el esfuerzo individual, más que su linaje, le otorgaba a uno su mérito, y el poder volver a España a menudo más ricos que algunos nobles peninsulares, muchos indios desarrollaron un sentido agudo de la importancia del dinero, la noción de que la estratificación social del país no era inflexible y les permitía a los españoles ascender en la escala social mediante sus riquezas, y la idea de que las dificultades que habían sufrido en el Nuevo Mundo merecían ser recompensadas²⁶.

De esta forma, y en lo que a don Diego respecta, tanto su riqueza como su linaje debían ser suficientes para perdonar su comportamiento y para ser recompensado con un matrimonio que iba a suponer una mejoría de su situación económica y estatus social.

A pesar del constante rechazo que ha sufrido el criado por parte de la esclava, el matrimonio entre ellos era el esperado por los asistentes al corral de comedias. De esta manera, a la pregunta de Andrés: «Y tú, Cupido moreno, / ¿qué dices?», la respuesta de Esperanza no se hace esperar: «Que soy retuya» (p. 245). Al igual que el matrimonio de Dorotea, el de Esperanza también es de libre elección; no obstante, el amor está ausente en esta unión, ya que, apunta Fra Molinero, «sus móviles serán una mezcla de pasión y de deseo de escalar posiciones sociales»²⁷. Como se ha visto, a lo largo de la comedia, criado y esclava se han limitado a manifestarse su deseo sexual y desinterés, respectivamente. Para entender este matrimonio no se puede olvidar lo que esta institución significaba en la sociedad patriarcal de esta época. Fra Molinero lo plantea con claridad: «el papel importante que algunas mulatas tienen en la acción y su característica convencional de objetos eróticos codiciables las convierten en personajes peligrosos en potencia [...]. El matrimonio es el premio a su inteligencia, pero también es la seguridad de que esta mujer que ha demostrado autonomía en sus decisiones no permanezca desligada del poder masculino del esposo»²⁸.

²⁶ Martínez Tolentino, 2001, p. 94.

²⁷ Fra Molinero, 1995, p. 36.

²⁸ Fra Molinero, 1995, p. 36.

La situación de este personaje me recuerda, salvando las distancias, a la de la mujer varonil. Debido a las circunstancias en las que ambas se encontraban, dicha institución tenía un significado y un valor diferente para cada una de ellas. Así, si por medio del matrimonio la mujer varonil regresaba a su papel genérico de esposa y madre y, de esta forma, se reestablecía el orden social; el casamiento de la esclava con un hombre libre y, en este caso, blanco era la única vía para que ella, al igual que sus descendientes, ganaran movilidad social. En la sociedad esclavista de la época esto podía conseguirse por dos vías: que su propietario le concediera la libertad o que su cónyuge pagara la cantidad requerida²⁹. La reacción de Esperanza al romanticismo de Andrés cuando los galanes y las damas hablaban sobre el amor y el matrimonio, demuestra su pragmatismo. Al contrario que el criado, la esclava entiende que, con dicha institución, la sociedad no solo celebra el amor y la formación de un nuevo núcleo familiar, sino el cierre de una transacción económica que va a beneficiar a dos familias: «Aunque tan tiernos los ves, / tratan de matrimonio, Andrés, / y tú dices desvaríos» (p. 235). Su ‘sí’ a Andrés se podría entender, por tanto, como el último acto con el que Lope demuestra la autonomía y la capacidad de agencia de una mujer que toma control sobre su vida y que es consciente de que el matrimonio es la institución que quizás le pueda permitir salir de la esclavitud. Como apunta Martín Casares, a pesar de que este era un derecho eclesiástico que los esclavos tenían y que debían conocer, «por lo general, los propietarios se oponían debido a que previamente al casamiento se acostumbraba a liberar a los contrayentes»³⁰.

²⁹ Navarrete coincide con Paul Lovejoy en lo que se refiere a las relaciones entre blanco y esclava ya que «[en] muchos casos, las mujeres de ancestro africano esperaban que las relaciones sexuales con europeos cambiaran su estatus, sin embargo, la concepción racial impuso una barrera que debilitó esta estrategia. Los hijos de esclavas y blancos, algunas veces eran reconocidos y gozaron de estatus más elevado; pero en bastantes ocasiones, los padres no los reconocían y los hijos permanecieron en esclavitud» (Navarrete, 2005, p. 203). Por su parte, Vicente Graullera Sanz en *La esclavitud en Valencia en los siglos XVI y XVII* explica que la libertad de la esclava dependía de la buena voluntad del propietario. De él dependía que los esclavos obtuvieran la carta de libertad o que recibieran permiso para trabajar, mendigar o prostituirse, en el caso de las mujeres, para comprar su rescate (1978, p. 159).

³⁰ Martín Casares, 2000, p. 360. «The slaves who were Christians could marry one another, with their master’s permission, and he could not withhold this unless he could prove that his interests were damaged thereby. Masters could let their slaves ply a trade,

Para concluir, no deja de ser significativo que el nombre de la esclava esté presente en uno de los tres verbos del título de esta comedia, ¿estaría Lope anunciando la relevancia de su personaje y su agencia desde antes de que se subiera el telón? Como Feliciano repite en múltiples ocasiones, “esperar” es lo que él hace y “esperanza” es lo que nunca pierde; de la misma manera que “esperanza” es lo único que le queda a la esclava mulata.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDREWS, George Reid, *Afro-Latin America, 1800-2000*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- ARJONA, J. H., «The Case of Lope de Vega's *Amar, servir y esperar*. A Problem of Literary Relationship», *Romanic Review*, XLIV, 4, 1953, pp. 257-262.
- BARRIOS, Olga, «Entre la esclavitud y el ensalzamiento: la presencia africana en la sociedad y en el teatro del Siglo de Oro español», *Bulletin of the Comediantes*, 54.2, 2002, pp. 97-126.
- BLACKBURN, Robin, *The Making of New World Slavery: From the Baroque to the Modern, 1492- 1800*, London / New York, Verso, 1997.
- CAMPBELL, Ysla, «La otra imagen del indiano en algunas comedias de Lope de Vega», *Teatro. Revista de Estudios Culturales*, 15 (*América en el teatro español del Siglo de Oro*), 2001, pp. 69-81.
- CORNEJO, Manuel, «Sevilla, puerto y puerta de las Indias: el motivo de la indianización y su papel en las comedias sevillanas de Lope de Vega», *Teatro. Revista de Estudios Culturales*, 15 (*América en el teatro español del Siglo de Oro*), 2001, pp. 97-126.
- FRA MOLINERO, Baltasar, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1995.
- GARCÍA BARRANCO, Margarita, «Negroafricanas y mulatas: identidades ocultas en el Imperio Español», *Arenal*, 18.1, 2011, pp. 5-21.
- GRAULLERA SANZ, Vicente, *La esclavitud en Valencia en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Instituto Valenciano de Estudios Históricos, 1978.
- LOBATO, María Luisa, «Hacia el origen del tipo de la “negra” en el teatro del siglo XVI», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 5.1. 2017, pp. 305-325.
- MARTÍN CASARES, Aurelia, *La esclavitud en la Granada del siglo XVI*, Granada, Universidad de Granada / Diputación Provincial de Granada, 2000.

turning over a part of their earnings and eventually buying their freedom» (Blackburn, 1997, p. 51).

- MARTÍNEZ TOLENTINO, Jaime, «El indiano en tres comedias de Lope de Vega», *Teatro. Revista de Estudios Culturales*, 15 (*América en el teatro español del Siglo de Oro*), 2001, pp. 83-96.
- NAVARRETE, María Cristina, «De amores y seducciones. El mestizaje en la audiencia del nuevo reino de Granada en el siglo xvii», en *Escritura de la historia de las mujeres en América Latina. El retorno de las diosas*, Lima, Centro de Estudios la Mujer en la Historia de América Latina, 2005, pp. 201-213.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope de, *Amar, servir y esperar*, en *Obras de Lope de Vega, Obras dramáticas*, Tomo III, Madrid, Real Academia Española, 1917.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «*Amar, servir y esperar* de Lope de Vega y su fuente», en *Collected Studies in honour of Americo Castro's Eightieth Year*, Oxford, Lincombe Lodge Research Library, 1965, pp. 435-445.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación», en *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*, Nijmegen, Asociación Internacional de Hispanistas / Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 695-704.

LOS ASESINATOS EN LA TRILOGÍA SOBRE LA DESDICHADA ESTEFANÍA, DE LOPE DE VEGA

Ysla Campbell
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

La trilogía dedicada a la leyenda de «Estefanía la Desdichada» se compone de *Servir con mala estrella*, escrita entre 1604-1608¹ y publicada en la Parte VI de 1615, por la viuda de Alonso Martín; *La desdichada Estefanía*, redactada en 1604 y difundida en la Parte XII de 1619; y *El pleito por la honra* considerada anterior a 1604 por Morley y Bruerton², dada a la luz en Barcelona en 1630. De las tres obras solo hay certeza de la fecha de composición de *La desdichada Estefanía*, pues existe un manuscrito autógrafo de Lope y un apógrafo de Ignacio de Gálvez.

De acuerdo con los sucesos sobre la vida y muerte de Estefanía Alfonso, acaecidos en el siglo XII, la cronología en que fueron compuestas las tres obras es inversa, ya que en *Servir con mala estrella* se da cuenta de la relación amorosa del rey Alfonso VII con doña Sancha, cuyo resultado es el nacimiento de Estefanía; en el centro se coloca la tragedia de *Estefanía la desdichada*, que dramatiza el matrimonio de Estefanía con Fernán Ruiz de Castro y su muerte a manos de este; y al final, la prometida nue-

¹ Morley y Bruerton, 1968, p. 395. Agradezco profundamente el apoyo brindado en su especialidad al doctor en Derecho Jesús Antonio Camarillo.

² Morley y Bruerton la colocan en la lista de comedias de dudosa atribución (1968, p. 603); ver también pp. 532-533.

va comedia³, *El pleito por la honra*, cuyo protagonista es el hijo de Estefanía y Fernán Ruiz de Castro, Fernandico, quien busca recuperar su honra, y también las peripecias de Castro después del asesinato de su esposa.

La trilogía es escrita por Lope cuando, en 1598, trabajaba como secretario al servicio de don Pedro de Castro Andrade y Portugal, séptimo conde de Lemos⁴. Desde la perspectiva de Violeta Romero Barranco, fue escrita para celebrar su linaje; de ahí que afirme sobre el suceso violento: «El uxoricidio a que se ve arrastrado el personaje para restaurar la honra que cree dañada, lejos de perjudicar su valoración, destaca el gran sentido del honor que obedece a su alta nobleza de sangre»⁵. Sin embargo, me parece necesario matizar, ya que no debemos olvidar que Fernán Ruiz de Castro es sometido a la justicia y, según él mismo personaje nos relata en *El pleito por la honra*, permanece durante veinte años en prisión. Luego añade, en el mismo sentido, Romero Barranco: «Por último *El servir con mala estrella* [sic] disipa completamente cualquier posible duda sobre la culpabilidad de Fernán, presentando la muerte de Estefanía como la consecuencia de los errores de los progenitores de la infanta»⁶. Es decir, como si Fernán Ruiz solo sirviera cual instrumento del destino, para confirmar el vaticinio de una esclava mora. Trataremos de analizar estas afirmaciones que, en principio me parecen desacertadas en cuanto a la valoración y aplicación de la justicia sobre el crimen de Fernán Ruiz de Castro.

Estefanía Alfonso, la Desdichada, nació entre 1139 y 1148, y murió el 1.º de julio de 1180. Fue hija ilegítima del rey Alfonso VII y la condesa doña Urraca Fernández de Castro, quien había enviudado. Su cónyuge fue su primo don Fernando Rodríguez de Castro el Castellano. La historia de su asesinato se relata en el capítulo XXXIII de la *Crónica del ínclito emperador de España don Alonso* [sic] VII, escrita por el obispo benedictino de Pamplona, Prudencio de Sandoval (1553-1620), quien

³ Así dicen los versos finales de *La desdichada Estefanía*: «Aquí la tragedia acaba, / aunque Belardo os convida / a lo que a la historia falta / para segunda comedia, / que esta primera se llama / la desdichada inocente / que lloran Castros y Andradás» (fol. 262r). En lo sucesivo anotaré el número de folio dentro del texto.

⁴ Con el apoyo del conde, que entonces era marqués de Sarriá, publicó la *Arcadia* (1592-1594) y la *Dragontea* (1598). Este personaje también fue mecenas de Cervantes, Góngora, Quevedo, entre otros literatos. Arellano, 2011.

⁵ Romero Barranco, 2009, § 1.

⁶ Romero Barranco, 2009, § 7.

se basó, según afirma Javier J. González Martínez⁷, en la *Chronica Alfonsi imperatoris*⁸. No obstante, el propio Sandoval sostiene que su fuente es el libro de *Genealogías* de Castilla y Portugal, el *Livro de linhagens* (1340) del infante don Pedro Alfonso de Portugal.

Lope va al origen amoroso, o escandaloso, de la desdichada Estefanía en *Servir con mala estrella*⁹, donde el rey Alfonso VII se enamora perdidamente de doña Sancha, cuyo hermano Tello es celosísimo guardián de su honor. Luego de encontrar al rey en su casa, Tello decide encerrar en una torre a su hermana Sancha. A pesar de eso Alfonso se las ingenia para comunicarse con ella y embozado, acompañado de Rugero de Valois, la visita: de esos amores ella queda preñada de Estefanía.

Ahora bien, antes de dar a luz, la esclava de Sancha, Celima, le cuenta que estudiaba nigromancia en Granada (p. 19b) y le dice que, aunque no se fía de esa ciencia, puede servir de aviso. Así pues, basada en sus saberes ocultos, la esclava pronostica a Sancha que parirá una niña a la que llamarán la mujer más desdichada. Si bien en un inicio la dama duda, dado que expresa: «Podría / tu ciencia, que siempre engaña, / ser falsa y trocarse en esto» (p. 20a), la esclava adivina las intenciones de su ama; le asegura: «Por mi ciencia hallo que intentas / dar veneno a Tello. [...] Por librarte de sus celos, / guardar palabras y afrentas. / Pues si es verdad que intención / tienes de matar tu hermano / no es mi pronóstico vano, / verdades pienso que son» (p. 20b). Con el fin de conformar una idea del personaje femenino es importante subrayar la respuesta y fingida acción de Sancha de acuerdo con la acotación de Lope; asevera:

Nuevamente me has turbado,
adivinaste mi intento,
no ha sido sin fundamento
lo demás que me has contado (*Hace que llora.*)
¡Que yo tengo en mis entrañas
tan desdichada hermosa! (p. 20b).

⁷ González Martínez, 2012, p. 150.

⁸ En la portada de la edición príncipes dice: «Sacada de un libro muy antiguo, escrito de mano con letras de los godos, por relación de los mismos que lo vieron y de muchas escrituras y privilegios originales del mesmo emperador y otros».

⁹ Lope de Vega, *Servir con mala estrella*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Miguel de Siles, 1615. En lo sucesivo anotaré el número de páginas entre paréntesis dentro del texto.

Aunque Celima insiste en la inseguridad de su ciencia, ha augurado dos males que se cumplen: el futuro aciago de Estefanía, que se verá en la tragedia, y el asesinato de Tello, para cuyo fin Sancha ordena a la esclava preparar una pócima. Pero ¿por qué Lope acota que el personaje *hace que llora*? Es decir, finge que llora por el adverso futuro de su hija, pero su simulación indica que lo vaticinado no le interesa lo suficiente como para derramar lágrimas. Su simulacro es mera impostura, engaña a la esclava, dado que esta sostiene que su hermano solo cuida su honor, para conseguir que le prepare el veneno sin poner objeción. Del mismo modo, cuando Tello le informa que se la llevará a Granada, le miente diciéndole: «No quiero replicarte, que ya el cielo / te me dio por marido» (p. 21).

En lo que va transcurrido de la comedia el espectador puede observar que se produce el enfrentamiento implícito entre de dos parámetros morales: para Sancha

Amar al rey es del mundo
precepto en primer lugar,
servirle tras el amar
es mandamiento segundo.
Pues darle lo que desea
para su gusto y su intento
es tercero mandamiento
y el cuarto es no le ofender.
[...]
Amo, sirvo y quiero el gusto
de Alfonso, huyendo ofendelle,
porque serville y querelle
es un precepto muy justo» (p. 6a);

el punto de partida de ella es un sentimiento amparado en un mandato, un decreto; para él se trata de un principio moral, pues para Tello por encima de todo está su honor y dado que está depositado en su hermana Sancha y no puede pelear contra el rey, decide llevar consigo a la dama a Granada; afirma: «No es bueno para nada, donde hay honra, / que sea el rey el que entre o el que guarde: / no has de quedar aquí, no me atormentes, / sino mira que soy tu hermano y padre» (p. 21). Pero las equivalencias entre hermano, padre y marido no frenan las pretensiones de Sancha. Así, declara y ordena: «Esta es locura ya, pues si lo digo / al rey, ha de matarlo con infamia / desta casa, Celima, y de mi honra, / hazme un veneno y démosle la muerte» (p. 22).

Ahora bien, Sancha ha tenido tiempo de cavilar la muerte de su hermano, hay premeditación, y no corre ningún riesgo, hay ventaja, pues toda la acción consiste en darle el veneno en vez del agua que pide. Así pues, obra con total alevosía y ventaja, mirando solo su provecho, pues curiosamente el rey le había preguntado si mataba a Tello y se negó porque la acción atentaba contra su honor. El motivo de tal determinación es poder encontrarse libremente con el rey Alfonso y gozar de sus amores. Una vez quitado el obstáculo, Sancha será amante del emperador, con la esperanza de llegar a ser su esposa. Veamos ahora qué dice la crónica:

Don Fernán Fernández casó con doña María Álvarez, hija del conde don Álvaro de Hita, y hubo en ella un hijo y una hija: el hijo hubo nombre Martín Fernández, y fue muy buen caballero, y murió sin hijos de edad de 26 años; la hija se llamó doña Sancha, cuya hermosura fue tanta, que el emperador se aficionó ciegamente de ella en los años de su juventud, y ella no lo rehusaba, sino que temía al hermano; mas cargó la pasión de manera, que se determinó matar con yerbas a su hermano, como lo hizo. Con esto tuvo lugar de darle al emperador, y fue su amiga, y hubo en ella una hija, que se llamó doña Estefanía, que casó con Fernán Ruiz de Castro, gustando de ello el emperador, por ser Fernán Ruiz de tan ilustre sangre. En enmienda de la muerte mala de don Martín, y por descargo de su alma fundó doña Sancha el monesterio de Valboa de Gracia, y el emperador lo dotó largamente.

Como podemos observar, Lope sigue de cerca los acontecimientos histórico-legendarios, básicamente incorpora a la acción dramática a la esclava mora y el elemento supersticioso como detonante de un fratricidio que queda sin castigo legal.

Ahora bien, una de las diferencias entre homicidio y asesinato¹⁰ consiste en la premeditación y la alevosía para ejecutar la muerte de una persona. Además, nos dice el abogado Arturo González Pascual: «se trata

¹⁰ En los términos de la época, ya sea Edad Media o Barroco, se denominaría a la acción criminal «homicidio», ya que según define Covarrubias, homicida es «El hombre que mata a otro hombre...», en tanto que «asasino» [sic] es: «El infiel que disimuladamente y con traición acomete a algún cristiano...» (Covarrubias, *Tésoro*). Si bien Celima es mora, solo es cómplice, pues no es la autora intelectual del crimen, sino Sancha. De acuerdo con el diccionario de la RAE, homicidio es «muerte causada a una persona por otra», en tanto que el asesinar es «Matar a alguien con alevosía, ensañamiento o por una recompensa». Y en las *Siete Partidas* se especifica: «Asesinos son llamados una manera que hay de hombres desesperados y malos, que matan a los hombres a traición de manera que no se pueden de ellos guardar...».

de figuras jurídicas distintas y están castigadas con penas diferentes». E indica: «Será castigado con pena de prisión de quince a veinticinco años, como reo de asesinato, el que matare a otro concurriendo alguna de las circunstancias siguientes»: alevosía, recompensa o promesa, ensañamiento, facilitar la comisión de otro delito o evitar que se descubra¹¹. Tal es el caso de Sancha, quien tampoco ha pasado por una emoción violenta¹², de reacción inmediata ante la cual diera muerte al hermano. La actitud alevosa podemos observarla en que la misma esclava le aconseja que lo piense; le dice: «Míralo bien». Y responde Sancha: «Si en mi estrella viste / primero esta desdicha ¿qué me adviertes?». Por la didascalía implícita siguiente conocemos la reacción de Celima, pues la dama añade: «*No te espantes / que esto intente, quien es tan desdichada, / que en sus mismas entrañas este día / lleva a la desdichada Estefanía*» (p. 22; cursivas mías). Así pues, con toda la ventaja y dando una muestra de absoluta certidumbre en la nigromancia, el personaje femenino determina la muerte de su hermano. Este modo adivinatorio se define y legisla en las *Siete Partidas*:

Nigromancia [*sic*], dicen en latín a un saber extraño que es para encantar los espíritus malos. Y porque de los hombres que se esfuerzan por hacer esto viene muy gran daño a la tierra y señaladamente a los que creen y les demandan alguna cosa en esta razón, acaeciéndoles muchas ocasiones por el espanto que reciben andando de noche buscando estas cosas tales en los lugares extraños, de manera que algunos de ellos mueren, o quedan locos o endemoniados, por ello prohibimos que ninguno sea osado de querer usar tal enemiga como esta, porque es cosa que pesa a Dios y viene de ello muy gran daño a los hombres...¹³

Y ya en el siglo xvii define Covarrubias: «Arte de adivinar invocando los muertos. [...] Esta arte y otras, como quiromancia, hidromancia, geomancia, etc., están prohibidas por los sacros cánones, y últimamente por el santo Concilio Tridentino»¹⁴.

De este modo, es claro que Sancha no piensa en un plano trascendental, de hecho, su creencia en la nigromancia atenta contra el derecho civil y el derecho canónico. Solo cuando cree que el rey se desposará con una dama francesa y ve el deterioro en sus sentimientos amorosos, decide retirarse al convento de las Huelgas en Burgos, para lo que aban-

¹¹ González Pascual, en línea.

¹² Eguiguren, 1948.

¹³ Partida Séptima, Tít. 23, ley 2.

¹⁴ Covarrubias, s. v. *nigromancia*.

dona a Estefanía y se la deja al padre. Además, es preciso subrayar que la decisión de su enclaustramiento es motivada por el imperioso deseo de no volver a sufrir otro «accidente y furor», es decir, un arrebato de cólera. Y, dicho sea de paso, único momento en que recuerda a su difunto hermano: «Ay que la sangre de Tello / debe de pedir venganza» (p. 33b). De ninguna manera, pues, encontramos en el personaje femenino un acto de contrición. Para Sancha ningún sentido tendría plantearse otra vida sin haber podido gozar a plenitud la que tiene, para ella lo importante ha sido lo inmediato: gozar del amor del rey y para lograrlo comete el fratricidio.

La historia de Estefanía continúa en la segunda obra de la trilogía, la tragedia *La desdichada Estefanía*. Denominada por el propio Lope como tragedia, el tema central es un supuesto caso de adulterio. No hay que olvidar que uno de los actos de mayor gravedad y pena jurídica cometido contra el honor es el adulterio¹⁵ femenino. Son variadas las opiniones de los moralistas, pero todos coinciden en su peligrosidad, pues la infidelidad de la mujer implicaba la pérdida del honor no solo del marido sino de la familia entera. De ahí que mientras la mujer fuera soltera, el padre y los hermanos, o en caso de no haberlos los varones de la familia eran responsables del cuidado de su honor.

Desde la perspectiva de José Antonio Maravall, «el honor, pues, en tanto que factor de integración, comienza su función en el núcleo de la familia y continúa a través de los diferentes planos en que se articula una sociedad —de ahí el carácter elemental y básico del honor conyugal—»¹⁶. De ahí que, de acuerdo con Juan de Mal Lara, quien parece ser portavoz del sentir popular, la víctima de adulterio «recibe sin duda la más grande afrenta que se puede imaginar». Otros pensadores lo colocan en el segundo rango de los pecados graves: por ejemplo, Polidoro Virgilio (Urbino, Italia, c. 1470-1555), enseguida de la herejía; Bartolomé Carranza (Miranda de Arga, Navarra, c. 1503-1576), detrás del homicidio¹⁷. Respecto a los castigos también hay diversas opiniones: hay quienes consideran que se debe matar a los culpables, pero hay también quienes claman por el perdón. Afirma Chauchadis:

¹⁵ Cabe precisar que ahora el adulterio ha desaparecido prácticamente de los códigos del derecho represivo, o sea el derecho penal: subsiste solo como causal de divorcio.

¹⁶ Maravall, 1969, p. 66.

¹⁷ Chauchadis, 1984, pp. 87-95.

[...] le châtiment par le meurtre n'est pas simplement dû ou caprice sanglant des mondains ou du vulgaire, mais il est bel et bien légal, autorisé par des nombreux textes de lois. [...] Il est donc possible juridiquement que le mari fasse fonction d'exécuteur des autres oeuvres puis qu'il a droit de vie et de mort sur les adultères¹⁸.

En general, los hombres deshonrados tomaban el cumplimiento del castigo en su mano, pues pasar por los ministros de justicia implicaba hacer pública la deshonra. Lo cual sería reprobado por algunos moralistas que rechazaban la venganza personal, pues esta debía carecer de odio. Martín de Azpilcueta (Barásoain, Navarra, 1492-Roma, 1586), Juan de Pedraza (Pedraza, ¿1510?-1566), Antonio de Torquemada (Astorga, León, 1507-1569), entre otros pensadores, consideran que matar a la mujer es un grave pecado¹⁹.

En lo que respecta al derecho civil, especifica Mariló Vigil: «El Fuero Juzgo, el Fuero Real y la Nueva Recopilación de las leyes de España, efectuada en 1567, permitían al esposo o al padre ofendidos matar a la mujer o a la hija y a sus amantes en caso de adulterio»²⁰. En tal sentido se decreta en el *Repertorio de la nueva recopilación*:

Si la mujer casada ficiere adulterio, ella y el adulterador ambos sean en poder del marido y faga dellos lo que quisiere y de cuanto han, así que no pueda matar al uno y dejar al otro, pero si fijos derechos ovieren ambos o el uno dellos hereden sus bienes, y si por ventura la mujer no fue en culpa y fuere forzada, no haya pena²¹.

Esa libertad jurídica²² que se otorgaba al marido permitía que hubiese actos de venganza de honor por adulterio femenino, mismos que son

¹⁸ Chauchadis, 1964, p. 90.

¹⁹ Ver Chauchadis, 1964, p. 91.

²⁰ Vigil, 1986, p. 148.

²¹ Diego de Aienza, *Repertorio de la nueva recopilación de las leyes del reino*, II, lib.VIII, tít. XX, leyes 1-6, fols. 192v-193r. Véase también González-Barrera, 2016.

²² Es interesante notar el decreto en las *Siete Partidas*: «El marido que fallare a algún hombre vil en su casa o en otro lugar yaciendo con su mujer, puédelo matar sin pena ninguna [...]. Pero no debe matar a la mujer, mas debe facer afrenta ante fombres buenos de cómo la halló, y después meterla en mano del juez y que faga della la justicia que la ley manda» (Partida séptima, tít. 17, ley 13). Y en la ley 15 se especifica que la mujer «debe ser castigada y herida públicamente con azotes y puesta y encerrada después en algún monasterio de dueñas; y además desto debe perder la dote y las arras que le fueron dadas por razón del casamiento y deben ser del marido...». Y hay una adición: «Corríge esta ley por la ley i título vij libro iij del fuero que dispone que si la mujer

tema fundamental del teatro de los Siglos de Oro, porque como dice Lope en el *Arte Nuevo* «los casos de honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente»²³.

En la tragedia, segunda obra de la trilogía, en el primer acto se desarrolla la cuestión de la enemistad entre Fernán Ruiz de Castro y Fortún Jiménez, que terminarán enamorados de Estefanía. Esta rivalidad no se encuentra en la crónica, es invención de Lope, quien le da nombre y rostro al supuesto amante de la que será su esposa, Estefanía. Esta tiene por esclava a Isabel, quien enamorada de Fortún urde toda su relación sexual disfrazada de Estefanía.

Justo el día que se celebra la boda, la esclava Isabel dice a este caballero que su ama está fastidiada de Castro, pues a quien quiere es a él, que ella se lo probará. De tal forma, cuando Castro parte a la guerra Isabel, haciéndose pasar por Estefanía, usando ropa de esta, durante la noche tiene relaciones con Fortún en varias ocasiones. Dos escuderos que guardaban la casa los ven y confunden a la esclava con Estefanía. Engañados salen al encuentro de Castro y le narran lo ocurrido. En primera instancia lo duda, pero acto seguido lo convencen de que simule algún negocio y se ausente esa la noche para ver su deshonra.

Lo que hay que notar es que Castro llega a su casa de día, pasa momentos con su esposa disimulando y luego se va a descansar, lo que significa que le queda tiempo suficiente para la reflexión. Sin embargo, por la noche la espía. Ve la misma escena que los escuderos y se precipita a dar muerte a los amantes, pero mientras mata a Fortún (sin saber quién es), la mujer corre a esconderse debajo de la cama de Estefanía, quien duerme con su hijo. Castro ingresa a la alcoba y en tinieblas da cinco puñaladas a Estefanía, quien todavía acierta a decir algunos versos para explicar su inocencia. La esclava es descubierta y mandada quemar. Estos momentos son la anagnórisis para Castro, quien vestido de sayal negro y con una cuerda en el cuello va a postrarse ante el rey y padre de Estefanía para que le corte la cabeza. Pide al soberano venganza contra sí mismo, pues él se ha auto agraviado. Cuenta los sucesos y termina diciendo: «Mi culpa confieso, rey, / no quise pasarme a Francia, / sino pagar como es justo / quien los inocentes mata». La respuesta de Alfonso VII no se deja esperar:

casada ficiere adulterio ambos sean metidos en poder del marido & faga dellos lo que quisiere & de cuanto han, así que no puede matar al vno y dejar al otro».

²³ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 327-328.

Que al fin de tantas victorias
 este fin se me guardaba.
 ¡Ah, cómo saben los cielos
 poner en el bien templanza!
 Fernando, no siento aquí
 que me hayas dado en el alma
 las cinco heridas que diste
 al cuerpo de aquella santa,
 como que falte del mundo
 la mujer de mejor fama,
 la que pude yo casar
 con lo mejor de Alemania.
 Pleito te quiero poner.
 [...]

 Jueces hay en Castilla
 que sentencien esta causa (p. 262).

En los versos del rey está claro que se abrirá un juicio contra Castro. Pero este se dará hasta el tercer acto de la comedia *El pleito por la honra*²⁴. (Cierra la obra con la promesa de una continuación.)

En esta tercera obra, *El pleito por la honra*, es preciso señalar dos cosas: primera, el rey Alfonso VII ha muerto, el sucesor es su hijo Sancho el deseado; y segunda, han transcurrido veinte años en que Castro ha estado preso. Expresa Ruiz de Castro en la tercera jornada:

Veinte años ha que estoy preso,
 bien puedo llamarlos siglos,
 pues por mí no voló el tiempo,
 de espacio anduvo el camino.
 Tan largos eran los años
 y los meses tan prolijos,
 que empezaban acabando,
 siendo de mi mal ministros.

Pero, además, han sido veinte años de deshonor. En la primera jornada, don Álvaro Anzures, enamorado de Constanza, injuria al hijo de Estefanía y Castro, Fernandico, cuando lo encuentra en el terrero queriendo ver a la misma dama: «No tienes honra, Fernando, / para quitármela a mí [...] / busca honor con que afrentarme / que yo te responderé».

²⁴ Lope de Vega, *El pleito por la honra*, [1700-1760]. La edición príncipes carece de paginación.

El protagonista, que desconoce la causa de dicho agravio, pregunta a Ramón Fernández, quien lo crió en las montañas, qué ocurre, y este le informa: «No es tiempo, joven ilustre, / que entre temores tan varios, / te encubra la gran tragedia / de que resulta tu agravio». Y le narra el asesinato de Estefanía a manos de Ruiz de Castro. Termina: «Quiso matarse tu padre, / y poniendo al cuello un lazo / se puso a los pies del rey; / prendieronlo habrá veinte años». La deshonra no solo se mantendrá, sino que se acrecentará, pues dado que hay levantamientos armados entre los moros, el rey aconsejado por algunos nobles y el propio Castro, lo deja en libertad para que vaya a combatir. Esa liberación motivará que el vulgo considere que Estefanía era culpable de adulterio. Disgustado, en un aparte expresa don Álvaro: «Ya de loco nos da indicios / el rey con los beneficios / en injustas ocasiones, / también premia las traiciones / como si fueran servicios». De tal forma, Ramón Fernández exhorta a Fernandico: «ahora es tiempo, Fernando, / de que vuelvas por tu honor, / pues que pretendes cobrarlo». Así, jura vengar su agravio y en la segunda jornada se dirige al rey para que haga justicia contra la muerte de su madre inocente a manos del traidor Castro y relata que el espectro de Estefanía clama venganza:

Una noche oscura y negra
 [...]
 Me representó entre sueños
 la triste imaginación,
 un sepulcro de alabastro
 de extraordinario valor.
 Abrió el aire la cubierta,
 toda la cuadra tembló,
 sin que hubiese de este encanto
 un venturoso Jasón.
 Erizóseme el cabello,
 toda la sangre se heló
 o al menos para miralle
 toda vino al corazón.
 del salió un cadáver frío,
 falto de vital calor,
 que de vida solamente
 le pudo quedar la voz.
 Despierta, Fernando, dijo,
 y vuelve por el honor
 de tu ya difunta madre,

que está puesta en opinión.
 Fernando Ruiz me dio muerte,
 este pecho te crió,
 vuelve por Estefanía,
 tu madre, Fernando, soy.
 Desapareció el sepulcro
 y luego desperté yo.

Acto seguido Fernandico se dirige a su padre: «...la honra es primero ser / y aquella me habéis quitado [...]». Y versos adelante continúa: «Con sola una lengua airada, / aunque la mueva pasión, / queda la fama manchada, / que el honor en opinión / es infamia declarada». Es evidente que no cuentan los méritos militares de Ruiz de Castro contra los moros, pues habiéndole permitido salir del cautiverio para ir a la guerra, al volver victorioso se le regresa a la prisión encadenado —como especifica la acotación— y se sigue su juicio. El prisionero vive atormentado por el recuerdo de su esposa inocente, pero, además, por las circunstancias en que se encuentra; expresa: «arrastrando estas cadenas / en esas salas que habito / ha veinte años, retratando / las figuras del abismo / [...] yo os certifico / que la desdicha que paso / a tal extremo han traído / mi suerte, que es cosa clara, / el cielo santo testigo, / que para comer faltaba, / ved si es pequeño el suplicio». Es evidente el sufrimiento en que vive el personaje, pues ha habido un daño moral, es decir, se han afectado sus sentimientos, afectos, decoro, honor, reputación, vida privada personal o familiar. A tal grado, y ya en la función dramática de apuntar hacia el desenlace, que, en algunas intervenciones, Castro quiere desligarse de la culpa, adjudicándose la adversidad de Estefanía; dice, por ejemplo, al rey Sancho al final de la primera jornada: «sus desdichas la mataron / no mi sangrienta cuchilla».

Sea como fuere, el asesinato de Estefanía estaba muy presente en los personajes y cuando tienen oportunidad lo sacan a flote para afrentar al hijo de Castro, cuya única alternativa es solicitar que se aplique la pena máxima a su padre. Casi al concluir la comedia, después de la intervención del fiscal, el abogado defensor y dos testigos, el rey da su veredicto:

Supuesto Ruiz de Castro que tu propio
 te culpas en delito que es tan claro,
 fallo que debo a muerte condenarte,
 y que luego al momento se ejecute,

y hagan en la plaza un cadahalso
 donde le corten luego la cabeza
 que mal acaba quien tan mal lo prueba.

Cabe preguntarnos ahora si Lope se ciñe a la historia o se decanta por otro final. Veamos, una vez que Fernandico es honrado por el rey, dice a este: «Ya, señor, mi honor cobré, / y yo, como parte ahora / me bajo de la querella, / hoy a mi padre perdona». El rey le responde: «En tu mano está» y nombra su mayordomo a Ruiz de Castro, quizá como una forma de resarcirlo, quien cierra la obra: «Señor, esclavo me sobra / ya difunta Estefanía, / de las maldicientes bocas / está seguro mi honor, / que ya Fernandico cobra...». Queda, pues, claro que el personaje estuvo deshonrado durante veinte años y que de cierto modo cumplió con un castigo *de facto* por el asesinato de su inocente mujer. Veamos cómo termina la crónica:

[...] y habiendo llorado la muerte y desastrado suceso, vistiose de sayal con una soga al cuello y el puñal con que había muerto a su mujer en las manos, y presentóse ante el emperador su suegro: y lo que le dijo diré, como lo dicen: señor, en siendo casado con doña Estefanía vuestra hija buena señora que era ella según su merecimiento. Y por esto me digo *avevoso*, que no teniendo ella culpa, ciego y torpemente la maté. Contole como había pasado con muchas lágrimas y sentimiento, que movía a compasión a todos los que allí estaban, y al emperador dio mortal pena, lo uno por ser la desgracia tan grande, lo otro, porque era su hija, que amaba como a tal: mandó el emperador, que Ruy Fernández estuviese al juicio de los que juzgasen su culpa: y tomando el emperador el parecer de hombres sabios, mando que viniese ante él Ruy Fernández, y con semblante triste le dijo: Ruy Fernández el de Castro, yo os doy por bueno e por leal. Este hecho bien parece, fue más caso que otro: y así sois vos sin culpa: mas empero metistes muy gran pesar e muy gran cuita en mi corazón, mas porque era muy buena que porque era mi hija: dice más el conde deste caballero: Este Ruy Fernández ovo virtud en quantas lides entró todas las venció, e venció al conde don Manrique de Lara e matolo, e prendió al conde don Muño su hermano, e así hizo con quantos cristianos e moros lidió²⁵.

En conclusión, la desdicha de Estefanía podría deducirse como resultado de las acciones del rey Alfonso y doña Sancha, quien asesinó a Tello. No obstante, un profundo sentimiento de culpa y tristeza invade

²⁵ Prudencio de Sandoval, *Crónica del ínclito emperador...*, p. 83.

a Fernán Ruiz de Castro, quien, al asesinar, o matar «alevoso» a su esposa inocente, sufre veinte años deshonorado. Ciertamente al final es absuelto, pero no por el padre de Estefanía Alfonso VII, sino por su hermano Sancho el Deseado y, además, debido a la intervención de su hijo. Me pregunto si esta redención permite que se echen en el olvido veinte años de tormento y deshonor, así como casi la totalidad de la comedia *El pleito por la honra*. Debemos recordar que entre las novelas a Marcia Leonarda está *La prudente venganza*, aparecida en *La Circe* (Madrid, 1624) donde, casi al final, dice el gran Fénix:

Y he sido de parecer siempre que no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que le ofendió, porque lo que fue no puede dejar de ser, y es desatino creer que se quita, porque se mate al ofensor, la ofensa de ofendido: lo que hay en esto es que el agraviado se queda con su agravio, y el otro, muerto, satisfaciendo los deseos de la venganza, pero no las calidades de la honra, que para ser perfecta no ha de ser ofendida²⁶.

Bien sabemos las discusiones que había sobre hacer pública la deshonra por adulterio acudiendo a la justicia. Fernán Ruiz Castro lava su presumida mancha de honor sin dar cabida a la razón, habiendo tenido tiempo para reflexionar, obra, pues, con premeditación, con alevosía, pues sorprende a Estefanía dormida, y con ventaja, pues no corría el riesgo de ser muerto o lesionado por la víctima. Además, se ensaña al matar a Estefanía infligiéndole cinco puñaladas. Por otro lado, el hecho de que Sancha haya sido fratricida no exonera a Ruiz de Castro, pues tendríamos que aceptar, sin cuestionar, los presagios heréticos de la nigromante y la influencia de los astros²⁷ o que quizá tengan razón Morley y Bruerton y *El premio por la honra* no sea de la autoría de Lope.

²⁶ Lope de Vega, *La prudente venganza*, p. 149.

²⁷ Explica Caro Baroja: «hasta comienzos del siglo XVIII e incluso más tarde, una influencia decisiva sobre esta sociedad de ideas supuestamente homogéneas fue ejercida por un concepto precristiano de la vida: la creencia en la astrología. Aunque a finales del siglo XVI la Iglesia declaró públicamente su condena de los conceptos astrológicos a causa de su limitación total del libre albedrío (no por el hecho de que se basaran en la creencia en el poder de las estrellas sobre los acontecimientos naturales), la práctica de la lectura del horóscopo y la adivinación astrológica del futuro continuaron y había incluso obras abiertamente astrológicas escritas por clérigos» (1993, pp. 126-127).

APÉNDICE

Crónica, capítulo XXXIII, «De la desgraciada muerte de doña Estefanía, hija del emperador, mujer de Fernán Ruiz de Castro»:

[Del] matrimonio de Fernán Ruiz con doña Estefanía, hija del emperador, nacieron [*sic*] don Pedro Fernández de Castro, que llamaron el Castellano, de quien hacen mucha cuenta las historias de Castilla y León. Don Fernán Fernández casó con doña María Álvarez, hija del conde don Álvaro de Hita, y hubo en ella un hijo y una hija: el hijo hubo nombre Martín Fernández, y fue muy buen caballero, y murió sin hijos de edad de 26 años; la hija se llamó doña Sancha, cuya hermosura fue tanta, que el emperador se aficionó ciegamente de ella en los años de su juventud, y ella no lo rehusaba, sino que temía al hermano; mas cargó la pasión de manera, que se determinó matar con yerbas a su hermano, como lo hizo. Con esto tuvo lugar de darle al emperador, y fue su amiga, y hubo en ella una hija, que se llamó doña Estefanía, que casó con Fernán Ruiz de Castro, gustando de ello el emperador, por ser Fernán Ruiz de tan ilustre sangre. En enmienda de la muerte mala de don Martín, y por descargo de su alma fundó doña Sancha el monesterio de Valboa de Gracia, y el emperador lo dotó largamente.

Sucedió una notable desgracia, y de mucho sentimiento a Ruy [*sic*] Fernández de Castro, y fue en esta manera: una camarera de doña Estefanía trataba mal con un su aficionado, y a cierta hora de la noche, después que dejaba a su señora acostada, salía a la huerta por una puerta, cuya llave ella tenía, y iba cubierta siempre con el pellote, que debía ser alguna ropa larga de la señora: esto se atrevía a hacer, cuando su señor Ruy Fernández faltaba de casa. Vieron esto algunas veces dos escuderos y que en el huerto entraba aquel hombre, saltando las paredes y que se juntaban allí los dos: entendieron verdaderamente, que su señora doña Estefanía era la que hacía este maleficio, y venido Ruy Fernández a casa, celando su honra, le dijeron que su mujer le hacía traición, haciendo lo que está dicho. Creyolo fácilmente Ruy Fernández y queriendo ver lo que le contaban y enterarse de la verdad, concertó con los criados que él fingiría un camino, y que le pusiesen en aquel puesto para ver lo que pasaba. Hízose así y puesto Ruy Fernández con los escuderos en espía, a la hora acostumbrada vino la camarera vestida con el pellón de su señora y el amigo entró por do solía, y juntáronse sin recelo de quien los estaba mirando. Ciego Ruy Fernández con la pasión de tal caso, arremetió para ellos con un puñal en las manos: y porque el hombre

no se le fuese, cerró con el dándole de puñaladas. Embarazado en esto, tuvo lugar la camarera de huir, que los escuderos entendiendo que era su señora, no la echaron mano: y así ella pudo irse, y a todo correr, como quien escapa de la muerte, volvió por donde había venido y fuese para el aposento de su señora y entró paso, que no la sintió como era al primer sueño, y metióse debajo de la cama. Después que Ruy Fernández hubo muerto al malhechor, vino corriendo en seguimiento de la criada, que verdaderamente entendía que era su mujer, y como no advirtió cerrar las puertas de la huerta por donde había salido, Ruy Fernández pudo entrar, sin ser tampoco sentido de su mujer que muy sin cuidado estaba la inocente durmiendo con su hijo Pedro, niño de poca edad en la cama, donde llegó Ruy Fernández con el puñal sangriento y, sin reparar en cosa, dio de puñaladas a la pobre señora y la mató haciendo del sueño y la muerte una cosa que ella no dijo: Dios valme. Luego que hubo hecho tan mal recado, dio voces pidiendo luz que para todo la había bien menester su gran ceguera. Acudieron luego los de casa, y traída la luz, vio a la pobre de su mujer en camisa, envuelta en sangre, y el niño junto a ella. Maravillose Ruy Fernández como la vio desnuda, y mirando el aposento sintió debajo de la cama la alevosa causadora de tanto mal. Ella confesó luego su culpa y la inocencia de su señora. Pasado quedó Ruy Fernández y fuera de su juicio con tan extraño caso, y le atravesaba el alma la muerte tan sin culpa de su querida mujer: no hallaba poder tener consuelo jamás, pues el daño era tan sin remedio. Públicamente mandó quemar a la criada, y habiendo llorado la muerte y desastrado suceso, vistiose de sayal con una soga al cuello y el puñal con que había muerto a su mujer en las manos, y presentóse ante el emperador su suegro: y lo que le dijo diré, como lo dicen: señor, en siendo casado con doña Estefanía vuestra hija buena señora que era ella según su merecimiento. Y por esto me digo alevoso, que no teniendo ella culpa, ciego y torpemente la maté. Contole como había pasado con muchas lágrimas y sentimiento, que movía a compasión a todos los que allí estaban, y al emperador dio mortal pena, lo uno por ser la desgracia tan grande, lo otro, porque era su hija, que amaba como a tal: mandó el emperador, que Ruy Fernández estuviese al juicio de los que juzgasen su culpa: y tomando el emperador el parecer de hombres sabios, mando que viniese ante él Ruy Fernández, y con semblante triste le dijo: Ruy Fernández el de Castro, yo os doy por bueno e por leal. Este hecho bien parece, fue más caso que otro: y así sois vos sin culpa: mas empero metistes muy gran pesar e muy gran cuita en mi corazón, mas porque era

muy buena que porque era mi hija: dice más el conde deste caballero: Este Ruy Fernández ovo virtud en cuantas lides entró todas las venció, e venció al conde don Manrique de Lara e matolo, e prendió al conde don Muño su hermano, e así hizo con cuantos cristianos e moros lidió (Prudencio de Sandoval, *Crónica del ínclito emperador de España don Alonso*, pp. 80-83).

BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO EL SABIO, *Las Siete Partidas*, Partida Séptima, Título 23, ley 2.
- ARELLANO, Ignacio, y Carlos MATA INDURÁIN, *Vida y obra de Lope de Vega*, Madrid, Homolegens, 2011.
- ATIENZA, Diego de, *Repertorio de la nueva recopilación de las leyes del reino*, Alcalá de Henares, en casa de Andrés Angulo, 1571. https://fama.us.es/permalink/34CBUA_US/18mroog/alma/991005114949704987.
- CARO BAROJA, Julio, «Religión, visiones del mundo, clases sociales y honor durante los siglos XVI y XVII en España», en *Honor y gracia*, ed. Julian Pitt-Rivers y Julián G. Peristiany, versión española de Paloma Gómez Crespo, Madrid, Alianza, 1993, pp. 124-138.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2020.
- CHAUCHADIS, Claude, *Honneur, morale et société dan l'Espagne de Philippe II*, Paris, Editions du CNRS, 1984.
- EGUIGUREN, Eduardo, «El homicidio por emoción violenta», *Derecho PUCP*, 8, 1948, pp. 22-28. <https://doi.org/10.18800/derechopucp.194801.004>.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «El poder de la honra: el adulterio en las comedias de Lope de Vega», en *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Jesús Menéndez Peláez, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2016, pp. 29-42.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier, «El tiempo y el espacio en *Los celos hasta los cielos y desdichada Estefanía*», *Lemir*, 16, 2012, pp. 149-160.
- GONZÁLEZ PASCUAL, Arturo, «Diferencias entre homicidio y asesinato», en línea: <https://www.dexiaabogados.com/blog/diferencias-homicidio-y-asesinato/>.
- MARAVALL, José Antonio, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, 3.^a ed., Madrid, Siglo XXI, 1979.
- MORLEY, S. Griswold, y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- ROMERO BARRANCO, Violeta, «La leyenda de Estefanía la desdichada en el teatro de Lope de Vega», *Críticón*, 107, 2009, pp. 163-167. <https://journals.openedition.org/criticon/14066>.

- SANDOVAL, Prudencio de, *Crónica del ínclito emperador de España don Alonso [sic] VII*, Madrid, por Luis Sánchez, 1600, cap. XXXIII, pp. 80-83.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo Tomás, 2.^a ed., Madrid, Cátedra, 2009.
- VEGA, Lope de, *El pleito por la honra*, Valladolid, Imprenta de Alonso del Riego, s. a. [entre 1700-1760].
- VEGA, Lope de, *La desdichada Estefanía*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1600.
- VEGA, Lope de, *La prudente venganza*, en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-prudente-venganza--0/html/001deb36-82b2-11df-acc7-002185ce6064_html#1_0_.
- VEGA, Lope de, *Servir con mala estrella*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Miguel de Siles, 1615.
- VIGIL, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986.

MORIR DE AMOR EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO: ANTES Y DESPUÉS DE TRENTO

María Luisa Castro Rodríguez
Investigadora independiente, México

Al hablar del amor en la literatura, una de las constantes que encontramos es la desesperación de los amantes ocasionada por la falta de correspondencia de sus sentimientos amorosos; esta desesperación, en su manifestación más extrema, lleva al deseo de muerte y, en muchas ocasiones, al suicidio. El teatro no se encuentra exento del tratamiento de estos temas, sin embargo, el tema del suicidio por amor, en la España contrarreformista posttridentina se verá alterado como consecuencia de la ideología imperante. Es sabido que el Concilio de Trento, consecuencia de la Reforma luterana, marca un antes y un después en la ideología católica; esto lleva consigo, además, la puesta en práctica de una serie de normas y discursos que, hasta la primera mitad del siglo xvi se codificaban de manera distinta. A la luz de la ideología imperante en la España católica antes y después de Trento, el propósito de este trabajo es abordar el tema de la muerte por amor —en particular, aunque no exclusivamente, el suicidio— en un conjunto de obras dramáticas españolas de los Siglos de Oro con la intención de poner de manifiesto algunas diferencias en el tratamiento del tema que se introducen en el teatro posttridentino. El análisis se lleva a cabo a partir de tres obras pretridentinas del Renacimiento: dos de Juan del Encina —*Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* y *Égloga de Plácida y Vitoriano*— y una anónima —*Farsa a*

manera de tragedia—; y de cuatro obras postridentinas del Barroco, tres de Lope —*El premio de la hermosura*, *La buena guarda* y *El conde de Visco*— y *El burlador de Sevilla*, atribuida a Tirso pero de autoría dudosa¹.

Antes de entrar en el análisis de las obras, es necesario revisar brevemente algunas consideraciones sobre el tema de la muerte por amor, específicamente acerca de su configuración en la época previa a las que abordaremos aquí. El amor se construye, desde la Antigüedad, como una pasión que transforma al amante y que se adueña de sus facultades; la sintomatología del enamorado se encuentra ya, por poner un caso paradigmático, en Ovidio:

¡Palidezca en cambio todo el que ama!, ése es el color que conviene al enamorado, eso es lo que le sienta bien; muchos creen por ello que se encuentra enfermo [...]. Que tu delgadez dé también testimonio de tu estado [...]. Las noches pasadas en vela, la preocupación y el dolor que nace de un gran amor adelgazan el cuerpo de los jóvenes. Con el fin de conseguir lo que deseas, hazte digno de compasión para que el que te vea pueda decir: «estás enamorado»².

El amor como enfermedad será abordado desde diversos ángulos durante la Edad Media: los tratados médicos y la sabiduría popular buscarán causas y remedios, la incapacidad de curar este mal llevará, como es de esperarse, a la muerte. La poesía cortesana del siglo xv, inserta en la corriente humanista, sin embargo, tratará el tema del amor no como una enfermedad del cuerpo, sino como una aflicción del alma, pues el amor, concebido como sustancia, se infiltra en el alma del enamorado y se adueña de ella, sometiendo a sus tres potencias: memoria, entendimiento y voluntad. En palabras de Blanco Valdés:

El amante en el cual se imprime un objeto así definido, no podrá ya contraponerse, pues queda fuera de él que el Amor se manifieste o no se manifieste, queda fuera de él el poder dominarlo, pues la esencia de ese amante, se encuentra totalmente atrapada por ese accidente que se ha impreso en él. Si la sustancia de un individuo era la suma de sus accidentes con su esencia, la sustancia de ese amante será la suma de ese accidente Amor y su esencia

¹ Se trata de un corpus reducido debido a las limitaciones de este trabajo que se centra en la producción de Encina y Lope por tratarse de autores representativos de cada uno de los periodos. En futuros análisis, se buscará ampliar la nómina de autores y obras para completar el panorama que aquí se esboza.

² Ovidio, *Arte de amar*, p. 196.

que por aquél se ha visto modificada en amorosa. De ahí que el amante sólo pueda sentir Amor y que su esencia, resultado de la suma de sus accidentes y su sustancia, sea a partir de ese momento sólo y exclusivamente amorosa³.

El amante pierde, por lo tanto, la libertad de actuar en contra de su amor —de su propia naturaleza de enamorado—, pues el entendimiento —la razón— que guía la voluntad no puede ya liberarlo, ha sido dominado por una fuerza más poderosa: el amor⁴. De ahí que, ante la no correspondencia amorosa, al amante no le quede otra salida que la muerte, ya que el sufrimiento no puede ser resuelto con la mudanza o la ausencia, remedios que se plantean tradicionalmente para la enfermedad. La búsqueda de otros amores, por ejemplo, no será efectiva, como vemos que sucede al protagonista de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, quien, ante el consejo de su amigo Suplicio: «el amor de una señora / se quita con nuevo amor» (vv. 380-381), intenta interesarse por Fulgencia, pero el amor de Vitoriano por Plácida no se quebranta y, por lo tanto, el amante concluye: «Mas mis males / han cobrado fuerzas tales / que son de fuerza y de grado» (vv. 782-784), «que mil veces seré muerto / sin morir la fe jamás» (vv. 831-832).

Las referencias al deseo de muerte son constantes en el discurso amoroso y, a partir del Renacimiento, van acompañadas frecuentemente de la reminiscencia de las grandes parejas clásicas de amantes desdichados entre las que destacan Píramo y Tisbe. Ahora bien, el suicidio por amor, en la España católica, adquiere necesariamente un matiz que no tenía en el mundo clásico: el pecado. El quitarse la vida es, por un lado, un pecado de soberbia pues Dios es el dueño de la vida del hombre y, por lo tanto, no toca al hombre ponerse por encima de Dios al decidir el momento de su propia muerte, pero, sobre todo, se trata de una falta de fe, pues la pérdida de esperanza que lleva al suicidio implica un abandono de fe en el consuelo divino que debería estar por encima del sufrimiento amoroso.

³ Blanco Valdés, 1996, p. 33.

⁴ «La elección es lo propio del libre albedrío, y por eso se dice que tenemos libre albedrío, porque podemos aceptar algo o rehusarlo, y esto es elegir. De este modo, la naturaleza del libre albedrío debe ser analizada a partir de la elección. En la elección coinciden en parte la facultad cognoscitiva [entendimiento] y en parte la facultad apetitiva [voluntad]. Por parte de la facultad cognoscitiva, se precisa la deliberación o consejo, por el que se juzga sobre lo que ha de ser preferido. Por parte de la facultad apetitiva se precisa el acto del apetito aceptando lo determinado por el consejo» (santo Tomás, *Suma teológica*, I, q. 83, a. 3).

En las obras renacentistas que analizamos, todas anteriores al Concilio de Trento (1545-1563), pues se datan en 1509 y 1513 las de Encina, y en 1537 la *Farsa*, los personajes que se suicidan son todos conscientes de que están cometiendo pecado y condenando su alma. Fileno, antes de darse muerte, se dirige a su alma y le advierte que no debe temer, pues las penas del infierno no serán nada comparadas con el dolor que está sufriendo en vida:

Tú, alma, no pienses ni tengas temor,
que andando al infierno ternás mayor pena;
mas piensa, sin duda, tenerla menor
doquier que te halles sin esta cadena⁵.

Plácida, por su parte, se dirige a su cuerpo, plenamente consciente de que su muerte la condena al infierno, pero a cambio de las penas que su cuerpo glorificado⁶ vivirá allá, quedará ella como modelo de fortaleza, por haber tenido la fuerza para matarse, sí, pero también por haber sido constante en su amor por Vitoriano, incluso cuando la lleva a la muerte.

¡Sus, brazos de mi flaqueza,
dad conmigo en el profundo,
sin temor y sin pereza!
Memoria de fortaleza
dexarás en este mundo,
cuerpo tierno,
aunque vayas al infierno
ternás pena, mas no dudo⁷.

El parlamento de Vitoriano antes de su suicidio⁸, hace explícita la conciencia que tiene el personaje de la condenación de su alma a partir del uso del concepto de desesperación y la referencia a la muerte sin confesión. La desesperanza, según Alfonso X, «es pecado que Dios

⁵ Encina, *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, vv. 549-552.

⁶ «En el más allá, hombres y mujeres volverán a encontrar un cuerpo, para sufrir en el Infierno, para gozar lícitamente gracias a un cuerpo glorioso en el Paraíso» (Le Goff y Truong, 2005, p. 13).

⁷ Encina, *Égloga de Plácida y Vitoriano*, vv. 1280-1287.

⁸ A pesar de que Vitoriano no se suicida pues Venus lo detiene y resuelve el conflicto, trataremos sus parlamentos previos como si su muerte se hubiera concretado, pues es tan solo la intervención divina la que impide que cumpla sus deseos de muerte.

nunca perdona a los que en ella caen; ca maguer los homes yerren en las maneras que habemos en estos tres títulos, solo que les finque la esperanza pueden ganar merced de Dios; mas el que en desesperamiento muere, nunca a él puede llegar»⁹, morir sin confesión, por lo tanto, no es una consideración de importancia en el caso del suicidio, pues esta acción es suficiente para merecer la condena eterna.

Muera yo sin esperaza,
sin más ni más consejarme.
Quiero dar fin al cuidado,
rómpase mi corazón
sin confessar su peccado,
que quien va desesperado
no ha menester confesión¹⁰.

En la *Farsa a manera de tragedia*, Torcato ha discutido con su amada Liria, a quien su hermano Carlino ha casado por interés con un pastor rústico pero rico —matrimonio que no se ha consumado—; Carlino, temiendo perder las ganancias que implica el matrimonio de su hermana, se hace pasar por ella y envía una carta a Torcato, diciéndole que ha decidido consumir su matrimonio y abandonarlo. La desesperación que causa en el amante el abandono de su amada, lo lleva a quitarse la vida. En este caso, el personaje se dirige, primero, a su pensamiento, después a Liria y, finalmente, a Dios, a quien pide perdón, pues, no es hasta después de haberse clavado el cuchillo que considera las consecuencias para su alma.

¡Ay! Si mueres, pensamiento,
pues cessará tu tormento,
descansa, que más te vale.
Cata aquí, Liria, donde voy;
será tu gozo acabado,
gózate, que muerto soy
mas desdichado, que voy
sin perdón, desesperado.
¡O santo Dios! Y perdona
a quien no pensó matarse,

⁹ Alfonso X, *Siete partidas*, partida 7, título XXVII.

¹⁰ Encina, *Égloga de Plácida y Vitoriano*, vv. 2292-2296.

no sufras que mi persona
pierda tu rica corona
porque quiso desgollarse¹¹.

Torcato, como vemos, es el único personaje, en las obras pretridentinas analizadas, que no considera su condena antes de darse muerte, la pasión que lo embarga al creer a su amada Liria mudada es tan fuerte que reacciona sin considerar las consecuencias; en contraste, los personajes de Encina reflexionan antes de darse muerte y aceptan la condena eterna como un mal menor al sufrimiento que padecen en vida.

La condena que implica el suicidio en estas obras se confirma, además, tras la resurrección de Plácida, quien afirma haber estado en el infierno e, incluso, haber escuchado que Vitoriano llegaría pronto:

Desde del mundo partí
y al infierno me llevaron,
¡o, cuántas cosas que vi!,
mas de tal agua beví
que todas se me olvidaron!
No me queda
cosa que acordarme pueda,
sino a ti, que allá nombraron.
Y aún diéronme tales nuevas
que muy presto allá serías¹².

Liria, de la *Farsa a manera de tragedia*, es el único personaje, entre los analizados en este periodo, que no habla explícitamente de la condena de su alma, sin embargo, sí manifiesta que seguirá a Torcato a donde quiera que vaya, hay que entender, pues, que acepta su destino en el infierno con tal de reunirse con su amado:

[...] que había yo de seguir
a Torcato donde fuera,
como lo entiendo hazer
agora mas por entero¹³.

¹¹ *Farsa a manera de tragedia*, vv. 1334-1372.

¹² Encina, *Égloga de Plácida y Vitoriano*, vv. 2436-2445.

¹³ *Farsa a manera de tragedia*, vv. 1545-1548.

En el Barroco postridentino, la situación ha cambiado: a partir del Concilio de Trento, la desesperanza cobra un matiz mucho más profundo, de manera que el suicidio por amor ya no solo se configura como un pecado en el que los amantes aceptan la condenación de su alma, sino que prácticamente desaparece de la escena teatral. El deseo de muerte sigue siendo constante en el discurso amoroso, pero la puesta en práctica rara vez se concreta: preferir la condena del alma al sufrimiento ocasionado por el desamor o la muerte de la persona amada ya no se trata de una opción ideológicamente viable y es un aspecto profundamente censurado y criticado.

En las obras analizadas de este periodo, el suicidio no se considera ya un acto de fortaleza, una muestra de amor y valor —excepto en el caso de Tisbe que comentaremos más adelante— como se ve al inicio de *El premio de la hermosura*, en que Cardiloro está a punto de suicidarse cuando se le aparece la visión de su padre, quien le advierte:

[...] que el querer precipitarte
no es acto de fortaleza,
antes parece flaqueza,
por no sufrirte, matarte¹⁴.

El remedio que se da a la pena que siente Cardiloro, tras la muerte de su amada Clorinarda, es el olvido y el tiempo, a través del encantamiento del sabio Ardano:

[...] y bañe amor sus alas en olvido,
templando con la edad la pena suya¹⁵.

El suicidio de Cardiloro es interrumpido, como vemos, por su padre quien le aconseja buscar otro remedio, pues morir ya no se configura en términos heroicos, sino que se plantea como una salida cobarde.

Otra alternativa al suicidio la tenemos en el deseo de venganza como remedio, tal es el caso de Tisbea de *El burlador de Sevilla*. Si bien en este caso, podríamos cuestionar qué tanto se trata de un deseo de muerte como consecuencia del amor y qué tanto como consecuencia de la deshonra, Tisbea es, de entre todos los personajes femeninos deshonrados por don Juan, la que más alusiones hace al amor y plantea su enamoramiento del náufrago como un castigo por el desdén que había tenido

¹⁴ Lope de Vega, *El premio de la hermosura*, vv. 48-51.

¹⁵ Lope de Vega, *El premio de la hermosura*, vv. 254-255.

con sus pretendientes, tópico dentro del tema amoroso. Tisbea resulta, además, un personaje sumamente interesante para el tema que tratamos aquí, pues, al final de la primera jornada, parece que se ha suicidado arrojándose al mar:

ANFRISO	Vamos tras ella nosotros, porque va desesperada, y podrá ser que ella vaya buscando mayor desgracia.
CORIDÓN	Tal fin soberbia tiene. Su locura y confianza paró en esto.
TISBEA (<i>dentro</i>)	Fuego, fuego.
ANFRISO	Al mar se arroja.
CORIDÓN	¡Tisbea, detente, aguarda!
TISBEA	¡Fuego, zagales, fuego, agua, agua! ¡Amor, clemencia, que se abrasa el alma! ¹⁶

Tisbea se describe, aquí como desesperada y arrojándose al mar, pero, en la Jornada tercera, nos enteramos de que no ha muerto —suponemos que la detuvieron en su intento— y que ha cambiado el deseo de muerte por el de venganza, pues dice a Isabela: «Mira si es justo que venganza tome!»¹⁷, el discurso que, en la jornada primera, giraba en torno al amor y que llevaba como consecuencia el suicidio, se ha combinado con un discurso de honor que plantea una alternativa:

[...] que querría,
si el dolor o la afrenta no me acaba,
pedir al Rey justicia
de un engaño cruel, de una malicia¹⁸.

En el caso de Félix de *La buena guarda*, las alusiones a su suicidio son constantes durante la primera jornada: la causa es el amor imposible que siente por Clara, quien, como abadesa, no puede corresponderle. La propia naturaleza de la obra —comedia religiosa o devota— hará que se contraste constantemente este deseo de muerte —desesperanza— con la esperanza en el remedio proporcionado por Dios:

¹⁶ *El burlador de Sevilla*, vv. 1080-1089.

¹⁷ *El burlador de Sevilla*, v. 2280.

¹⁸ *El burlador de Sevilla*, vv. 2265-2268.

Ya vengo determinado:
 pasos, no volváis atrás,
 porque imagino que es más
 matarme desesperado.
Deo gratias. ¡Oh, qué mal digo,
 que no es dar gracias a Dios,
 sino ofenderle! Mas vos
 templad, Señor, el castigo¹⁹.

La confianza en Dios y los consejos constantes de Clara de orar van posponiendo las intenciones suicidas de Félix, hasta que cuando, finalmente, parece que va a rendirse ante su desesperación, Clara lo detiene una última vez.

FÉLIX	Digo que me mataré, ya no hay de qué porfiarme; déjame ya, pensamiento, que yo quiero contentarte; yo echaré en estas paredes un lazo, para que acabes de perseguir un rendido.
D. ^a CLARA	¿Qué es esto?
FÉLIX	Vengo a matarme.
D. ^a CLARA	¿Por qué?
FÉLIX	Por sólo quererte; pues no es posible que basten diligencias ni temores.
D. ^a CLARA	Tente, Félix, no te mates ²⁰ .

Clara entonces confiesa que corresponde sus sentimientos y se da solución a la desesperación del amante. En esta obra, dada su naturaleza, el suicidio sirve, más que como configuración del amante, como contrapunto a la misericordia divina y al auxilio de la Virgen; la esperanza, pues, triunfa, primero con la correspondencia de Clara y, posteriormente, a través de la elección de la devoción.

El único suicidio que encontramos en las obras aquí analizadas del Barroco es el de Tisbe en *El premio de la hermosura*. Se han dado diversas explicaciones a la presencia de este suicidio: su carácter de comedia

¹⁹ Lope de Vega, *La buena guarda*, vv. 341-348.

²⁰ Lope de Vega, *La buena guarda*, vv. 899-910.

Es evidente el recuerdo de la Tisbe de la tradición clásica y su configuración como modelo en la época, el nombre del personaje de Lope prefigura ya su final trágico. Hay que resaltar, además, que la historia de Tisbe y Liriodoro es secundaria y que la obra concluye con la exaltación del amor casto; el suicidio se enmarca en la resolución de todos los conflictos amorosos de la obra a través del encantamiento de Cirsea que hace que todos los personajes dejen de estar enamorados y dediquen su vida al servicio de Diana. La muerte de Tisbe por su propia mano queda, por lo tanto, en segundo plano, el interés no está puesto en la muerte por amor, sino en la virtud de la fidelidad y la castidad.

Finalmente, queremos abordar otras tres muertes por amor que aparecen en las obras analizadas, en estos casos no se trata de suicidios, pero tampoco son muertes que se quedan solo en el discurso. Retomando el inicio de *El premio de la hermosura*, encontramos a Clorinarda —la amada de Cardilonio a quien ya mencionamos—, quien al enterarse de que sería casada con el rey de Oriente,

dio en llorar y en afligirse
tanto... ¡Ay Dios! ¿Cómo me bastan
para tragedia tan triste
los ojos y las palabras?
¿Dirélo? Sí, que difunta
amaneció una mañana²⁵.

La muerte de Clorinarda puede considerarse una muerte por amor, pues se ve obligada a renunciar a su deseo de casamiento con Cardilonio y, ante la perspectiva de traicionar sus sentimientos, sucumbe antes que verse en manos de otro. Muerte similar sufrirá el emperador de Oriente, pues nos cuenta el sabio Ardano:

Sabe, mancebo animoso,
que el Emperador de Oriente,
ya de Clorinarda esposo,
murió de un vivo accidente,
basta decir amoroso²⁶.

²⁵ Lope de Vega, *El premio de la hermosura*, vv. 136-141.

²⁶ Lope de Vega, *El premio de la hermosura*, vv. 197-200.

Son muertes que, acordes con el tema de la obra, configuran la desesperación amorosa como una prueba de fidelidad; el dolor que experimentan los personajes por verse apartados de la persona a quien aman es tan fuerte que les provoca la muerte. Esta solución se da también —en una escena paralela a la de Tisbe, como señala García Lorenzo—, en *El duque de Viseo*, pues Elvira, al ver muerto a su amado duque, muere:

REY	¿Matose?
LEÓN	No se mató.
REY	Pues ¿qué ha sido?
LEÓN	Amor inmenso ²⁷ .

Cuando los personajes ven a Elvira junto al cuerpo del duque, el rey pide que la despierten y, al ver que se encuentra muerta, plantean la duda de si cometió suicidio, a lo que se responde —a diferencia de lo sucedido con Tisbe, como vimos— negativamente, pues Elvira no ha muerto de desesperación, sino de amor. En los parlamentos en los que se describen estas muertes, se les presenta provocadas por la grandeza del amor que experimentan los personajes y no ya por la desesperación; ya que el suicidio está ideológicamente descartado, se plantea una nueva solución al problema de la separación de los amantes —no pasemos por alto que tanto en el caso del emperador de Oriente, como en el de Elvira, la imposibilidad de sus amores se debe a la muerte de la persona amada—: una muerte ‘natural’, un desbordamiento de la pasión que se vuelve verdaderamente morir de amor y no de desesperación.

El suicidio por amor es un tema que se encuentra en la literatura desde la Antigüedad y que se codifica en los Siglos de Oro como una necesidad dentro del discurso amoroso. La puesta en práctica de este deseo de muerte, durante la primera mitad del siglo XVI, se acepta como una salida preferible al sufrimiento amoroso, incluso con la conciencia que tienen los personajes de que implica la condena de su alma; sin embargo, después de las restricciones de Trento, se convierte en problemática, es por esto, que los dramaturgos buscan otras soluciones que, sin disminuir la profundidad del sentimiento que experimentan los personajes, vayan más acordes con la ideología contrarreformista de condena absoluta de la desesperanza, ya sea a través de 1) la reconfiguración de la causa de la pena —de amor en honor— como en el caso de Tisbea; 2) la resolución del conflicto amoroso, como en *La buena guarda*; 3) el olvido

²⁷ Lope de Vega, *El duque de Viseo*, vv. 3039-3040.

y la vejez con el paso del tiempo —propiciado por el encantamiento de Ardano— al inicio de *El premio de la hermosura*, o 4) la muerte no autoinflingida por amor como en el caso de Clorinarda, el emperador de Oriente y Elvira.

El morir de amor en el teatro del Siglo de Oro se configura, como vemos, de diversas maneras acordes a la ideología del momento en que se producen y consumen los textos. El corpus utilizado para este trabajo, si bien reducido, nos permite acercarnos al tema y plantear una clasificación de algunas de las alternativas postridentinas al suicidio por amor, habrá ahora que ampliar la investigación e incluir otras obras y autores para desarrollar las conclusiones aquí planteadas, las cuales ya arrojan resultados de gran interés.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO X, *Las siete partidas. Edición de 1807 de la Imprenta Real. Tomo III. Partida cuarta, quinta, sexta y séptima*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2021.
- BLANCO VALDÉS, Carmen, *El amor en el dulce stil novo. Fenomenología: teoría y práctica*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996.
- ENCINA, Juan del, *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, en *Teatro*, ed. Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 153-178.
- ENCINA, Juan del, *Égloga de Plácida y Vitoriano*, en *Teatro*, ed. Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 179-258.
- Farsa a manera de tragedia*, ed. Isabel Pascual Lavilla, Valencia, Anexos de la Revista LEMIR, 2003.
- FERNÁNDEZ, Jaime, «Reflexiones sobre el suicidio en el teatro de Lope de Vega», en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, coord. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Pamplona / Toulouse, GRISO / LEMSO, 1996, pp. 151-158.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, «Lope de Vega ante el suicidio. Estrategias dramáticas y poder de la voluntad», en *Estrategias y conflictos de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Frederick A. de Armas, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2017, pp. 59-73.
- LE GOFF, Jacques, y Nicolas TRUONG, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2005.
- OVIDIO, *Amores. Arte de amar*, ed. Vicente Cristóbal, Barcelona, Gredos, 2008.
- TIRSO DE MOLINA (atribuida), *El burlador de Sevilla*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2004.
- TOMÁS, santo, *Suma de Teología*, ed. dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España, Madrid, BAC, 2001.

- VEGA, Lope de, *El duque de Visco*, ed. comentada Luis Manuel Amador Flores, Tesis inédita, México, UNAM, 2013.
- VEGA, Lope de, *El premio de la hermosura*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, codificación digital para ARTELOPE de Rosa Durá Celma, Artelope, 2018, http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0820_ElPremioDeLaHermosura.
- VEGA, Lope de, *La buena guarda*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, codificación digital para ARTELOPE de David Guinart Palomares, Artelope, 2014, http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0532_LaBuenaGuarda.

LA CONFIGURACIÓN DEL TRÁNSITO HACIA LA MUERTE EN *EL CABALLERO DE OLMEDO* DE LOPE DE VEGA

Leonor Fernández Guillermo
Universidad Nacional Autónoma de México

Al trazar su esquema conceptual de la cultura barroca, José Antonio Maravall afirma que, para el Barroco, el movimiento es el principio fundamental de su cosmovisión, y que por ello, no pretende presentar en sus creaciones sino la impresión de un acontecer, de un drama, la agitación de un devenir, de una realidad siempre en tránsito¹. Esto, me parece, es justamente, lo que observamos en *El caballero de Olmedo*: una obra dramática plena de movimiento y dinamismo, en cuyo discurso puede observarse un sistema conformado por acciones definidas a través de verbos de desplazamiento, entre los que destacan, por la frecuencia de su uso: *venir* (49 veces), *ir* (42) y *partir* (21); seguidos por *salir* (14), *volver* (12), *llegar* (11), *entrar* (11), *llevar* (10), *caminar* (7). En dicho sistema parece operar un mecanismo que organiza y coordina dichas acciones: qué personajes las efectúan, cómo y cuándo las efectúan, cómo se suceden unas a otras, cómo se implican entre sí en el espacio y tiempo dramáticos, de tal modo que, en conjunto, durante las tres jornadas van trazando el camino que recorre el protagonista hasta su inevitable muerte, en el desenlace de la obra².

¹ Maravall, 1973, p. 443.

² Pérez, 1970, p. 18: «Durante las tres jornadas del drama, don Alonso no hace sino encaminarse hacia la muerte, rodeado de la simpatía con que el público sigue sus pasos, admirable muestra de suspensión del interés, conforme a las normas del *Arte nuevo*».

El funcionamiento de este sistema revela una primera acción inicial, el primer *venir*, que pone en marcha el mecanismo referido; y una acción final: el último *ir*, que «apaga» el mecanismo. Entre la primera venida, efectuada fuera de escena, y la postrera ida, que la cierra, se efectúan otras tantas venidas e idas que indican el tránsito de don Alonso, desde su llegada a Medina hasta su regreso a Olmedo, a donde ya no llegará por su propio pie.

Venir e ir constituyen, pues, las dos principales acciones que intervienen en la configuración del camino hacia la muerte: el número de veces que se repiten en el discurso dramático (91), señalando el actuar de los personajes, así lo demuestra; asimismo, hay otros verbos que, en relación más o menos directa con *venir e ir*, indican movimientos más específicos, como son *partir, entrar, salir, volver* y *llegar*.

En el comienzo de la acción dramática, don Alonso, oriundo de Olmedo, ya se encuentra en Medina; su primera venida sucede fuera de la vista del espectador: el caballero aparece pronunciando las décimas de apertura con que se dirige al Amor, que ya lo ha flechado (vv. 1-30). Ya muy cerca del final de la obra, lo veremos cabalgando hacia Olmedo, de regreso a su casa para ver a sus padres: es la última ida, en el camino lo matan. Así como al principio no lo vimos llegar a Medina —ya estaba ahí—, hacia el final tampoco lo veremos llegar hasta su lugar; sabremos, por el relato de Tello, pidiendo justicia al rey, «que a Olmedo llegó con vida / [...] / para oír la bendición / de dos miserables viejos» (vv. 2695-2698).

Si bien el escenario principal de la obra se ubica en Medina, por referencias de los personajes sabemos que el caballero realiza varios viajes a Olmedo y de regreso. Esos traslados de ciudad a ciudad, junto con el primero y el último ya señalados, son los recorridos más extensos, y los realiza don Alonso con Tello. Pero dentro de Medina, además de Alonso y Tello, son Fabia, Rodrigo y Fernando los personajes que más transitan a lo largo de la trama y quienes más se refieren a sus propios desplazamientos y a los de los demás. ¿A qué obedece ese constante aludir a los movimientos que unos y otros realizan? A mí me parece que, al apuntar reiteradamente las idas, venidas, entradas, salidas, llegadas y partidas, los personajes revelan una conciencia de la manera como esas acciones inciden en su propia vida y en la de los demás; manifiestan su convencimiento de que los motivos que los impulsan a realizarlas conllevan, explícita o implícitamente, un propósito cuya consecución producirá resultados funestos. Parecen persuadidos de que con sus acciones, que

también ponen al descubierto intenciones, pensamientos, deseos, temores, están participando en la configuración del camino que conduce hacia un fin trágico inminente e inevitable. Es como si a los personajes los moviera la certeza de que, aunque cada uno de diferente manera, todos viajan por la misma ruta que el protagonista, la ruta que lleva hasta el sitio que indica la seguidilla «*que de noche le mataron / al caballero...*». Así, como afirma Francisco Rico, los personajes «van descubriendo o adivinando con angustia la sentencia que han dictado la copla, Lope y el público»³. Para apreciar cómo se realiza el tránsito hacia el cumplimiento de esa sentencia, propongo el siguiente itinerario.

I.

Desde el comienzo de la obra queda claro que el motivo del caballero para permanecer en Medina es Inés; ella salió a la feria, luego entró en una capilla, a donde Alonso la siguió; del cruce de miradas nació el amor que lo retendría ahí la mayor parte del tiempo. Sin palabras, ella se lo ha pedido: «no os vais, don Alonso, a Olmedo / quedaos agora en Medina» (vv. 133-134)⁴; y él lo cumplirá:

ALONSO	Inés es mi bien, yo soy esclavo de Inés; no puedo vivir sin Inés; de Olmedo a Medina vengo y voy porque Inés mi dueño es para vivir o morir (vv. 992-997).
--------	---

No importan las advertencias de Tello sobre los inconvenientes de sus constantes viajes y del daño que pueda causarle el pretender a esa dama; dice el criado:

TELLO	Temo que se ha de saber este tu secreto amor; que con tanto ir y venir de Olmedo a Medina, creo
-------	--

³ Rico, 1981, p. 17.

⁴ Todo esto lo sabemos por el romance de don Alonso (vv. 75-182): «Por la tarde salió Inés / a la feria de Medina, / tan hermosa que la gente / pensaba que amanecía... [...]. Salió esa mañana a misa [...]. En una capilla entraron; / yo, que siguiéndolas iba, / entré imaginando bodas...» (vv. 75-182).

que a los dos da tu deseo
que sentir y aun que decir (vv. 890-895).

¿No te cansa y te amohína
tanto entrar, tanto partir? (vv. 916-917).

A lo que responde don Alonso:

ALONSO Pues yo ¿qué hago en venir,
Tello, de Olmedo a Medina?
Leandro pasaba un mar
todas las noches, por ver
si le podía beber
para poderse templar;
pues si entre Olmedo y Medina
no hay, Tello, un mar, ¿qué me debe
Inés? (vv. 918-926).

Al compararse con Leandro, que en una de tantas idas y venidas, muere en medio de la tormenta, don Alonso anticipa para sí mismo un destino similar al del héroe trágico⁵. Tello no solo convalida el riesgo que corre: «A otro mar se atreve / quien al peligro camina / en que Leandro se vio» (vv. 890-892), sino que advierte cuál es la tempestad que podría ahogar las intenciones de su amo: «pues a don Rodrigo veo / tan cierto de tu deseo / como puedo estarlo yo» (vv. 893-895).

La mención del mítico Leandro y, al final de la segunda jornada, el relato sobre el azor que mata al jilguero (vv. 1757-1790), expresan el presentimiento de que esas venidas e idas le deparan un trágico final: «Don Alonso Manrique, el héroe de la obra, toma conciencia de su destino a través de una tristeza sin razones»⁶ (vv. 1029-1030). Sin embargo, la esperanza impresa en la carta donde Inés le pide «Daos prisa

⁵ Ruiz Ramón, 1984, p. 22: «El lenguaje global del texto tiene muy distinto nivel de transparencia para el personaje y para el espectador. El primero, ciego para la ambigua polivalencia de los signos que el dramaturgo especializa en el curso de la acción, adhiere exclusivamente a sólo uno de sus sentidos, a partir del cual actúa en una sola dirección que le conducirá precisamente a donde no quiere llegar. El espectador, en cambio, desde su conciencia distanciada que percibe la ambigüedad de los signos y su polivalencia de sentidos, asiste al desarrollo del espectáculo de las acciones del héroe, dividido entre el temor del fin que presente, atendido a los signos de indicio que el dramaturgo siembra en el texto».

⁶ Rico, 1981, p. 17.

a venir, para que sepáis cómo quedo cuando os partís y cómo estoy cuando volvéis», es el motor que impulsa a don Alonso, porque, a pesar de la profunda melancolía en que lo hunde un supuesto mal augurio, Tello lo alienta: «Ven a Medina y no hagas / caso de sueños ni agüeros» (vv. 1795-1796). En esta ocasión, la única en que los propios personajes se ubican en Olmedo, don Alonso responde: «Bien dices, Inés me aguarda: / vamos a Medina alegres» (vv. 1805-1806).

En esta ciudad son tres las ocasiones en que don Alonso viene a la casa de Inés: en la primera acude porque ella lo cita mediante la respuesta a la carta (soneto, vv. 503-516) que él le había enviado: «os suplico que vais esta noche a la reja del jardín»; es entonces cuando se produce la confusión con el listón atado. Pero en la segunda y tercera visitas, el encuentro con la amada le infunde vida: «Bella Inés, / esto es venir a vivir» (vv. 1008-1009); «Por vivir os vengo a ver» (v. 2151). Para ella, él representa la luz: «Como mariposa llego / a estas horas, deseosa / de tu luz...» (vv. 1060-1063); él es «el sol que adorando [está, y que] viene de noche» (vv. 1053-1055).

Sin embargo, después de su triunfo en los toros, don Alonso debe volver a Olmedo. En su despedida, la glosa a la conocida copla *Puesto ya el pie en el estribo* (vv. 2178-2227), concentra la pena por la imaginada ausencia y la inevitable partida, que equipara con la muerte:

Yo lo siento, y voy a Olmedo,
dejando el alma en Medina:
no sé cómo parto y quedo;
amor la ausencia imagina:
los celos, señora, el miedo;
así parto muerto y vivo,
que vida y muerte recibo.
Mas, ¿qué te puedo decir,
cuando estoy para partir,
puesto ya el pie en el estribo? (vv. 2178-2187).

El presentimiento de la pérdida trasluce su ansiedad y tribulación:

tengo, pensando perderte,
imaginación tan fuerte,
y así en ella vengo y voy,
que me parece que estoy
con las ansias de la muerte (vv. 2193-2197).

La antítesis vida/muerte deja aquí los convencionalismos de la retórica amorosa para adquirir una verdadera fuerza trágica: ahora, partir de Medina será, efectivamente, partir hacia la muerte:

Parto a morir, y te escribo
 mi muerte, si ausente vivo,
 porque tengo, Inés, por cierto
 que si vuelvo será muerto,
pues partir no puedo vivo.
 Bien sé que tristeza es;
 pero puede tanto en mí,
 que me dice, hermosa Inés:
 «Si partes muerto de aquí,
 ¿cómo volverás después?»
 Yo parto, y parto a la muerte,
 aunque morir no es perderte;
 que si el alma no se parte,
 ¿cómo es posible dejarte,
cuanto más volver a verte? (vv. 2213-2227).

2.

Las idas y venidas; entradas y salidas de unos personajes no son posibles sin las que previamente han realizado otros. Las de Fabia comienzan con la presencia de don Alonso en Medina; la posibilidad del encuentro con Inés ha requerido de que antes Fabia acuda al llamado del forastero: «Ven Fabia, ven, madre honrada, / porque sepas mi posada» (vv. 208-209), y de que la vieja se apersona ante Inés y Leonor: «Aquí, señora, ha venido / la Fabia, o la Fabiana» (vv. 246-247); «Dinos, madre, a lo que vienes» (v. 277). Desde esa primera venida, la casa de don Pedro se convierte en el núcleo espacial hacia y desde donde los personajes se moverán continuamente. Fabia y Tello facilitan los canales de comunicación: la vieja trae mensajes, aclara confusiones, consuela a Inés; el criado lleva cartas y recados de su señor, como cuando los enamorados deben despedirse:

TELLO Dile, Fabia, a tu señora,
 que ese mozo que la adora
 vendrá a despedirse aquí:

Pero el enamorado está determinado a casarse; al llegar a la entrevista con don Pedro, ofrece: «Aquí / vengo a que os sirváis de mí» (vv. 760-761).

Don Rodrigo se ha percatado de la presencia de un galán intruso; a partir de ese momento su atención estará sobre los movimientos del forastero, que no ha podido pasar inadvertido «por más que en Medina se encubría» (v. 1343). Y pregunta: «¿Cómo tantas veces a Medina / viene y va don Alonso? ¿Y a qué efeto / es cédula de noche en una esquina?» (vv. 1366-1368). Sin duda ese hombre representa un peligro para sus planes y le quita toda oportunidad: «Si viene don Alonso, ya Medina / ¿qué competencia con Olmedo tiene?» (vv. 1391-1392), se había lamentado don Rodrigo, como anticipando que quedaría vencido, herido y humillado en la plaza de toros frente a su rival, más odiado aún porque le debe la vida «a quien me tiene celoso / y a quien la muerte deseo» (vv. 2035-2036).

El transitar de don Alonso entre Olmedo y Medina; entre su posada y la casa de Inés; las idas y venidas de Fabia y Tello, que procuran las entradas del caballero, resultan para Rodrigo una intromisión intolerable. Mientras él ha persistido por dos años yendo y viniendo a la reja de la amada, sin conseguir siquiera una mirada piadosa, el de Olmedo llega para ser querido, admirado y dejar fuera al desdichado Rodrigo de toda contienda. Si las idas y venidas de don Alonso han fructificado en el amor, la ilusión y la esperanza, en el despreciado don Rodrigo han eliminado por completo sus expectativas, su anhelo de ser favorecido. La caída en la plaza, a la vista del rey y de Inés, le da la puntilla; sus lamentos resumen el significado de la presencia de su rival:

RODRIGO ¡Qué de afrentas, qué de penas,
 qué de agravios, qué de enojos,
 qué de injurias, qué de celos,
 qué de agüeros, qué de asombros! (vv. 2044-2047).

Porque cada ida, cada venida de su adversario le ha producido daños, ofensas, pesares, disgustos, ultrajes que se traducen en envidia, celos, rencor: las piedras que han ido labrando el camino desde que don Alonso

empezó a recorrerlo cuando salió de Olmedo y llegó a Medina; cuando veía a Inés, la seguía y la rondaba, mientras era observado por quien lo precedía en su misma pretensión⁷.

⁷ Hay en la obra otra serie de desplazamientos que se sitúan como en un segundo plano: no parecen afectar directamente a los protagonistas; sin embargo, me parece que presentar estos desplazamientos o aludir a ellos tiene un propósito que se pondrá de manifiesto posteriormente. Por ejemplo, cuando Fabia pide a Tello que la acompañe a sacar la muela de un ahorcado:

FABIA	Ir por ella [la muela], y que conmigo vayas solo acompañarme.
TELLO	Yo sabré muy bien guardarme de ir a esos pasos contigo. ¿Tienes seso?
FABIA	Pues, gallina, adonde yo voy, ¿no irás? (vv. 603-610).
	Si no vas, tengo de hacer que el propio [ahorcado] venga a buscarte (vv. 615-616).
	Ven, llevarás la escalera (v. 619).

La complicidad que forzosamente se establece aquí entre la alcahueta y el criado se prolongará en la ayuda que necesitan don Alonso e Inés.

Por otra parte, encontramos en la tercera jornada una breve escena de 28 versos (vv. 2078-2105) en que el Condestable transmite al Rey el deseo de la gente de Medina de que el soberano permanezca en la villa:

COND.	Dije a Medina que aprestas para mañana partir; mas tiene tanto deseo de que veas el torneo con que te quiere servir, que me ha pedido, señor, que dos días se detenga Vuestra Alteza.
REY	Cuando venga, pienso que será mejor,
COND.	Haga este gusto a Medina Vuestra Alteza.
REY	Por vos sea... (vv. 2081-2091).

Estos versos, en que el rey y el condestable elogian a don Alonso («Galán y bizarro ha estado / el caballero de Olmedo», vv. 2096-2097), cumplen el propósito de asegurar la presencia del soberano, que más adelante deberá hacer justicia, cuando Tello delate a los asesinos de su señor.

4.

La última parte de este recorrido comienza cuando don Alonso debe justificar su partida: «que si esta noche no fuese / a Olmedo, me han de contar / mis padres por muerto» (vv. 1906–1908). Aunque en realidad, que ese trayecto no llegaría a su fin ya lo había predicho don Rodrigo: «¡... que la risa [...] se le ha de trocar en llanto, / si hallo al hidalguillo loco / entre Medina y Olmedo!» (vv. 2066–2072)⁸. La despedida en el balcón de Inés: «Vete, Alonso, vete. Adiós» (v. 2248), y la reacción de Alonso: «Aquí se acabó mi vida, / que es lo mismo que partirme» (vv. 2252–2253) así lo confirman.

La atmósfera trágica se ha ido intensificando gradualmente. A 480 versos del desenlace, don Alonso camina solo hacia Olmedo con el ultimátum de su enemigo a sus espaldas; una sombra se le pone delante: «¿Quién va? [...] ¿Es don Rodrigo?» (vv. 2257, 2261), pregunta el caballero. A la presencia desconocida en el inicio del trecho final seguirá la sentencia: «*Que de noche le mataron / al caballero*» (vv. 2374–2375), letra que trae a la memoria las advertencias de Fabia sobre su ir y venir: «Siempre dice que me guarde, / y siempre que no camine / de noche, sin más razón / de que la envidia me sigue» (vv. 2284–2286) [...]; la vieja ha tratado de persuadirlo «porque no me vaya a Olmedo» (v. 2282). El temor y el recelo demoran su paso cuando escucha una voz: «*Sombras le avisaron / que no saliese / y le aconsejaron / que no se fuese / el caballero, / la gala de Medina / la flor de Olmedo*» (vv. 2386–2392). «Un hombre soy que va perdido» (vv. 2394–2395), responde don Alonso al labrador que pregunta quién lo llama; y al no ver más a ese hombre que le insistía volver a Medina, se extraña: «¿Dónde fue, / que apenas sus pasos siento?» (vv. 2417–2418), porque justamente entre Medina y Olmedo se halla Don Alonso, donde alguien lo prefigura muerto: «¡Muerto yo! Pero es canción / que por algún hombre hicieron / de Olmedo, y los de Medina / en este camino han muerto» (vv. 2421–2424). Justamente ahí está él, en la disyuntiva del camino que ha de tomar: «A la mitad dél estoy: / ¿qué han de decir si me vuelvo?» (vv. 2425–2426). Ya no hay opción, sus enemigos le cierran el paso: «Yo vengo a matar, no vengo / a desafíos»

⁸ La idea de eliminar a su rival la había externado antes don Rodrigo, cuando lleno de rabia, pregunta a su amigo Fernando: «¿qué consejo me dais, si no es matalle?» (v. 1370). Y poco después declara su propósito: «Yo he de matar a quien vivir me cuesta / en su desgracia...» (vv. 1377–1378).

(vv. 2458-2459), le espeta don Rodrigo; ¿la razón?: ser «El de Olmedo, / el matador de toros, / que viene arrogante y necio / a afrentar los de Medina» (vv. 2440-2443).

Don Rodrigo, que observó receloso los desplazamientos de su rival, lo alcanza para quitarle la vida. Solo con el fiel Tello, quien lo trasladará ya agonizante, don Alonso podrá completar el trayecto hasta Olmedo. Después de muerto su señor, el buen escudero vuelve a Medina a pedir justicia al rey; irónicamente, poco antes el monarca lo había descrito como «hombre / de grandes merecimientos» (vv. 2621-2622). Allí también habían vuelto los asesinos para morir decapitados.

«[...] al fin una vida —afirma Lida de Malkiel— se intuye en su cabal valor solo cuando ha acabado; solo entonces se percibe el dibujo de conjunto que formaban los pequeños hechos de cada día»⁹; tal dibujo de conjunto, añade Francisco Rico, «puede hacerse presente en *El caballero de Olmedo* en distintos modos»¹⁰. Uno de esos modos, me permito agregar yo, es acumular todos los ires y venires, las entradas y salidas; las partidas, las vueltas... y observar cómo, reunidos, conforman el plano de la acción dramática¹¹ en el que cada desplazamiento, cada movimiento, cada paso ha impreso su huella en el camino y ha ido configurando así el tránsito hacia la muerte.

⁹ Lida de Malkiel, 1962, p. 250.

¹⁰ Rico, 1981, p. 19. «[...] a cual más sabio: en tanto recuerdo de la seguidilla, verbigracia, cuidadosamente estimulado a veces, como al cerrar el primer acto citando los dos últimos versos (886-887) y dejando al público la emoción de rememorar los dos primeros; o en el prodigioso cruce de planos temporales en que don Alonso oye sonar —y suena por primera vez— la copla que le anuncia la muerte y que le guardará ‘después de muerto viviendo / en las lenguas de la fama’ (2704-2705), y la supone canción / que por algún hombre hicieron / de Olmedo, y los de Medina / en ese camino han muerto» (vv. 2421-2705).

¹¹ Arellano, 1990, p. 105. «La explicación del desenlace no se halla en el plano del tema y de la justicia poética [...] sino precisamente en el plano de la acción, en el que un personaje dramáticamente espléndido, construido con perfección y concisión admirables, este don Rodrigo impulsado por su pasión celosa y su rabia, abandona las convenciones de su papel de noble, y con las cobardes e infames armas de fuego, consideradas indignas de un caballero, elimina a su rival primitiva y ferozmente».

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Estructura dramática y responsabilidad. De nuevo sobre la interpretación de *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega. (Notas para una síntesis)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, coord. Irene Pardo Molina y Antonio Serrano Aguillé, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1998, pp. 95-114.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de la «Celestina»*, Buenos Aires, EUDEBA Editorial Universitaria, 1962.
- MARAVALL, José Antonio, «Un esquema conceptual del barroco», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273, marzo de 1973, pp. 423-461.
- PÉREZ, Joseph, «Introducción», en Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, ed. Joseph Pérez, Madrid, Castalia, 1970, pp. 7-21.
- RICO, Francisco, «La poesía dramática de *El Caballero de Olmedo*», en Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 13-83.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.
- VEGA, Lope de, *El Caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1981.

«... AUNQUE AMOR ME HA DE MATAR...»:
EROS Y TÁNATOS EN *EL DIVINO NARCISO*

David Galicia Lechuga
El Colegio de México
Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa

Una de las aportaciones más interesantes de la teoría freudiana corresponde a la oposición entre los instintos de vida y los instintos de muerte, que el psiquiatra austriaco nombró eros y tánatos. De acuerdo con Freud, una de las secretas fuerzas que mueven la psique humana corresponde al deseo de preservar la vida, que se manifestaría en el acto reproductivo. En contraste, existiría una motivación opuesta que buscaría regresar lo animado a su estado originario de inanimación, es decir, una tendencia natural hacia la muerte. Aunque estos dos principios resultaban antitéticos, Freud también notó una extraña relación paradójica entre ambos, ya que se entrelazaban y motivaban mutuamente¹.

No se requiere recurrir a la teoría freudiana para corroborar la existencia de tan sutil y recurrente antítesis. La muerte ha sido una constante en el discurso amoroso occidental, el cual no es sino una sublimación del deseo sexual, como ilustró, en el ya clásico *Amor y Occidente*, Denis de Rougemont². Más aún, la espiritualidad cristiana ha sido moldeada a través del eros y del tánatos al hacer de su centro un Dios que es amor y que se sacrifica a sí mismo para salvar a la humanidad.

¹ Freud, 2010, pp. 127-157.

² Rougemont, 1993.

Una de las obras que más exitosamente representan esta antítesis es *El divino Narciso*, de sor Juana. Escrito como una ingeniosa reelaboración a lo divino del mito de Eco y Narciso, la monja mexicana planteó en él las paradojas del deseo y la muerte para representar sutiles cuestiones teológicas.

En el presente trabajo no pretendo hacer un análisis freudiano de la obra de sor Juana³. Más bien, me parece que los conceptos de eros y tánatos resultan útiles para comprender aspectos fundamentales de *El divino Narciso*, como la configuración de Narciso y Eco, personajes en los que existen claros impulsos hacia la vida y la muerte, que se entrelazan y contraponen a partir de concepciones confrontadas del amor. Estos impulsos, que propongo identificar con los conceptos de eros y tánatos freudianos, representan los aspectos teológicos que a la dramaturga le interesa resaltar en esta obra y elaboran la estructura dramática alrededor del conflicto entre el bien y el mal.

Dos dimensiones se entrelazan en *El divino Narciso* como en todo auto sacramental. Debido a la estructuración alegórica de la obra, se presentan dos planos de significación: uno significante, que responde a la fábula narrada, y otro significado, el sentido teológico representado por ella, como han explicado Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte:

La alegoría ofrece, por tanto, en primer lugar el plano historial (o argumento), en el que se nos cuenta una historia extraída de cualquier fuente de inspiración [...] y, en segundo lugar, el plano alegórico o teológico (asunto) donde la historia argumental revela su lectura profunda doctrinal, teológica y sacramental⁴.

Siguiendo los parámetros del género, sor Juana utilizó los elementos del mito y sus preconcepciones del amor para simbolizar el drama de la salvación humana. De este modo, el discurso amoroso en *El divino Narciso* adquiere dos niveles: uno que corresponde a la comprensión humana del amor y otro que explica el sentido de la doctrina católica.

³ Me parece que una interpretación freudiana de *El divino Narciso*, a pesar de ser tentadora, no deja de ser problemática, como puede ejemplificar el estudio de Pfandl, 1963, quien psicoanalizó desde esta perspectiva a sor Juana. Paz, 1983, pp. 13-14 y 92-95, realizó una refutación muy completa del trabajo de este filólogo alemán.

⁴ Arellano y Duarte, 2003, p. 35.

La alegoría se ha construido alrededor de la extraña equivalencia entre Narciso y Cristo, que constituye una relación no esperada, como ha apuntado Robin Ann Rice⁵. Al escoger esta figura mitológica como representación de Jesús, sor Juana realizó un acto ingenioso no solo en la elección del personaje, sino también en la estructura de la obra, como ha estudiado en profundidad Alice Brooke⁶. Además de las razones ya esbozadas por dichas estudiosas, la relación entre Narciso y Cristo surge a partir de los elementos comunes acerca del eros y del tánatos tanto en la doctrina cristiana como en el mito grecolatino. Sor Juana supo aprovechar estas singularidades para, a través de su portentosa erudición, presentar una reflexión profunda acerca de la naturaleza del amor divino y su relación con el sacrificio de Cristo, que se construye con base en las interrelaciones entre eros y tánatos.

Dentro de la estructura alegórica, también es posible apreciar la manera en que eros y tánatos se vinculan en la articulación historial de *El divino Narciso*. Hay que tener en cuenta que la batalla, junto con la peregrinación, constituye, de acuerdo con Angus Fletcher, una de las formas más comunes de acción en que se conforma la alegoría⁷. En el caso de los autos sacramentales, la trama se organiza alrededor de la representación del conflicto entre el bien y el mal. En *El divino Narciso*, este se articula a través de la confrontación entre dos visiones del amor formuladas a partir del eros y tánatos de Narciso y Eco. Mientras que el deseo de Narciso por su propia imagen resulta en una motivación a la muerte, un tánatos que se convierte en regenerador y salvador de la humanidad; en cambio, el amor propio de Eco constituye un impulso hacia la destrucción total.

En un primer acercamiento alrededor de la figura de Narciso como representación de Cristo y su sacrificio por amor a la humanidad, se podría decir que, por un lado, en el auto se encuentra presente el impulso a la muerte implicado en el enamoramiento de Narciso por su propia imagen, representada por la Naturaleza Humana, debido a la imposibilidad de obtener este objeto deseado y, por otro, la paradoja de la muerte que da vida, planteada a partir del deceso de Narciso, interpretado por sor Juana en términos cristológicos. Ambos elementos se interrelacionan para representar el drama teológico de este auto sacramental.

⁵ Rice, 2005, p. 13.

⁶ Brooke, 2018, pp. 35-71.

⁷ Fletcher, 1964, pp. 151-159.

Como ha planteado Daniel Santillana, el enamoramiento de Narciso-Cristo está propuesto en términos de la imaginería neoplatónica renacentista⁸. De acuerdo con el filósofo florentino Marsilio Ficino, el amor nace por el reconocimiento de lo semejante en el objeto amado⁹. En este caso, el personaje de Naturaleza humana está planteado como una imagen de Dios, siguiendo la expresión bíblica del *Génesis*: «et ait [Deus]: Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram [...]. Et creavit Deus hominem ad imaginem suam: ad imaginem Dei creavit illum [...]» (1, 26-27);¹⁰ por lo mismo, resulta natural que el Cristo-Narciso se enamore de ella.

En este caso, sor Juana supo convertir la contemplación de Narciso en la fuente en una representación del amor de Dios por su imagen que es el hombre, proponiéndola en los términos neoplatónicos habituales de su época, ya que el enamoramiento se producía a partir de la imagen visual y la semejanza, según propone Ficino:

[...] la imagen del más bello de los dos, entrando a través de los ojos en el alma del otro, se adecua enteramente a una cierta imagen, formada desde el principio de su generación, tanto en el velo celestial del alma, como en el seno de ésta. El alma de éste, así impresionada, reconoce como cosa suya la imagen de aquel que se le presentó delante; la cual es, casi enteramente igual a la que desde siempre él tiene en sí mismo [...] e inmediatamente la aplica a su imagen interior. Y reformándola, la mejora, si es que le falta parte alguno a la forma perfecta del cuerpo jovial. Y después ama a esa imagen así reformada, como a obra suya¹¹.

El enamoramiento se traduce, pues, en la vinculación entre dos seres que anula todas las diferencias, así como en un mejoramiento de ambas. A través del amor de Narciso por la Naturaleza humana, esta recupera la semejanza perdida con la divinidad, que implica su mejoramiento. Tal procedimiento se da a través de la fuente, que en este auto representa

⁸ Santillana, 2007.

⁹ Ficino, *Sobre el amor*, pp. 32-35, 43-48 y 52-54.

¹⁰ Para todas las citas bíblicas, sigo el texto de la *Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Clementinam*, la versión autorizada de la Biblia desde el Concilio de Trento, que es la que sor Juana conoció.

¹¹ Ficino, *Sobre el amor*, p. 111.

tanto el bautismo, que borra el pecado —es decir, la desemejanza con Dios—, como a la Virgen María, cuya inmaculada concepción implica la versión más cercana de la imagen de Dios en la humanidad¹².

En ese sentido, resulta central para este auto la contemplación de Narciso en la fuente, en la cual ve su reflejo en la Naturaleza humana. Sin embargo, dicho enamoramiento no se presenta sin peligros: la muerte acecha. Cuando el proceso de identificación entre los enamorados no puede completarse, se presenta el sufrimiento amoroso que se traduce en la muerte. En tanto que la imagen del amado se imprime en el alma del amante, este último corre el riesgo de perder su propia alma si no existe la correspondencia¹³.

El tánatos aparece aquí como producto de la no correspondencia, según lo ilustra el diálogo de Narciso que pertenece a la secuencia en la que Eco repite la última palabra de cada verso para reunirla al final:

NARCISO	Es insufrible el tormento...
ECO	Tormento
NARCISO	de los dolores que paso...
ECO	Paso
NARCISO	en rigor tan insufrible...
ECO	Insufrible
NARCISO	pues en mi pena terrible y en el dolor de que muero, no gozando lo que quiero...
LOS DOS	tormento paso insufrible (vv. 1468-1475).

Sor Juana retoma la incapacidad de correspondencia de la imagen de la fuente ovidiana para explicar, de acuerdo con la doctrina neoplatónica, el impulso de la muerte de su Narciso-Cristo, según confiesa el mismo personaje:

Mirando lo que apetezco,
estoy sin poder gozarlo;
y en las ansias de lograrlo,
mortales ansias padezco (vv. 1453-1456).

¹² Sobre el papel de la fuente, puede consultarse la interpretación de Benassy-Berling, 1983, pp. 385-395; sobre su función espacial en la representación escénica, véase Galicia Lechuga, 2015, pp. 567-569; recientemente, a partir de la identificación de la fuente con un espejo, Brooke, 2018, pp. 64-75, ha propuesto una muy imaginativa interpretación de la configuración escénica de la fuente en este auto.

¹³ Al respecto de esta formulación neoplatónica, véase Coseriu, 1999, pp. 29-51.

Este profundo dolor cercano a la muerte se convierte en un impulso tanático, indisoluble del deseo amoroso. La voluntad de Narciso se entrega plenamente a un amor que lo ha de matar:

No me puedo engañar yo,
 que mi ciencia bien alcanza
 que mi propia semejanza
 es quien mi pena causó.
 De ella estoy enamorado;
 y aunque amor me ha de matar,
 me es más fácil el dejar
 la vida, que no el cuidado (vv. 1461-1468).

La muerte de Narciso se plantea como algo voluntario dentro del plano dramático-teológico. Por un lado, corresponde a la muerte por amor de la fábula mitológica y, por otro, explica el sacrificio de Cristo por amor a su criatura. En este último sentido, sor Juana no olvida esta dimensión espiritual y representa la muerte de Narciso-Cristo como un evento cosmológico único, como revela el siguiente diálogo de Narciso:

Selvas, ¿quién habéis mirado,
 el tiempo que habéis vivido,
 que ame como yo he querido,
 que quiera como yo he amado?
 ¿A quién, en el duradero
 siglo de prolijos días,
 habéis visto, selvas mías,
 que muera del mal que muero? (vv. 1445-1452).

La invocación a las selvas corresponde a una ratificación del carácter divino de Narciso, pues al esperar su respuesta las convierte en sus interlocutores y las anima. Estas selvas funcionan como testigos especiales de la singularidad de este evento, ya que representan un tiempo y espacio espirituales que abarcan todos los tiempos y espacios¹⁴. El amor de Narciso y su impulso a la muerte constituyen metafóricamente un hápax de dimensiones cosmológicas que concurre una sola vez en una dimensión espiritual de la totalidad.

¹⁴ Galicia Lechuga, 2015, pp. 562-565.

Sor Juana retomó aquí un principio evangélico que establece que el mayor amor implicaba el autosacrificio hasta la muerte, según indica el evangelio de Juan: «Maiorem hac dilectionem nemo habet, ut animam suam ponat pro amicis suis» (15, 13). Me parece indudable que la monja jerónima tuvo en mente este versículo, ya que es el que sigue al que da pie al famoso *Sermón del mandato*, de Antonio Vieyra, que sor Juana discutió en su *Carta atenagórica*.

En esta obra en la que se discute cuál fue la mayor fineza de Cristo, sor Juana plantea que su muerte fue la más grande muestra de amor: «Siento con san Agustín que la mayor fineza de Cristo fue morir. Pruébese por discurso: porque lo más apreciable en el hombre es la vida y la honra, y ambas cosas da Cristo en su afrentosa muerte»¹⁵. En este aspecto, la monja jerónima recuerda que no solo se trató de una gran prueba de amor, sino que trajo un beneficio incalculable para los seres humanos: «Cristo en su muerte nos repite el beneficio de la creación, pues nos restituye con ella al primitivo ser de gracia»¹⁶.

Para sor Juana la muerte de Cristo por amor constituía la mayor muestra de amor posible, no solo a nivel humano, sino en todo el cosmos: el Creador había ofrecido su vida por la criatura. Se plantea así la muerte por amor como el acto máximo de autorrenunciación, que trae vida al objeto amado. La monja jerónima parece sumamente interesada en esta paradoja: la muerte de Cristo, que corresponde a la dimensión del tánatos, crea una vida nueva para la humanidad, con lo que se preserva el dominio del eros.

Este sacrificio se representa en la versión que sor Juana realiza de la parábola de la oveja perdida, identificada en el auto con la Naturaleza humana, en la que expresamente Narciso indica:

Yo tengo de buscarte;
y aunque tema perdida,
por buscarte, la vida,
no tengo de dejarte,
que antes quiero perderla por hallarte (vv. 1163-1167).

¹⁵ Juana Inés de la Cruz, *Carta atenagórica*, p. 415.

¹⁶ Juana Inés de la Cruz, *Carta atenagórica*, p. 417.

De igual manera, en el diálogo en que Naturaleza humana busca el cuerpo desaparecido de Narciso-Cristo se reconoce el mismo hecho:

Buscad mi vida en esa
imagen de la muerte,
pues el darme la vida
es el fin con que muere (vv. 1800-1803).

En estos versos sor Juana se expresa a través de la antítesis. La monja jerónima reconocía así el carácter paradójico de un elemento central de la doctrina católica, que establecía que la muerte de Cristo daba una vida eterna a todo aquel que creyera en él. En varias partes del auto se reitera el carácter voluntario de este sacrificio, lo que llevó a Ludwig Pfandl a censurar a sor Juana:

La identificación de Narciso con Jesús era el más extremado límite religioso estético aceptable a que podía llegarse y Juana Inés no supo siempre detenerse en dicho límite. La muerte de Narciso, que perece ahogado, no podía de ninguna manera equipararse con la de Cristo en la cruz, so pena de tener que aceptar para él el estigma del suicidio¹⁷.

No coincido con la opinión del filólogo alemán. La interrelación entre el eros y el tánatos en la doctrina católica y su carácter antitético y paradójico presentes en el sacrificio de Cristo son cuestiones latentes y fundamentales de la teología y cosmovisión cristianas, que sor Juana supo expresar en su compleja alegoría y justificar con rigor poético a través de una ingeniosa elaboración del personaje de Narciso como símbolo de Cristo.

En contraste, Eco, como representación del Diablo, plantea una visión opuesta de amor, como plantea sugerentemente Sergio Fernández: «no sólo Eco representa al ser angélico en su parte réproba sino que indica que el amor posee una parte, y no la menor, de diabolismo»¹⁸. El carácter diabólico de este amor reside en estar dirigido únicamente hacia el sujeto mismo, sin traer ningún beneficio a nadie más, lo cual constituye, desde el punto de vista cristiano, una perversión del amor, que en *El divino Narciso* se traducirá en un tánatos manifestado en un impulso de destrucción originado de la no satisfacción.

¹⁷ Pfandl, 1963, p. 256.

¹⁸ Fernández, 1995, p. xviii.

En este auto sacramental, la configuración del personaje de Eco y su identificación simbólica con el Diablo recae en un énfasis en la soberbia como característica principal. Sor Juana se adhiere a la tradición de que esta constituyó el primer pecado del ángel caído y fue la causa de su ruina y de la introducción del mal en el mundo, como planteaba san Agustín:

Cum uero causa miseriae malorum angelorum quaeritur, ea merito occurrat, quod ab illo, qui summe est, auersi ad se ipsos conuersi sunt; et hoc uitium quid aliud quam superbia nuncupetur? Initium quippe omnis peccati superbia. [...] Hic primus defectus est et prima inopia primumque uitium eius naturae, qua ita creata est, ut nec summe esset, et tamen ad beatitudinem habendam eo [...] ¹⁹.

De la misma manera, san Agustín entendía el pecado como una pervisión de una tendencia naturalmente buena; de modo que la soberbia representaría una degeneración del amor verdadero:

Deficitur enim non ad mala, sed, male, id est non ad malas naturas, sed ideo male, quia contra ordinem naturarum ab eo quod summe est ad id quod minus est. [...] nec superbia uitium est dantis potestatem uel ipsius etiam potestatis, sed animae peruerse amantis potestatem suam potentioris iusta contempta ²⁰.

Sor Juana replica estos planteamientos cuando presenta a Eco acompañada de dos personajes alegóricos, la Soberbia y el Amor propio, que simbolizan características propias del Diablo representado por la ninfa del mito, según indica el diálogo de Eco:

Y así, Amor Propio, que en mí
tan inseparable reinas,
que haces que de mí me olvide,
por hacer que a mí me quiera
(porque el Amor Propio
es de tal manera
que insensato olvida
lo mismo que acuerda);
principio de mis afectos,
pues eres en quien empiezan,
y tú eres en quien acaban,

¹⁹ Agustín, *De civ. Dei*, XII, vi.

²⁰ Agustín, *De civ. Dei*, XII, viii.

pues acaban en Soberbia
 porque cuando el Amor Propio
 de lo que es razón se aleja,
 en Soberbia se remata,
 que es el afecto que engendra,
 que es aquel que todas
 las cosas intenta
 sólo dirigidas
 a su conveniencia [...] (vv. 301-320).

Se plantean, pues, la soberbia y el amor propio como características intrínsecas del Diablo. Sor Juana subraya sus efectos negativos y los presenta como una distorsión de lo razonable y bueno. Este pecado genera una visión distorsionada del mundo, lo que lleva a este personaje a creer que puede ser igual a Dios:

[...] y en fin, viendo que era yo,
 aun de la naturaleza
 angélica ilustre, mía
 la criatura más perfecta,
 ser esposa de Narciso
 quise, e intenté soberbia
 poner mi asiento en su solio
 e igualarme a su grandeza [...] (vv. 382-389).

El deseo de ser igual a Dios se expresa como una forma negativa del eros, que aquí se plantea como equivalente al matrimonio. Sor Juana sigue así la idea tomista de que es natural querer acercarse a Dios, pero que constituye un error creer que puede lograrse por mérito propio²¹. Naturalmente, esto resulta en un fracaso del deseo, que al verse insatisfecho genera un impulso de destrucción, como ocurre con Eco:

Yo, viéndome despreciada,
 con el dolor de la afrenta,
 en odio trueco el amor,
 en rencores las ternezas,
 en venganzas los cariños;
 y cual víbora sangrienta,
 nociva ponzoña exhalo,
 veneno animan mis venas;

²¹ Aquino, *Sum. Th.*, Ia, q. 63, a. 3 co.

que cuando el amor
en odio se trueca,
es más eficaz
el rencor que engendra [...] (vv. 401-412).

Este tánatos se convierte en la motivación principal de Eco, quien, ante la frustración del rechazo, buscará destruir a lo amado por Narciso y a este mismo, en un acto propio de la envidia demoniaca, tal como la definía santo Tomás de Aquino: «Invidus autem ex hoc de bono alterius dolet, inquantum bonum alterius aestimat sui bonum impedimentum»²². En este sentido, hay una clara contraposición con el amor divino: mientras que este busca el beneficio del amado, el amor diabólico solo piensa en sí mismo y puede incluso desear la destrucción de aquel a quien ama, como revela este diálogo de Amor Propio:

Y así, si soy tu Amor Propio,
¿qué dudas que me parezca
bien, que pues padeces tú,
el mundo todo padezca?
¡Padezca esa vil pastora,
padezca Narciso y muera,
si con muerte de uno y otro
se borran nuestras ofensas! (vv. 664-671).

Otro ejemplo claro del impulso a la destrucción en el personaje de Eco puede verse en el siguiente pasaje, en el que Narciso rechaza su propuesta amorosa y la ninfa le contesta:

Ya me voy, pero advierte
que, desde aquí adelante,
con declarados odios
tengo de procurarte
la muerte, para ver
si mi pena implacable
muere con que tú mueras,
o acaba con que acabes (vv. 812-819).

El tánatos, en tanto que impulso a la destrucción, surge como una reacción a la falta de correspondencia amorosa de Narciso por Eco. Como se ha visto, el rechazo ocasiona siempre un intenso dolor, pero

²² Aquino, *Sum. Th.*, Ia, q. 63, a. 2 co.

aquí, a partir de la envidia y la soberbia, la solución se plantea como una destrucción total: la única manera de acabar con el sufrimiento amoroso resulta ser la desaparición del objeto amado.

El eros y el tánatos de Narciso y Eco se contraponen, aunque ambos nacen de la incapacidad de unirse al objeto amado. El impulso a la muerte de Narciso-Cristo se origina de su amor por la humanidad, lo que lo lleva a sacrificarse a sí mismo para darle vida eterna a su lado; en cambio, Eco desarrolla un impulso a la destrucción del objeto amado motivado por el rechazo, pues el amor diabólico exige la correspondencia sin importar el bien o el deseo del amado.

En conclusión, los conceptos de eros y tánatos resultan útiles para comprender la compleja construcción alegórica de *El divino Narciso*. Los impulsos hacia la vida y la muerte en este auto son fundamentales para la expresión sorjuanina de la doctrina cristiana. La muerte por amor de Narciso se reconfigura como un elemento salvífico y el amor sin control de Eco hacia sí misma genera un impulso destructivo. Sor Juana planteó así una contraposición de ambos amores, representando así el conflicto dramático central de esta obra y su sentido profundo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, san, *Obras completas*, vols. 16-17, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2000.
- ARELLANO, Ignacio, y J. Enrique DUARTE, *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto, 2003.
- BENASSY-BERLING, Marié-Cécile, *Humanismo y religión en sor Juana Inés de la Cruz*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Clementinam*, ed. Alberto Colunga y Lorenzo Turrado, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.
- BROOKE, Alice, *The «Autos Sacramentales» of Sor Juana Inés de la Cruz: Natural Philosophy and Sacramental Theology*, Oxford, Oxford University Press, 2018.
- COSERIU, Ioan P., *Eros y magia en el Renacimiento*, Madrid, Siruela, 1999.
- FERNÁNDEZ, Sergio, «Prólogo», en sor Juana Inés de la Cruz, *Autos sacramentales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. v-xxxvii.
- FICINO, Marsilio, *Sobre el amor. Comentarios al «Banquete» de Platón*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- FLETCHER, Angus, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1964.
- FREUD, Sigmund, *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión*, Madrid, Alianza, 2010.

- GALICIA LECHUGA, David, «La ideología de un momento histórico representada: el espacio dramático como símbolo en *El divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, dir. Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, pp. 561-571.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, sor, *Carta atenagórica*, en *Obras completas*, vol. 4, ed. Alberto G. Salceda, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, sor, *El divino Narciso*, ed. Robin Ann Rice, Pamplona, Eunsa, 2005.
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- PFANDL, Ludwig, *Sor Juana Inés de la Cruz. La Décima Musa de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.
- RICE, Robin Ann, «Prólogo», en sor Juana Inés de la Cruz, *El divino Narciso*, Pamplona, Eunsa, 2005, pp. 9-119.
- ROUGEMONT, Denis de, *Amor y Occidente*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- SANTILLANA, Daniel, «Exégesis neoplatónica de la loa y el auto sacramental *El divino Narciso* de sor Juana. Amor e historia», en «*Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables*». *Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*, ed. Lillian von der Walde, María José Rodilla, Alma Mejía, Gustavo Illades, Alejandro Higashi y Serafín González, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2007, pp. 443-461.
- TOMÁS DE AQUINO, santo, *Suma teológica*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2010, 16 vols.

LA MUERTE EN LAS OBRAS MORISCAS DE LOPE DE VEGA

Mina García
Elon University

Este trabajo es parte de lo que espero que sea una monografía acerca de las obras moriscas de Lope de Vega. Dicha monografía se encuentra en fase embriónica, con lo cual las líneas de reflexión que ofrezco, a modo de apuntes preliminares, coinciden con la primera vez que hablo de este proyecto más allá de mi grupo de trabajo.

Hecha esta salvedad, y antes de ocuparnos del tema de la muerte propiamente tal, lo primero que nos ocupa es establecer el marco en el que se desarrollará esta investigación y dilucidar a qué nos referimos cuando hablamos de obras moriscas en la ingente producción de Lope de Vega. De hecho, se sugiere que hay más de 300 personajes moriscos en la obra de Lope, repartidos en 71 obras diferentes. A ellas y a su lectura dediqué mi más reciente sabático, tratando de catalogar los personajes y las circunstancias de sus apariciones. Esta cuestión, lejos de lo que pudiera parecer, no ha sido extensamente estudiada o, más concretamente, hay múltiples estudios que hablan de una obra concreta, o incluso de un grupo de ellas, pero son hasta el momento escasos los estudios que pretenden abarcar la totalidad de este conjunto, deficiencia que espero subsanar con mi futurible libro.

En realidad, en lo que yo he podido encontrar, hay solo dos trabajos que comparten conmigo esta intención totalizadora en lo que a la literatura morisca lopesca se refiere, y lo hacen de manera radicalmente

distinta y en referencia a obras que no siempre coinciden. Me estoy refiriendo al libro clásico de Thomas Case, *Lope and Islam*, 1993, y a la obra de Juan Ortega Robles, de título *Las comedias moriscas de Lope de Vega. Estudio sobre un subgénero de las comedias historiales*, publicada en el año 2018.

La obra de Case empieza avisando acerca de la buscada ambigüedad de las comedias lopescas en las que la distinción entre moros, moriscos y turcos no es operativa, sino que más bien parece carecer de importancia para el dramaturgo¹. A partir de esa premisa, Case divide su libro en cuatro tipos de moros:

1. El moro como adversario digno o amistoso. El primero, el moro héroe, se encuentra en obras en torno a los Abencerrajes como *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe*, *El hijo de Reduán*, *El remedio en la desdicha*, *El cerco de Santa Fe*, *El hidalgo Bencerraje* y *La envidia de la nobleza*. El segundo, el moro de las obras carolingias o novelescas, basadas en la tradición de la *Chanson de Roland*, se puede apreciar en *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, o en *Los celos de Rodamante*, por citar algunas.

2. En un segundo grupo se encontrarían las comedias fronterizas compuestas en tiempo de Felipe III y que destacan por su corte extremadamente patriótico y por estar muy alejadas de la crítica política. Entre ellas aparecen *El sol parado*, *El primer Fajardo* o *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*.

3. En un tercer grupo están las obras marcadas por la amenaza de los turcos, aunque no se trata de la temida invasión del Imperio Otomano del pasado, sino más bien del continuo pillaje y piratería que tiene lugar en las costas del Mediterráneo. Por tanto, no se trata de rescatar al turco histórico, sino la percepción del mismo en la España de Lope en obras como: *La Santa Liga*, *Los cautivos de Argel*, *La devoción del rosario* y *El Arenal de Sevilla*, entre otras.

4. Llegamos al último grupo con las esperanzas de que va a estar dedicado a nuestros anhelados moriscos, cuando Case nos sorprende con la revelación de que los moriscos no son dramatizables y que lo único estudiable al respecto es su papel en la sociedad, es decir, que no son material apto dramáticamente y que solo se puede analizar su impacto en su entorno social. Para este grupo reserva obras como *El Argel fingido*, *Los melindres de Belisa*, *El Hamete de Toledo*, *La villana de Getafe* y *San Diego de Alcalá*. En todas estas obras, aunque Lope se muestra estremecido

¹ Case, 1993, p. 4.

por el sufrimiento humano, en ningún caso cuestiona la expulsión, sino que la defiende y se muestra intolerante con la religión islámica. Sin embargo, no es indiferente al sufrimiento humano y empatiza con el dolor que experimentan los protagonistas de estas comedias. Además, en la mayoría de las obras que conforman este grupo, el moro no es real, es decir, son cristianos que fingen ser moros, como en el caso de *El Argel fingido* o *Los melindres de Belisa*, o se trata de una sospecha infundada, como en *La villana de Getafe*, volviendo a poner de relieve la fragilidad de una sociedad que se quebranta por un mero rumor. Aparte queda *El Hamete de Toledo*, cuyo protagonista es un moro convencido y que solo abraza la fe cristiana en el patíbulo. Por último, *San Diego de Alcalá* presenta la evolución de un morisco que, admirado por el ejemplar comportamiento del santo, no solo se convence del valor de esta fe, sino que acaba siendo un ejemplo en sí mismo.

Señala Ortega Robles que Case «no se preocupa por la identidad de género, sólo persigue analizar los diversos personajes musulmanes que aparecen en el teatro de Lope»². Él, por su parte, es el segundo estudioso que ha considerado las obras moriscas desde una perspectiva totalizante. Ortega Robles establece una división entre *comedias moriscas* y *de materia morisca*, aunque admite la porosidad de esta clasificación. A las primeras, a las comedias moriscas, las define como: «aquellas piezas que asumieron para la representación la temática y las formas propias de un género que partiendo del romancero fronterizo (siglo xv), tomó cuerpo en la prosa del *Abencerraje* (1562) y se prolongó en numerosos romances nuevos (1580-1600) y en las *Guerras civiles de Granada* (1595) de Pérez de Hita»³. El escenario es siempre fronterizo, el tiempo aquel de la baja Edad Media y de la Reconquista de los Reyes Católicos, y los moros, una creación literaria en torno al héroe nobiliario, a excepción del gracioso, que respondía a un esquema propio. Para Ortega Robles, las comedias moriscas propiamente dichas se limitan a nueve títulos, mientras que hay una decena adicional que incorpora en mayor o menor grado la materia morisca.

Comedias moriscas

Los hechos de Garcilaso
El remedio en la desdicha

Comedias con materia morisca

El hijo de Reduán
El alcaide de Madrid

² Ortega Robles, 2018, p. 21.

³ Ortega Robles, 2018, p. 11.

<i>El cerco de Santa Fe</i>	<i>Los palacios de Galiana</i>
<i>El sol parado</i>	<i>El padrino desposado</i>
<i>La divina vencedora</i>	<i>Los esclavos libres</i>
<i>El primer Fajardo</i>	<i>La tragedia del rey don Sebastián</i>
<i>Pedro Carbonero</i>	<i>El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón</i>
<i>El hidalgo Bencerraje</i>	<i>El Hamete de Toledo</i>
<i>La envidia de la nobleza</i>	<i>Lo que hay que fiar del mundo San Diego de Alcalá⁴</i>

La clasificación solo se complica si ampliamos el abanico para considerar críticos como Carrasco Urgoiti, López Estrada, etcétera. Para nuestro propósito, y puesto que de hablar de la muerte se trata, vamos a hacer una selección propia a partir de las obras citadas anteriormente.

No se me escapa que la muerte se haya presente de forma predominante en multitud de comedias lopescas que no guardan ninguna relación con la población morisca como *Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo*, *El castigo sin venganza*, y *La serrana de la Vera*, entre otras pero, por su ausencia de personajes moriscos, quedarán emplazadas para otra ocasión.

OBRAS DE RECONQUISTA

El primer reto que se nos presenta es si las obras de Reconquista pueden ser consideradas entre las obras moriscas. Ya que se desarrollan en el contexto de la frontera, los moros que en ellas aparecen no han abrazado la religión católica ni están cerca de hacerlo, sino que están literalmente defendiendo la fe y el control musulmanes sobre la península. Tampoco son moros que quedan en España tras el período de la Reconquista, ya que lo que narran las comedias se sitúa directamente en el campo de batalla. Tal es el caso de *Los hechos de Garcilaso*, *El sol parado*, *El cerco de Santa Fe*, *Pedro Carbonero* y *El primer Fajardo*.

En todas estas obras, la muerte siempre aparece en relación a los moros, es decir, son solo moros los que mueren, quedando exentos los cristianos. Estos moros son mayoritariamente anónimos y en varias ocasiones se cuentan por cabezas (10 cabezas de moros), haciendo al enemigo lo más impersonal posible, reducido solo a un número y carente de cualquier atributo humano, más allá de la cabeza cercenada. Más específico es el caso que se presenta en *Pedro Carbonero*, en el que los

⁴ Ortega Robles, 2018, p. 23.

ejecutados pertenecen al linaje de los Bencerrajes, aunque se mantiene el anonimato de la mayoría de sus miembros.

En ambos casos, las cabezas sirven a uno de estos dos propósitos. Por una parte, se usan en agradecimiento a la reina Isabel la Católica por una prebenda previa, como ocurre en *El cerco de Santa Fe*. En esta obra, un pobre soldado que se lamenta porque no tiene nada que llevarse a la boca recibe de la reina un anillo para que pueda cambiarlo por diez pagas. Agradecido, el soldado promete devolverle el gesto trayéndole diez cabezas de moros, como si se tratara de lo mínimo que puede hacer para corresponder al gesto de generosidad de la reina. Pero, por otra parte, también existen instancias en que las cabezas de los moros ajusticiados son exhibidas en público, en picas, como gesto ejemplarizante en busca de disuadir posibles amenazas futuras. Este es el caso de *La Santa Liga*, obra en la que, en señal de triunfo, las tropas cristianas llevan la cabeza del moro Alí en una pica y arrastran los estandartes turcos por el suelo, algo muy similar a lo que ocurre en los últimos versos de *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*.

A pesar de la violenta muerte de los anteriormente mencionados, todas estas ejecuciones se producen fuera de escena, es decir, en ningún caso los espectadores las presencian, sino que son informados de lo sucedido. Ni siquiera cuando las cabezas se exhiben públicamente es el público partícipe de este espectáculo callejero. Este hecho responde a un principio explícito de no mostrar esta visión macabra en escena. En este sentido, Ismael López Martín en su artículo «El dolor y la muerte en las comedias de Lope de Vega» recorre la tradición clásica para recordarnos «la convención de no representar episodios especialmente dolorosos, sangrientos o violentos»⁵, en definitiva, de no atentar contra el mal gusto, haciendo alarde explícito de los horrores de la guerra⁶. Es de notar que todas estas obras corresponden a la etapa de juventud de Lope, entre 1577 y 1603, es decir, hasta que el dramaturgo cumplió los 40 años.

OBRAS POSTERIORES

En obras posteriores, a medida que nos alejamos de los conflictos fronterizos y a medida que Lope entra en una etapa de madurez como escritor, apreciamos cambios importantes en la forma en que aborda la

⁵ López Martín, 2014, p. 42.

⁶ López Martín, 2014, p. 44.

muerte de los moros que presenta en escena. Se trata ahora de muertes mucho más violentas, mucho más explícitas, que rallan lo dantesco. De hecho, el tono general de muchas de estas obras se hace mucho más cruento dando cuenta de la tensión que se va acumulando en los años que rondan la expulsión de los moriscos, fechada entre 1609-1614. De estos mismos años son dos obras de especial dureza, *El Hamete de Toledo*, comedia de 1609, y *San Diego de Alcalá*, compuesta en 1613, obras a las que dedicaré el resto de mi ensayo.

López Martín sugiere la etiqueta de «personajes dolientes»⁷ para examinar una serie de protagonistas moros o de ascendencia mora, cuya evolución en escena está marcada por el dolor que sienten y la manera en que le hacen frente. Este concepto en sí mismo separa este grupo de obras de las anteriores de una manera radical. Los moros de las obras de Reconquista de las que acabamos de hablar no eran más que cabezas en una pica, públicas y anónimas, cabezas silenciadas sin posibilidad de humanización. No obstante, ahora estamos hablando de personajes con nombre y, en algunos casos, apellidos, con un perfil psicológico desarrollado y que ocultan un dolor privado muy profundo que estalla cuando sale a la luz. Se trata, por tanto, de personajes mucho más complejos, con capacidad de sentir, con familias que, a su vez, sienten por ellos y por los que estos dolientes sufren tanto como los cristianos. Y esta es la clave. Lope está pintando un retrato de los moriscos que, en algunos casos, haría palidecer a muchos de los cristianos.

En realidad, cuando en las comedias lopescas aparece un caso de dolor intenso suele desarrollarse en personajes buenos o positivos y suele ser consecuencia, no de su propia naturaleza, sino resultado de influencias negativas externas al personaje. Si seguimos a López Martín, él corrobora este hecho y añade que «esta dicotomía permite a Lope establecer una serie de paradigmas de comportamiento que posibilita al público para discernir claramente qué modelo hay que seguir y cuál hay que denostar»⁸.

Tomemos, por ejemplo, *El Hamete de Toledo*, obra de 1609. En esta comedia, Hamete aparece celebrando la noche de San Juan rodeado de los suyos y de su esposa Argelina, que temiendo la suerte que espera a Hamete cuando se haga a la mar para abordar las costas levantinas, lo acompaña. Estamos, pues, ante un hombre de alto linaje, arraigado en su

⁷ López Martín, 2014, p. 46.

⁸ López Martín, 2014, p. 50.

comunidad, con esposa y respetado, tanto en Orán como por los cristianos que lo capturan. Es, por tanto, un personaje positivo, tanto desde el punto de vista social como moral, un enemigo digno. Sin embargo, sus sucesivos cambios de dueño, el maltrato que sufre a mano de cada uno de ellos y, sobre todo, la prolongada separación de su amada Argelina, se convierten en el caldo de cultivo de la creciente animadversión que Hamete desarrolla por sus captores.

Esta inquina es similar a la que ya se apuntaba en *El hijo de Reduán*, obra temprana de Lope (1588-1595), en la que ya reconocemos al Segismundo calderoniano. En ella, el rey de Granada oculta a su hijo (Gomel) en una torre por haber sido concebido con una cautiva cristiana y evitar así los celos de la reina. Por ello le hace creer que es hijo de Reduán, alcaide del soberano. Cuando es llevado a la corte y descubre el engaño, monta en cólera por el trato recibido todos esos años. Una vez más tenemos a un personaje intrínsecamente bueno al que las circunstancias creadas a su alrededor ponen al borde del precipicio.

De la misma manera, se nos dibuja Alí en *San Diego de Alcalá*, el único morisco (moro bautizado) de todos los que tratamos aquí. Alí se presenta como un personaje tremendamente resentido por haber sido forzado a tomar una religión que le es, cuando menos, indiferente pero que, en cualquier caso, no era fruto de su elección. Esta libertad coartada y esta religión ajena impuesta, llevan a Alí a embaucar a los cristianos e incluso atentar contra uno de ellos. Estos tres personajes sufren pues, a consecuencia de factores externos que alteran el rumbo de sus vidas.

Dos son los denominadores comunes de estos personajes dolientes. En primer lugar, como acabamos de decir, todos ellos se presentan como personajes buenos a los que se hace una afrenta, es decir, no son inherentemente malos por ser enemigos, como pasaba con los moros de la Reconquista, sino que son moros que viven entre los cristianos y, como ellos, son identificados y humanizados. No obstante, a diferencia de ellos, estos moros o moriscos nunca están a la misma altura que los cristianos, los cuales siempre aparecen como sus amos o captores. Son, por tanto, moros sometidos y que dependen de la voluntad de otros.

En segundo lugar, no por obvio debemos dejar de mencionar que, en las obras anteriormente analizadas, todos los personajes presentan un claro cuadro de intenso dolor psicológico. Es el caso de Alí en *San Diego de Alcalá* y Gomel en *El hijo de Reduán*, que cuestionan intensamente su lugar en el mundo. Gomel, ignorante de su propia genealogía, intenta recuperar el tiempo perdido, así como los afectos nunca encontrados,

siendo consciente a cada paso de la traición que lo ha llevado a esa situación. Del mismo modo, Alí siente el desarraigo de una religión que forma parte de quien él es, y que no le está permitido practicar. Se presenta, por tanto, una lucha interna entre el moro que fue y el cristiano que está obligado a ser a la fuerza. Una variación sobre este mismo aspecto aparece en *El Hamete de Toledo*, obra en la cual el moro protagonista sufre el maltrato psicológico que es común a los demás, pero en su caso este viene además acompañado de ensañamiento físico. Me estoy refiriendo, por supuesto, al momento en que Gaspar golpea a Hamete con una caña y desencadena el trágico desenlace.

HAMETE ¿Palos a mí, que general he sido?
 ¿Palos a mí, galán de Meliona?
 ¿Palos a mí, que tantos he vencido
 en los campos de Orán por mi persona?
 [...]
 Palos a mil, ¡vive Alá!,
 que han de costar dos mil vidas
 (III, vv. 283-286, 552-553).

Pero de la misma manera otros factores físicos contribuyeron a la lucha interna a la que Hamete se ve sometido, por ejemplo cuando se le ofrece vino y tocino.

Dicha tensión lleva a estos personajes a buscar una reparación del daño mediante la búsqueda de justicia, o al menos de la restauración del equilibrio primigenio. En todos los casos que venimos comentando, los dolientes se erigen en representantes de un colectivo, los moros convertidos que añoran su religión, y aquellos separados de sus seres queridos por luchas que van mucho más allá de sus circunstancias personales. Son moros individuales, personalizados, con nombre y apellidos, pero que a su vez representan la situación de muchos otros que podrían haber ocupado su lugar.

En el caso de Hamete, se busca compensar el daño psicológico de la pérdida de libertad y de la separación de la amada atentando en primer lugar contra la mujer de Gaspar, es decir, se busca pagarle con la misma moneda. Por su parte, Gomel y Alí buscan la reparación atacando a los causantes del dolor que ellos sufren. Los personajes dolientes quedan imbuidos pues, en una espiral de resentimiento y revanchismo que desemboca en una explosión de violencia. En definitiva, en su búsqueda de

justicia, los personajes dolientes se transforman en agentes causantes del dolor de otros y, en no pocas ocasiones, en sus verdugos. Este es el caso de Gomel, que ordena la muerte violenta del rey, solo abortada cuando descubre que es su hijo. También es el caso de Alí, que está a punto de matar al hijo del panadero para el que trabaja y que solo se salva gracias a la intervención del santo y de la Virgen. No tanto así pasa en *El Hamete de Toledo*, obra en la que el protagonista lleva a cabo una masacre indiscriminada, que empieza con la mujer de Gaspar, la única muerte no azarosa, pero se lleva por delante a todo el que se cruza en su camino. A diferencia de otras obras, no son víctimas de un grupo particular previamente elegido, como por ejemplo los hombres, masacrados en *La serrana de la Véra*, sino que Hamete como verdugo no discrimina a nadie.

Lejos quedan aquellas palabras de Aristóteles en las que se recomendaba que: «La fábula, en efecto, debe ser constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece»⁹. En este caso, el espectador es movido a la doble conmiseración por las víctimas, pero también por el verdugo, forzado a extremos inimaginables y pervertida su buena disposición original. No obstante, este reconocimiento del dolor humano y de las trágicas circunstancias que algunos de los protagonistas deben afrontar no se usan en ningún caso para invalidar la expulsión, que Lope sigue defendiendo de manera categórica.

Pero, si en las comedias anteriores, la violencia era imaginada y nunca explícita, en *El Hamete de Toledo*, el macabro espectáculo, que se despliega a los ojos de los espectadores, no ha hecho más que empezar y continúa con la ejecución pública del mismo Hamete, tan pública como la masacre que acaba de originar. Según las acotaciones: «*con cadenas y esposas y guarda de arcabuces delante, saquen a Hamete el alcalde mayor y el alcalde del lugar y el de Toledo*» y se disponen a presenciar el ajusticiamiento de Hamete.

HERMANO DE GASPAR	Toda la ciudad se mueve al espectáculo fiero, porque el Alcalde Mayor le trae; el Corregidor sale a recibirle (III, vv. 753-757).
-------------------	---

⁹ López Martín, 2014, p. 42.

Este ajusticiamiento, que en ojos de los demás nace de la venganza por la masacre de Hamete, es, en ojos de Gaspar, insuficiente ante el tamaño de su dolor, y con su gesto detiene la oleada de violencia. En una primera instancia, no presenciamos el castigo físico, sino que tan solo asistimos a la lectura de la sentencia, es decir, una vez más, seguimos el caso de oídas, siguiendo el parlamento de Corcuera en el que relata la humillación pública de Hamete.

A continuación, se nos cuenta la tortura del protagonista al que le sacan con tenazas bocados de la carne, y se le quema la piel con brasas. Pero, cuando pensábamos que Lope iba a respetar las reglas del buen gusto desde el fondo del escenario: «*Descúbranse aquellas puertas y véase dentro un teatro, y en el medio Hamete atado a un palo, atenaceado; un brasero delante con las tenazas, dos frailes a los lados, el verdugo y alguna gente abajo*», es decir, el público presencia el espectáculo macabro de la ejecución, o mejor, deberíamos decir, el momento divino de la conversión de Hamete en el patíbulo:

HAMETE	Yo no lo digo por eso: bien sé que no he de vivir sin manos y roto el cuerpo. Por gozar de Dios lo digo (III, vv. 967-970).
--------	--

Muere, según Gaspar, «porque quiso Dios / que fuese a gozarle presto» (III, vv. 1018-1019), reconciliándose con la misma fe que llevó a Diego a la santidad.

En conclusión, la muerte en las obras moriscas de Lope de Vega, sufren una evolución tanto en intensidad como en su uso. En todos los casos, están reservadas a los personajes moros o de ascendencia mora, mientras que los cristianos conservan la vida. En las obras de Reconquista o fronteras, se usan como instrumento disuasorio en tiempo de guerra en el que las cabezas de los moros son una metonimia de la falta de humanidad y de la despersonalización del enemigo. No obstante, a medida que nos acercamos a la fecha de la expulsión de los moriscos, se recrudecen las comedias, reflejando la tensión social del momento. Para ello, se dibujan personajes inherentemente buenos, empujados a límites insospechados por circunstancias externas. Estos personajes, que protagonizan algunos de los pasajes más violentos presentados sobre las tablas, también dan muestras de poseer el germen de una naturaleza recta y noble, que el dramaturgo usa para otorgarles la compasión del público y la salvación final.

BIBLIOGRAFÍA

- CASE, Thomas, *Lope and Islam: Islamic Personages in his Comedias*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 1993.
- LÓPEZ MARTÍN, Ismael, «El dolor y la muerte en las comedias de Lope de Vega», *Transitions. Journal of Franco-Iberian Studies*, 10, 2014, pp. 41-63.
- ORTEGA ROBLES, Juan, *Las comedias moriscas de Lope de Vega. Estudio sobre un subgénero de las comedias historiales*, Ciudad Real, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018.
- VEGA, Lope de, *El Hamete de Toledo*, ed. Matthew Dean, Potomac, Scripta Humanistica, 2013.
- VEGA, Lope de, *El hijo de Reduán*, en *Obras completas de Lope de Vega: Comedias, vol. II*, Madrid, Turner, 1997.
- VEGA, Lope de, *San Diego de Alcalá*, en *Obras de Lope de Vega*, vol. 5, Madrid, Real Academia Española, 1895.

MUERTE RISIBLE Y MUERTE TRÁGICA EN EL TEATRO DE ALONSO DE LA VEGA

Françoise Gilbert
Teresa Rodríguez
Université Toulouse-Jean Jaurès

LAS TRES COMEDIAS DE ALONSO DE LA VEGA: DE LA ESCENA AL IMPRESO

El trayecto que lleva de las piezas de Rueda a la comedia nueva es un trayecto, lo sabemos, de experimentaciones y tanteos, algunos de los cuales se quedaron por el camino. En el paso de un Lope a otro se sitúa la figura de un dramaturgo, actor y director de compañía sevillano poco conocido, Alonso de la Vega (1510–c.1566), autor de tres piezas que han llegado hasta nosotros gracias a la labor editorial de Timoneda. En 1566, el impresor-poeta valenciano publica en la ciudad de Valencia *Las tres famosísimas comedias del ilustre poeta y gracioso representante Alonso de la Vega*¹. El volumen incluye *La Comedia Tolomea*, *La Tragedia Serafina* y la *Comedia de la Duquesa de la Rosa*. El libro fue objeto de una transcripción manuscrita, sin fecha, en el XIX (MSS/14790 de la BNE) y, ya

¹ De los tres ejemplares conocidos, seguramente impresos por Juan Navarro, uno procede de la colección de Vicente Salvá y Ricardo Heredia y se encuentra actualmente en la *British Library*. El segundo, conservado en la *Hispanic Society of America*, había pertenecido a la colección del Marqués de Jerez de los Caballeros, y el tercero, hoy perdido, a la de Agustín Durán. De este último procedería la copia manuscrita del siglo XIX en la BMPS que mencionamos líneas después (ver Jauralde, 2009).

muy a principios del xx, de una edición moderna a cargo de Marcelino Menéndez Pelayo².

En su prólogo, Menéndez Pelayo arroja una valoración eminentemente negativa del arte poético de nuestro dramaturgo, a tenor de las críticas de tantas otras voces decimonónicas³. Fustiga nuestro ilustre polígrafo una escasa inventiva e intrigas torpes y disparatadas, y, sobre todo, la mezcolanza estrambótica entre lo grave y lo jocoso, con una comicidad a menudo burda y descompasada («traída por los cabellos», p. xiv) que desentona y desvirtúa todo efecto trágico (p. xiv).

Estudios mucho más recientes sobre la obra de estos dramaturgos-actores del Quinientos y los primeros pasos del teatro comercial (recordemos los importantísimos aportes de Oleza, Diago, Sirera o Ferrer, entre otros) justifican, con razón, estos componentes burlescos al entroncarlos con la esencia misma de las obras, piezas concebidas para la representación, no para la lectura, y concebidas además por hombres de teatro, profesionales del oficio que conocen el gusto del espectador⁴. Entre los mecanismos que aseguran el éxito del espectáculo se destacarían justamente, los motivos burlescos, a modo de *lazzi* o brevísimos pasos encajados en la intriga: un repertorio de formas que el público reconoce y aplaude. Además, y no menos significativo, el papel bufo es un papel de lucimiento que funcionaría como reclamo publicitario del espectáculo: la “marca de fábrica” de cada compañía⁵.

Bajo este segundo enfoque los lances bufonescos quedan justificados sobradamente en términos de eficacia teatral; reivindicados incluso hasta el punto de verse alzados con la primacía no solo de lo escénico, también de lo literario, frente a la función subalterna que se les adjudica

² Publicada en 1905. Se trata de una edición paleográfica: citamos por esta edición, pero modernizando las grafías y modificando, cuando es preciso, los signos de puntuación.

³ Juicios negativos en Lista y Aragón (1853, I, lección 5, p. 153), Moratín (1838, pp. 51-52) y Bonilla y San Martín (1921, p. 131), menos rigurosos en Schack (1845, p. 262).

⁴ Es el modelo constructivo que caracteriza, en palabras de Ruiz Ramón, el teatro de Rueda: provocar la carcajada para lograr el aplauso del público, más que seguir las reglas del arte (Ruiz Ramón, 1967, p. 97, cit. en Barone, 2012, p. 30).

⁵ Todo lleva a pensar que el propio Alonso de la Vega, «gracioso representante», nos recuerda Timoneda en el prólogo de su edición, encarnaría en las tablas papeles como los de bobo y/o nigromante, figuras que encontramos invariablemente en cada una de las tres obras del volumen.

a los lances serios de la obra: juzgada débil y laxa, la intriga principal asomaría como simple armazón para dar cabida a los exitosos *lazzi*⁶.

En definitiva, dos posturas divergentes a la hora de evaluar la comicidad en estas obrillas populistas, y una divergencia que resulta de la dicotomía de enfoques, según se contemple el texto como objeto de lectura —los estudios decimonónicos— o se le dé primacía al texto espectacular y su ejecución escénica en el horizonte de expectativas de un espectador del Quinientos⁷. En todo caso, y desde riberas opuestas, lo cierto es que lo serio y lo burlesco se interpretan en ambos casos como ingredientes enfrentados.

Hay que reconocer, al menos de pasada, que los lances de la intriga principal tendrían su propio peso a la hora de lograr la adhesión del público. Para ganársela, Alonso de la Vega echa mano, también en lo serio, de motivos familiares, sin duda ya exitosos, y multiplica los trances de tensión, como el prolongado riesgo de incesto en la *Comedia Tholomea* o la injusta sentencia a la hoguera que amenaza a la duquesa de La Rosa en la comedia epónima. Entre las estrategias encaminadas a despertar el suspense dramático y la atención de la audiencia se encuentra el tratamiento dramático-escénico de motivos en principio del orden de la tragedia, como son el riesgo de morir y la muerte, que en cada una de nuestras tres piezas amenaza de manera indiscriminada e hiperbólica a protagonistas “serios” y a personajes farsescos.

Un acercamiento a la funcionalidad teatral de la muerte nos permitirá observar la trabazón continua, que no la mera yuxtaposición, entre lo grave y lo burlesco en la escritura de Alonso de la Vega. Por razones de espacio, limitaremos la lectura a la *Tragedia Serafina*, la única de las tres piezas presentada en su título como tragedia y, por ello mismo, la que mejor representaría esa monstruosa e inoportuna mezcla de tonos que tanto censuraron los hispanistas del XIX.

⁶ Oleza insiste en la importancia y la autonomía con respecto a la intriga del personaje-actor cómico «donde lo de menos es su utilidad para el desarrollo de la acción» (1984, p. 33) En este mismo sentido, Diago (1990, p. 58) insiste en la primacía de lo espectacular sobre lo literario, la importancia de los “pasos” insertos y la «inorganicidad textual» de este tipo de obras.

⁷ También aquí, en el terreno de la crítica, asoma lo que a las alturas de 1566 ya habría percibido algún que otro curioso lector ante los primeros impresos de este teatro breve, a saber, «la grieta existente entre el acontecimiento escenificado sobre las tablas, pensado para ser visto y oído, y el tipo de experiencia que procuraba la lectura», según el atinado juicio de Gonzalo Pontón (2017, p. 561).

LA TRAGEDIA SERAFINA: ENTRE LA FARSA Y LA TRAGEDIA

La *Tragedia llamada Serafina*, segunda obra del volumen, podría presentarse, según apuntaba ya Menéndez Pelayo, como una variación inspirada en la fábula de *Psiqué y Cupido* de Lucio Apuleyo. El nombre mismo de Serafina acerca nuestra protagonista epónima a la imaginería clásica de la alada Psiqué. Sobre todo, Psiqué y Serafina tienen en común el empeño por descubrir la identidad de ese misterioso amante —el dios Amor—, si bien nuestra Serafina, aborrecida por Amor, asoma aquí como el envés de la bien amada Psiqué. La pieza se aleja también de la fábula latina en lo que a desenlace se refiere: si el texto de Apuleyo desemboca en la exaltación jubilosa del amor consagrado por el matrimonio, Alonso de la Vega opta por un desenlace funesto, muy cercano a la suerte luctuosa del Píramo y Tisbe de Ovidio y de Romeo y Julieta en la novelilla bandeliana.

La historia de Serafina y Marco Atanasio se ubica en el espacio italiano de los *novellieri*, concretamente en Nápoles. La historia se presenta bajo el signo de amores contrariados, con un triángulo amoroso de rivalidades masculinas: el joven Marco Atanasio, rechazado por la esquivada Serafina, compite con un adversario invencible, el dios Cupido, de quien la dama se ha enamorado en sueños. Amor no correspondido el de la muchacha, eco del que sufre Marco Atanasio por ella, y que una y otra vez se identifica en la pieza con la hubris propia de la tragedia, al pretender Serafina hacerse la igual del dios (algo tiene nuestra Serafina, digámoslo de paso, del altanero orgullo de la Casandra de Gil Vicente). Bien presentes, pues, desde el inicio, los marcadores trágicos se van multiplicando hasta el cierre de la obra, imbricados con episodios burlescos que rebajan la tensión dramática de las secuencias.

Entremos en esa imbricación. Se abre la obra con las congojas amorosas de Serafina, insufladas por un sueño recurrente donde se le revela estar enamorada del hombre más hermoso del mundo. El breve lamento de la dama nos traslada al *topos* trágico de la revelación onírica y premonitoria (pensemos en el conocido *Romance del sueño del rey Rodrigo*), *topos* que le da a la acción dramática cierta pátina de tragedia. Pero la intervención jocosa de la criada Marimarta y el diálogo no menos gracioso entre ama y confidente, con riña fingida incluida, rompe de inmediato con la tonalidad grave. El vuelco de la tragedia a la farsa culmina con la aparición de un estrafalario Nigromante lanzando latinajos, equívocos y *quid pro quo*. No faltan en la secuencia, para mayor regocijo

del público, los requiebros de nuestro grotesco Doctor a Marimarta, la chistosa disputa entre ambos y las maliciosas alusiones de la criada al pasado apicarado del Nigromante, otrora ventero en Sierra Morena y castigado por brujería con la pena infamante de la vergüenza pública, montado en un asno, con soga al cuello y candela en mano. Más adelante volveremos sobre el asunto.

En el paso abrupto de lo grave a lo bufo, esta escena primera nos ofrece un patrón compositivo, quizás el más representativo, del teatro de Alonso de la Vega, que encontramos reiteradamente en las tres piezas del volumen. Claro que el dramaturgo no se limita a alternar tensión y distensión: integra lo serio y lo burlesco, el drama sentimental y la farsa, en una única línea coherente. Así, el Nigromante se incorpora cumplidamente en la intriga principal al ser él quien le desvela a Serafina la identidad del enigmático amado (I, p. 43), en un remedo más de la fábula apuleyana⁸. Con la intervención de este nigromante de caricatura, en fin, nace la risa del público, pero también la razón que empuja a Serafina a la búsqueda arrogante de Cupido y la arrastrará a la tragedia.

La escena II se ambienta en el ámbito doméstico del rico napolitano e introduce a Marco Atanasio, segundo protagonista de la trama de amores frustrados. Su padre Alberto le reprocha severamente cortejar a Serafina, y en la amonestación del anciano se perfila la relación entre amor prohibido y muerte: «harás de suerte que tú y yo perdamos el amistad, y aun podría ser tú también perder la vida» (p. 45). El riesgo de esa “amistad perdida” se hará concreto, de hecho, en la escena IV, cuando Alberto sorprenda una vez más a su hijo cortejando a Serafina y, furioso ante su desobediencia, lo expulse de casa. Pero, por el momento, la amenaza de morir (una vez más, la vieja pareja trágica Eros/Tánatos), la ruptura paterno-filial y la maldición del padre en caso de transgresión quedan en el aire, interrumpidas por la irrupción del criado bobo Tarancón.

Con el criado pasamos bruscamente de la grave conminación de Alberto a un micro-relato chistoso: una mona criada en casa, nos cuenta el criado, acaba de robar las calzas de Alberto, escapándose con ellas sin atender a órdenes ni reconveniones. Por no haber sabido guardar los bienes de su amo, el pobre criado se ve condenado por Alberto a morir ahorcado *in situ*. El simulacro escénico del ahorcamiento, enormemen-

⁸ El episodio en cuestión se corresponde, *mutatis mutandis*, con el oráculo de Apolo en el texto de Apuleyo: *El asno de oro*, IV, 33 (1-3).

te cómico y que al final queda en nada, haría las delicias del público⁹. Con esta nota de humor, el riesgo trágico se desliza del orden serio al jocoso, si bien ambos episodios, a primera vista tan divergentes, quedan enlazados en torno a motivos idénticos (desacato, castigo-muerte). De hecho, la breve narración del bobo y su sanción no son sino la versión carnavalesca de lo que nos acaba de ofrecer la intriga seria: a la desobediencia de Marco Atanasio, la desobediencia de la mona; a la amenaza de muerte que se cierne sobre el joven enamorado, el riesgo de morir, al final neutralizado, que pesa sobre el bobo.

La correlación entre lo grave y lo bufonesco, entre la muerte y la risa vinculan en ocasiones secuencias distantes de la pieza. Así, el hurto y la condena a la horca que acabamos de ver en clave bufa resurgen más adelante, en la escena V —la más densa y extensa de la obra—, desplazados esta vez a la trayectoria actancial del joven protagonista. Alberto ha descubierto que, a pesar de prohibiciones y amenazas, su hijo sigue galanteando a Serafina y lo expulsa de casa (escena IV). El joven se ve en trance de buscar un medio de subsistir y se le ocurre robarle al padre: se presenta encubierto ante la casa de Alberto con un plan engañoso, y le encarga a Tarancón bajar en secreto un cofre supuestamente lleno de gorras que, en realidad, encierra el dinero de Alberto. La acumulación de peripecias del bobo para sacar el cofre intensifica la tensión cómica hasta que entra el padre y Tarancón le indica la presencia de su joven amo. Al darse cuenta del robo urdido por su propio hijo, Alberto llama al alguacil y exige que encarcele a Marco Atanasio y lo ahorque. El hurto del joven nos traslada, naturalmente, a la segunda escena de la pieza, con el episodio de la mona ladrona y el ahorcamiento burlesco de Tarancón. Como para el bobo, tampoco aquí la muerte llega a consumarse: Marco Atanasio se salva gracias a la intercesión de Serafina (apertura de la escena VI) y el peligro mortal se suspende, al menos provisionalmente. Con todo, a pesar del humor reinante y la neutralización de la tensión dramática, la acción de la escena V supone un paso más hacia el cumplimiento de las amenazas iniciales de Alberto: la ruptura de los vínculos paternofiliales se ha consumado y el riesgo de muerte empieza a concretarse.

Las escenas IV y VI se centran en Serafina. A su espacio acuden Paris, Narciso (figuras emblemáticas del amor funesto) y una Ninfa enviada

⁹ Formaría parte, probablemente, de ese “repertorio” de *lazzi* exitosos, pues encontramos este mismo amago de ahorcamiento, con mínimas variaciones, en la *Comedia Tholomea* (VI, p. 24).

por Amor que insta a la dama, sin éxito, a poner fin a su amor por Cupido, entiéndase, a su hubris. En la escena VI dos salvajes salen a escena para ejecutar la sentencia de Cupido contra la obstinada Serafina: le echan a la joven una gruesa cadena al cuello, publican con un pregón cantado su delito y se la llevan a una escondida floresta. Bajo los rasgos de una Serafina con cadena alrededor del cuello asoman nuevamente en filigrana y otra vez en contraste los rasgos caricaturales del bobo Tarancón a punto de ser ahorcado y, más allá, la figura farsesca del Nigromante, evocada en la primera escena, recorriendo las calles con la sogá a la garganta bajo los pregones que proclamaban su delito.

Asoman también bajo esta imagen de Serafina los rasgos de Marco Atanasio sentenciado a la horca. Esta superposición de imágenes entre dos personajes “serios” marca el acercamiento progresivo entre dos trayectorias dramáticas y dos destinos hasta el momento separados pero que terminan convergiendo en el final trágico.

En las dos últimas escenas (escenas VII y VIII) las acciones de dama y enamorado ya se conjugan peligrosamente en una trabazón estrecha. También Marco Atanasio busca a Cupido, aunque con el fin de pedirle ayuda en su empresa amorosa. Y, en efecto, Cupido —siempre pronto a castigar damas esquivas— accede a la petición y le presta su arco y sus flechas con las que el joven napolitano podrá despertar por fin el amor de Serafina. Marco Atanasio, pues, se dispone a lanzarle la flecha a Serafina. Antes del encuentro con la joven, el dramaturgo inserta un breve *lazzo*: Tarancón —cobarde redomado— entra en escena huyendo despavorido de una pretendida “comadre” (entiéndase, de una comadreja). La prevaricación idiomática del bobo (su confusión verbal entre *comadre* y *comadreja*) es recurso sobradamente conocido de comicidad, y la comicidad se amplifica a la luz de la secuencia precedente entre Marco Atanasio y Cupido: el oficio de comadre o comadrona era uno de los que ejercían comúnmente las alcahuetas para encubrir sus prácticas y acercarse a las mujeres¹⁰, y no es otra que una misión de tercería la que acaba de realizar el dios Amor. Sigue entre amo y criado un intercambio de ropas: el joven le presta capa y espada al bobo y se viste con el traje rústico de aquel con el fin de acercarse, en disfraz de pastor, a Serafina. Como el vuelco burlesco de la figura de Cupido, el motivo, bastante trillado, del disfraz, imprime a la acción un tinte carnavalesco. Pero no solo. El jocosó engaño de las apariencias se traslada enseguida al molde

¹⁰ López Cordero, 2016.

trágico para entretejer el final desdichado de los amantes: Marco Atanasio lanza una flecha a Serafina y la dama, alcanzada por la ponzoña, se desvanece; persuadido de haberla asesinado, el joven se mata a sí mismo con otra de las flechas de Cupido. Cuando Serafina vuelve en sí, enamorada ya de Marco Atanasio, descubre a su amante muerto y se suicida.

La escena VIII con que se clausura la pieza corresponde al descubrimiento de los cadáveres y al planto de Alberto. Escena, pues, de duelo, pero que tampoco se ve exenta de intervenciones burlescas. Así, con las imprecaciones lastimeras de Marimarta y Alberto ante los cuerpos sin vida de la pareja («¡Oh, triste sino!», p. 68) se entrelazan las exclamaciones del criado bobo («¡Oh, tinto vino» —p. 68—, entre muchas otras), como un breve colofón de la poética constructiva, bitonal, de toda la obra. Lo bufo se mantiene hasta el final, y surgirá también en el último accidente de la intriga seria, cuando un emisario de la madre de Serafina aparezca a deshora con un veneno destinado a matar a la joven como único remedio para pacificar a los dos príncipes italianos en guerra por obtener la mano de la joven; al criado, inmune al dolor de los presentes, solo le inquieta que el emisario ha llegado demasiado tarde para la cena. En este final, hiperbólicamente luctuoso, las intervenciones del bobo contrarrestan una vez más la tensión trágica y colocan la acción dramática en el espacio difuso y oscilante de la tragicomedia. Pero aun aquí, en la última intervención de Tarancón, se mantiene el engarce entre lo cómico y lo grave. Es más, la inoportuna intromisión del simple supone la traslación burlesca de un resorte propio de la escritura trágica, ese “destiempo” trágico por el cual una potencial solución feliz llega, como el emisario a cenar, demasiado tarde. Bajo las palabras risibles del criado bobo aflora la última mofa de un *fatum* de tragedia, con un veneno liberador que hubiera podido salvar, en definitiva, al único heredero del anciano Alberto.

CONCLUSIÓN

Aunque el desenlace luctuoso opera en esta pieza como uno de los numerosos taxemas de tragedia, y sin duda el más obvio, lo cierto es que en la escritura de Alonso de la Vega la muerte no es patrimonio exclusivo del canon trágico. La muerte se hace un motivo omnipresente, hiperbólico incluso, que invade tanto la intriga principal como los lances de los personajes bufonescos. La muerte, sobre todo, se hace punto de intersección entre lo serio y lo burlesco, por cuanto los graciosos anun-

cian en clave grotesca futuros lances patéticos o generan con alguna de sus bufonadas un giro luctuoso en la acción, como una breve polifonía en contrapunto: la versión paródica y su modelo serio; dos hebras de un único hilo.

La fórmula dramática de nuestro dramaturgo es, en su esencia, la añeja sucesión de momentos de tensión y distensión, con efectos dramáticos aún balbucientes a la luz de lo que logrará la comedia nueva, y el contraste tonal de una muerte cuyos efectos en el público se balancean constantemente entre la emoción patética y la carcajada.

Una poética de la variación, el arte de la composición jocosera. Con esta brusca alternancia se dinamiza la acción y, sobre todo, se empuja al espectador a un reajuste continuo de expectativas, a acomodarlas una y otra vez a los giros de la ficción en las tablas. Inflexiones que mantienen activa la atención de los espectadores, con cambios sin tiempos muertos ni preámbulos preparatorios, fuera de los indicios informativos contenidos en el vestuario, entre otros, que dan cuenta de la tipología del personaje ya desde su aparición y, consecuentemente, de la modalidad de la acción a venir. Lo macabro, en suma, es serio, pero también risible, y la muerte se hace un elemento maleable y bifronte: una muerte de dos caras.

La fórmula se repite en las tres piezas del volumen, pero con efectos variables, porque el rótulo “comedia” o “tragedia” del título encauza la recepción de lo grave y lo burlesco aun antes de que el universo de ficción tome cuerpo en las tablas. En la *Tragedia Serafina*, la muerte en clave burlesca divierte al espectador, pero no hasta hacerle olvidar de que está ante una tragedia y de que la muerte será, en el desenlace, una muerte “de verdad”. Bajo la etiqueta de comedia —es el caso de la *Tholomea* y de la *Duquesa de la Rosa*—, las intervenciones en tono menor del bobo o del fanfarrón hacen de la muerte una muerte de mentirijillas, y funcionan como un marcador metaliterario (metagenérico) avisándonos de que en estas dos obras la muerte, como tantos otros motivos dignos de una tragedia —el incesto, el castigo de la casta esposa por un pretendido adulterio— como no deben tomarse demasiado en serio.

BIBLIOGRAFÍA

- APULEYO, Lucio, *El asno de oro*, trad. atribuida a Diego López de Cortegana (1500), revisada y corregida, Madrid, Calpe, 1920.
- BARONE, Lavinia, *El gracioso en los dramas de Calderón*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2012.

- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo, *Las Bacantes o Del origen del teatro*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1921.
- DIAGO, Manuel V., «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», *Critición*, 50, 1990, pp. 41-65.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Orígenes del teatro español, seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega*, París, Librería Europea de Baudry, 1838.
- JAURALDE, Pablo, «Alonso de la Vega», en *Diccionario filológico de Literatura Española (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 2009, pp. 975-977.
- LISTA Y ARAGÓN, Alberto, *Lecciones de literatura española explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico*, Madrid, Librería de José Cuesta, 1853.
- LÓPEZ CORDERO, Juan A., «Mujeres alcahuetas en el siglo XVI», en *VIII Congreso virtual sobre historia de las mujeres (del 15 al 31 de octubre del 2016)*, en línea, file:///C:/Users/Utilisateur/Downloads/Dialnet-MujeresAlcahuetasEnElSigloXVI-5712535.pdf.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, «Prólogo», en *Tres comedias de Alonso de la Vega con un prólogo de D. Marcelino Menéndez y Pelayo [1566]*, Dresden, Gedruckt für die Gesellschaft für Romanischeliteratur, 1905, pp. v-xxx.
- OLEZA, Juan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 9-41.
- PONTÓN, Gonzalo, «Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)», *Arte nuevo*, IV, 2017, pp. 555-649.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- SCHACK, Adolf Friedrich, *Historia de la literatura y arte dramático en España [1845-1846]*, trad. de Eduardo de Mier, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, 1885 (Colección de escritores castellanos-críticos, tomo I).
- VEGA, Alonso de la, *Las tres famosísimas comedias del ilustre poeta y gracioso representante Alonso de la Vega, agora nuevamente sacadas a luz por Juan Timoneda*, Valencia, Juan Timoneda, 1566.
- VEGA, Alonso de la, *Las tres famosísimas comedias del ilustre poeta y gracioso representante Alonso de la Vega, agora nuevamente sacadas a luz por Juan Timoneda*, MSS/14790 de la BNE, disponible en Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000214020>.
- VEGA, Alonso de la, *Tres comedias de Alonso de la Vega con un prólogo de D. Marcelino Menéndez y Pelayo [1566]*, Dresden, Gedrucky für die Gesellschaft für Romanischeliteratur, 1905.

EL SISTEMA DIDASCÁLICO DEL MANUSCRITO
VIDA DE SAN IGNACIO DE LOYOLA:
LAS INDICACIONES AÑADIDAS*

Emiliano Gopar Osorio
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

La Biblioteca Nacional de México resguarda, bajo la signatura Ms 588, el único testimonio manuscrito de la obra dramática jesuita *Vida de san Ignacio de Loyola*. Fue escrita con la finalidad de formar parte de las celebraciones por la llegada del arzobispo Francisco Manso y Zúñiga a la Nueva España. No obstante, no se tiene certeza ni de su autoría, ni de la fecha de composición, ni de si la obra llegó a representarse, aunque hay autores que afirman que fue en 1628¹. La obra presenta un doble sistema didascálico a juzgar por sus características materiales: las que comparten rasgos similares con las letras del diálogo, y aquellas que presentan significativas diferencias. La hipótesis de la que se parte es que este segundo tipo son didascalias añadidas, pues como se tratará de demostrar, ofrecen indicios para la representación en la congregación jesuita. El propósito de la presentación es, pues, ofrecer un primer acercamiento a la función que cumplen las didascalias explícitas añadidas.

* Este artículo es producto de la investigación posdoctoral 2023-2025, cuyo apoyo económico ofrece CNAHCYT (Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías); Becas Posdoctorales por México 2023(1).

¹ Hanrahan, 1975, p. 228; Arteaga, 2007, pp. 93-94.

El texto presenta 192 didascalias explícitas; de ellas, 81 se encuentran insertas dentro de los diálogos y, sin contar las que hacen referencia a entradas y salidas de personajes, 111 aparecen al margen; de estas últimas, 47 presentan una letra similar a las del texto y 64 presentan uno o más elementos materiales de los que se mencionan a continuación.

El primero de los elementos es el tipo de letra: es notorio que las letras utilizadas en estas indicaciones marginales presentan un tamaño más grande y que el trazo es más grueso con respecto a la letra utilizada en los diálogos y en la de las didascalias explícitas, tanto las intercaladas en el diálogo como las que se encuentran al margen. Cabe señalar que el tipo de letra utilizada en estas indicaciones está más emparentado con la letra utilizada en los paratextos que con la que se observa en los diálogos. El segundo es el subrayado. En ocasiones, en lugar del subrayado, aparece una línea ovalada o rectangular que enmarca la didascalia. El tercero, el menos frecuente, es el empleo de una tinta diferente de la utilizada en el diálogo. La ilustración 1 muestra una didascalia al margen que pertenece a la misma mano que elaboró el diálogo; la imagen 2, en cambio, muestra que el señalamiento al margen no pertenece a la misma mano.

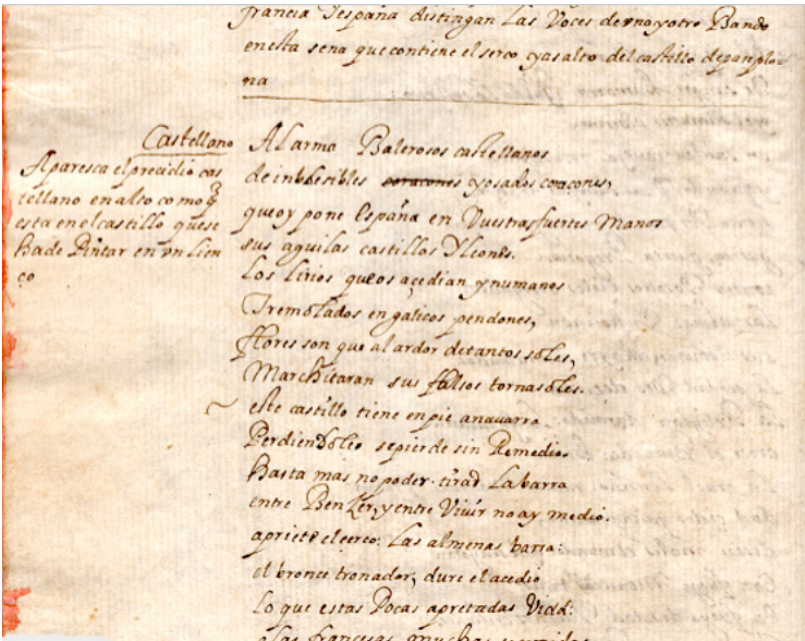


Ilustración 1. I, fol. 11v

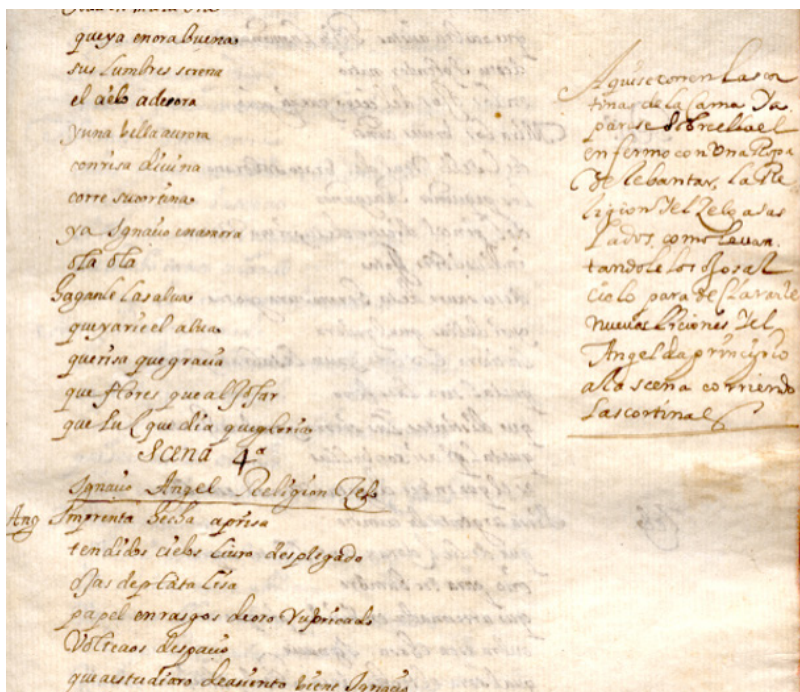


Ilustración 2. II, fol. 32r

En ocasiones, a estos elementos se añade uno que tiene relación con el contenido: además de la indicación espectacular, parecería que está leyendo el texto literario. Tal es el caso de las imágenes presentadas; la primera dice: «Aparece el presidio castellano en alto, como que está en el castillo, que se ha de pintar en un lienzo»; todos los signos aquí mencionados son performativos. La segunda, en cambio, dice: «Aquí se corren las cortinas de la cama y aparece sobre ella el enfermo con una ropa de levantar. La Religión y el Celo a sus lados, como levantándole los ojos al cielo para declararle nuevas liciones y el Ángel da comienzo a la scena corriendo las cortinas»²; obviamente, se puede representar el hecho de que ambos personajes sagrados han de levantarle los ojos; en cambio, la finalidad de ese movimiento (para declararle nuevas liciones) no es un signo teatral performativo; se trata más bien de una interpretación vinculada con el contenido del texto literario.

² Anónimo, *Vida de san Ignacio de Loyola*, Manuscrito Ms 588 de la Biblioteca Nacional Autónoma de México, I, fol. 11v y I, fol. 32r, respectivamente. En adelante, todas las referencias de la obra remiten a este testimonio, por lo que me limitaré a indicar entre paréntesis el número de acto en romanos y el número de folio en arábigos.

DIDASCALIAS QUE OFRECEN SIGNOS PERFORMATIVOS Y QUE AÑADEN UNA LECTURA DEL TEXTO LITERARIO

En un primer grupo, se ubican aquellas que además de que ofrecen indicaciones propias de una didascalia aurisecular, implican una suerte de lectura del texto literario. Una hermosa didascalia de este tipo se encuentra en II, fol. 26r: «*Aparece aquí el Engaño de la contraria esquina de la cama que está el Ángel y van entre los dos representando los afectos contrarios que por el corazón de Ignacio pasaron antes de su conversión*». Llama la atención la intervención del signo teatral no performativo: «*y van entre los dos representando los afectos contrarios que por el corazón de Ignacio pasaron antes de su conversión*», ya que este es necesario para ilustrar la discusión que el espectador verá sostener entre los dos personajes pertenecientes a bandos contrarios. A manera de una disputa teológica, los personajes ofrecen sus argumentos: Ángel muestra la virtud de la fe; Engaño, en cambio, las comodidades de su vida pasada y el riesgo de perder la heroicidad si emprende camino tan diferente del que ofrece la milicia. La didascalia, pues es fiel a lo que se va a representar, solo que se puede calificar de un signo teatral no performativo porque explica que el espectador está por presenciar una disputa³. ¿Se trata de una indicación para los actores? Más parece una advertencia para el lector del texto dramático, solo que el manuscrito está en condiciones óptimas, lo que indica que sirvió como medio para la puesta en escena del texto, no como soporte de lectura.

En la biografía del santo, Rivadeneyra señala, como bien ha notado Arteaga, una suerte de humanización de los pensamientos que se representan en la diputa: «Mas la divina misericordia contra los pensamientos vanos y engañosos del mundo le preveía y le armaba con otros pensamientos cuerdos, verdaderos y macizos. Y esto de manera que poco a poco iba prevaleciendo en su alma la verdad sobre la mentira, y el

³ Además de las características mencionadas, habría que agregar lo redundante que resulta la indicación en virtud de que, previamente, había aparecido una didascalia explícita inserta en el diálogo de los personajes que reza así: «*Éntrase [Devaneo] y quedan a la esquina de la cama el Engaño y el Ángel*» (II, fol. 26r). Con tal señalamiento, las acciones que vienen a continuación quedan expresadas de manera clara; no hay necesidad de más explicación, pues la palabra de los personajes involucrados hace el trabajo de representar la lucha interna de Ignacio.

espíritu contra la sensualidad»⁴. El texto, no se aparta, pues, del hecho histórico; ello implica que la didascalía es una suerte de recordatorio que advierte sobre lo relevante de ese suceso en la vida del santo, acaso como guiño para quienes necesitan leer el texto, los estudiantes que representarían la obra.

En otra escena, se muestra una didascalía que comparte características con la anterior: «*Aquí muestra suspenderse Ignacio muy pensativo llevado de una gran dificultad que le representa el demonio*» (II, fol. 34r). El enfermo no pronuncia palabra alguna. Se trata de una indicación que ha de reforzar la actuación de Ignacio que, en este caso, es señalada mediante la didascalía implícita en el parlamento del Ángel: «¡Qué yelo empedernido / estanca el curso de las abiertas fuentes / del pecho derretido?» (II, fol. 34r); marca aquí la suspensión de Ignacio y, a continuación, ofrece la razón, la presencia del demonio: «torpes soplos, vahos de serpientes, / qu'emponzoñados fríos / heláis las aguas y⁵ venenáis los ríos, / huid, huid a prisa, / que ya los desata el divino austro». Además de reforzar la didascalía implícita gracias al signo teatral performativo («*Aquí muestra suspenderse Ignacio muy pensativo*»), contiene una lectura de lo que sucede en el texto literario, la declaración explícita del motivo que lo lleva a ese estado: «*llevado de una gran dificultad que le representa el demonio*». Tómese en cuenta el hecho de que la didascalía coincide con las palabras de Rivadeneira acerca del convaleciente: «pero si parecía estar perplejo y confuso por la muchedumbre y variedad de pensamientos con que, por una parte el demonio le combatía, queriendo continuar la posesión que tenía de su antiguo soldado, con que por otra el Señor de la vida le llamaba y le convidaba a ella, para hacelle caudillo de su sagrada milicia»⁶. Al igual que en la didascalía anterior, esta tiene la intención de que el lector-actor reconozca pasajes importantes de la vida del santo.

Los ejemplos mostrados muestran que las didascalías tienen su razón de ser: si quienes debían representar la obra eran integrantes de la congregación, había que aclarar ciertos aspectos de la puesta en escena mediante una lectura atenta del texto literario, ya que ellos no eran

⁴ Ribadeneyra, *Vita Ignatii Loyolae*, p. 7; Arteaga, 2020, p. 111.

⁵ Así en el original, pero sobraría la conjunción para la correcta medida del endecasílabo.

⁶ Ribadeneyra, *Vita Ignatii Loyolae*, p. 89; Arteaga, 2020, p. 112.

actores profesionales y necesitarían de indicaciones precisas para que la representación fuera menos mecánica y, por ende, más cercana a ellos y, así, más comprensible para su público⁷.

DIDASCALIAS QUE DUPLICAN LA INFORMACIÓN DE LAS IMPLÍCITAS

En un segundo grupo, se ubican las que tienen un carácter reiterativo por repetir información que aparece expresada en las didascalias explícitas intercaladas en los diálogos o las implícitas. En II, fol. 23v, por ejemplo, aparece una didascalia vinculada con el cambio de escena: «*En esta Ap... se han de haber quedado en el teatro los tres: Ángel, Religión y Celo*». Tómese en cuenta que la didascalia intercalada en el diálogo da a conocer los personajes que intervienen: «Ángel, Religión, Celo, Engaño, Devaneo» (II, fol. 23v). Nueve versos después, otra didascalia al margen señala: «*sale agora*» para indicar el movimiento a Devaneo. El cambio de escena no tiene mucho sentido si se revisa el carácter temporal, espacial y el factual: entre lo ocurrido en la última parte de la primera escena y el inicio de la segunda, no hay cambio alguno: los hechos se llevan a cabo en torno de la cama del convaleciente en espera de los libros solicitados por el caballero y sin ningún salto temporal, pues claramente dice el Ángel: «*Estén los libros a punto / que pide ya Ignacio un libro, / y en cualquiera desos libros, / de su dicha y nuestra, el punto*» (II, fol. 23v). La única razón para el cambio de escena y de apariencia es la entrada, primero de Engaño y, poquito tiempo después, de Devaneo. En resumen, la información que ofrece parecería obvia: se indica que las figuras sagradas no deben entrar y volver a salir, sino quedarse en el mismo lugar, y que las dos figuras malignas no han de entrar juntas, sino primero una y, poco tiempo después, la otra. No obstante, esta obviedad, tiene una explicación (que comentaré más adelante).

⁷ Claro que este tono de bondad para con el actor en su papel de lector del texto literario no solo aparece en las didascalias añadidas, también está presente en las que se encuentran intercaladas en el diálogo. Muestra de tal situación son las que presentamos a continuación: la didascalia inicial: «*Contiene en cuatro scenas lo antecedente al principio de la conversión de san Ignacio, así historial como morab*» (I, fol. 5r), y la que aparece al iniciar el segundo acto: «*que contiene la conversión de san Ignacio en su enfermedad y convale[ce]ncia hasta sacarle de la casa de sus padres*» (II, fol. 19v). Como se podrá observar, ambas tienen poco que ver con los signos performativos; son claramente indicaciones que advierten al lector, que no a un espectador, lo que de manera general contienen los actos a los que preceden.

Ejemplos de didascalias que parecerían reiterativas para un actor de teatro áureo comercial abundan en el texto. En III, fol. 47r, por ejemplo, se indica que Engaño se «hunde por el tablado abajo asomando por el boquerón algún humo» (III, fol. 47r). La razón de ser de esta didascalia parecería ser la de explicar el mecanismo espectacular que ha de ser utilizado para alcanzar el efecto deseado: el uso del humo mediante el boquerón, ya que tal signo teatral no aparece en la didascalia intercala en el diálogo, que reza así: «*Escóndense ambos por el tablado abajo*» (III, fol. 47r). No obstante, ese mecanismo sí se menciona en la didascalia implícita que ofrece Engaño: «¡Oh, tiranía, oh, encuentro / negro! Dios del hondo abismo, / allá por socorro entro; / recíbeme a tu ahumado centro / dentro de tu fuego mismo» (III, fol. 47r). En una obra comercial, bastaría este signo performativo para que la estrategia dramática a utilizar fuera captada, es decir, no habría necesidad de esta didascalia porque se duplicaría la información.

La primera didascalia añadida que aparece en I, fol. 9v reza así: «*Saldrá vestido a lo soldadesco muy gallardo como que va de la corte a socorrer a Pamplona*». Se refiere a Ignacio: debe de salir de la manera indicada en virtud de que la escena se lleva a cabo de camino al campo de batalla. Tómese en cuenta dos aspectos: primero: aunque no es raro el uso del futuro en las didascalias del teatro aurisecular, el futuro aquí utilizado contrasta con el tiempo que se utiliza en la mayoría de las indicaciones de la obra. Segundo: el contenido de la didascalia explícita en boca de los personajes del donaire:

DEVANEO	Y para mayor seguro de que no quebrará, ha dado de cortesano en soldado. Y ya de Pamplona el muro, le lleva a Navarra armado.
ENGAÑO	En guerra, en paz, como buenos pajes, iremos detrás. E irán con igual compás su vida de más a menos; los dos de menos a más (I, fol. 9r-v, vv. 254-264).

En el diálogo, queda claro que los personajes están de camino, que Ignacio debe estar en hábito de soldado y de que se dirige a Pamplona. Agréguese, además, que en la intervención del recién convertido soldado, se menciona el sonido del atambor mientras se despide de la cor-

te. Todos estos signos teatrales convierten en repetitiva, y por ende innecesaria, la didascalía. Además de estas cualidades, se trata de una indicación más pensada en su lectura que en la representación del texto cuando señala «*como que va de la corte a socorrer a Pamplona*». Evidentemente, quien haya puesto la didascalía tiene presente que su receptor conoce la historia del santo y que al llegar a este punto su receptor reconocerá la acción heroica llevada a cabo por el soldado al defender el castillo, pero lo que anuncia la didascalía, por ser un hecho histórico, está más cercano a los deseos que mueven al personaje que a un signo teatral performativo⁸.

¿DIDASCALIAS O GLOSAS?

En I, fol. 16r, Celo manifiesta abiertamente su preocupación por la crisis de la Religión, ya que esta se encuentra amenazada por el creciente protestantismo. Entre los países denunciados como enemigos de la fe se encuentran Alemania, Francia y «toda Bretaña»; pone especial atención a esta última nación: «La selva calidonia en malhadado / parto brotó la coronada sierpe / que a el Tíber enturbia y su tiara afrenta / a cuyo horrible silbo fomentado / de una furia mujer carnal Euterpe / toda Bretaña en áspides revienta...» —I, fol. 16r-v—. Al inicio de estos versos, aparece al margen: «La reina de Ingalaterra». Por un lado, está el aspecto literario: no se trata de un verso omitido que se haya querido agregar en una revisión, pues las silvas no aceptan octosílabos. Además, otro aspecto raro: el texto marca una estrofa cada trece versos; la inclusión de esta indicación marginal en la estrofa implicaría exceder tal número de versos. Por otro lado, está el ámbito espectacular: el personaje no hace su aparición; ni siquiera está registrado en la *dramatis personae*. Por los motivos expuestos, la indicación parece una anotación para la comprensión de lo que el texto dice; no se trata de una didascalía explícita, como se interpreta en la edición paleográfica, porque no está vinculada con la puesta en escena; es una glosa: un indicio que deja ver una incipiente lectura del texto literario⁹.

⁸ Las indicaciones sobre movimiento que se han denominado el *carácter performativo* o *ilocutivo* del lenguaje teatral aparecen cuando la palabra implica y envuelve, «necesariamente, una acción» (Rodríguez Cuadros, 1998, p. 369).

⁹ Algo similar ocurre (en II, fol. 23v, entre 1065 y 1066) con la didascalía: «*Segunda scena del acto segundos*»: resulta una suerte de recordatorio porque aparece antes de esta la didascalía que anuncia la segunda escena.

En II, fol. 41v, se ubica una indicación marginal que no funciona como una indicación para los actores, sino como una nota cultural: el texto presenta una tachadura que impide ver qué término fue eliminado; por su parte, la enmienda al margen dice «Aspeitia». La didascalía es una aclaración para el término «Urola»: «Río en cuya ribera está el castillo de Loyola». Tanto la enmienda como la didascalía, denota lo alejado del contexto para el amanuense y para los actores; de ahí que tal vez alguien haya ayudado a aclarar el significado del término para que cobrara sentido durante la pronunciar del parlamento.

EVITAR CONFUSIONES EN LA PUESTA EN ESCENA

Buena parte de las didascalías denotan un deseo de explicar ciertos aspectos de la didascalía explícita para evitar confusiones. En II, fol. 35v, por ejemplo, aparece la siguiente didascalía: «*Levántase la Virgen y subiendo se esconde en el cielo de donde salió*». Didascalía que amplía la información señalada en la didascalía explícita intercalada en el diálogo, que reza: «*Váse desapareciendo la Virgen al compás del siguiente coro*». Claro: no señala que debe subir; hubiera sido ilógico que el actor que la representara hubiera salido por la puerta. La didascalía al margen, entonces, evita confusiones en la salida de los personajes para que la representación tenga coherencia.

El disfraz es un elemento que aprovecha el dramaturgo para hacer pasar a los personajes malignos Engaño y Devaneo por criados de Ignacio. Para su adecuado funcionamiento, se necesita mantener en secreto la identidad del o de los personajes durante un lapso determinado y descubrirlo a su debido tiempo. El que aparece en la obra funcionaría a la perfección de seguir las indicaciones de las didascalías implícitas y de las explícitas: al inicio de la segunda aparición del tercer acto, la didascalía explícita intercalada en el diálogo reza: «*Ignacio con dos criados suyos*» (III, fol. 43v); los dos criados son designados mediante los números primero y segundo. En la siguiente escena, aparecen, según la didascalía explícita intercalada en el diálogo: «*Devaneo, Engaño, Ángel, Ignacio, un Pobre, la Justicia, dos Corchetes. [Y más abajo, dice:] Devaneo, Engaño solos*» (III, fol. 45v). Estas indicaciones eran los únicos testimonios sobre la identidad de los personajes; no obstante, con el diálogo inicial de Engaño en la segunda escena, aparece el indicio que vincula a los criados con los personajes malignos: «*ENGAÑO.- Ya el disfraz es desvarío / quite el rebozo la frente / muestre el infierno su brío / y en público desafío / dé alarma*

y aliste gente» (III, fol. 45v), es decir, se da a conocer que los personajes han de salir ya no disfrazados de pajes (primero y segundo) de Ignacio, sino en su forma, digamos “natural”. El disfraz sirvió para engañar a Ignacio, pero también para engañar al espectador durante todo el tiempo transcurrido entre la designación en el texto de los pajes primero y segundo (es decir, no los relaciona con sus nombres verdaderos) y hasta esta didascalia implícita. Ante esta explicación, las didascalias que aparecen al margen en la primera escena: «*Los dos criados son el Engaño y Devaneo disimulándolo*» (III, fol. 43v), y en la segunda: «*Salen ya sin rebozos de pajes el Devaneo y el Engaño en trajes de figura horrible*» (III, fol. 45v) sirven para completar lo que solo se alude en las didascalias anteriores: que no se han de utilizar otros actores sino los mismos que ya han representado a las figuras malignas. En la edición crítica de la obra tendría que pensarse en su omisión para poder contribuir al efecto sorpresa en la lectura de estas escenas, aquí sí en el lector del texto.

En este artículo, se ha mostrado cuatro usos de las didascalias, a saber: en algunas de ellas se ofrece, además de los signos performativos, una lectura del texto literaria; en otras, las más comunes en la obra, se refuerza las didascalias implícitas, aunque tal información resulte un tanto reiterativas o caigan en la obviedad; otras ofrecen una glosa para contextualizar la acción; otras brindan información con el fin evitar confusiones en la puesta en escena. En conjunto, estos usos hablan de una función: no están dirigidas al actor profesional; están pensadas para unos actores ocasionales, es decir, es evidente que están dirigidas a los estudiantes de la Congregación¹⁰, quienes necesitarían detalles más precisos de carácter espectacular para que la representación en el Colegio funcionara de manera adecuada. Agréguese a tal situación el hecho de que constantemente esas indicaciones no contienen signos teatrales performativos, sino lecturas del texto dramático, así como una contextualización de la acción referida, lo cual implica que este tipo de actores son concebidos antes que como actores, como lectores del texto literario que deben comprender aquello que se va a representar para que el espectáculo resulte menos mecánico y tenga, así, mayor sentido para el público ya en la puesta en escena.

¹⁰ Tómese en cuenta que las actividades literarias formaban parte importante en la educación de los jesuitas y de otras órdenes; véase Rodríguez Hernández, 2014, pp. 54-58.

Probablemente, pues, las didascalias añadidas pertenecen al encargado de llevar a cabo la puesta en escena, por lo que tuvo que intervenir en el texto, una situación que implica dos etapas clave en la vida del manuscrito: la primera es el momento de la transcripción del original, hoy perdido, que refleja más o menos fielmente la intención del dramaturgo; la segunda, el momento de la puesta en escena, cuyas huellas aparecen precisamente en las didascalias añadidas aquí analizadas. Sería conveniente apreciar ambas intenciones, la del dramaturgo y la del director, mediante una marca distintiva en el texto, ya que la edición crítica de las obras dramáticas del Siglo de Oro debe dar cuenta la intención del dramaturgo, pero también de las intervenciones en la obra que no pertenecen al autor y que manipulan el texto con fines de representación¹¹. Aunque hasta la fecha no tengamos noticia sobre la puesta en escena de la obra, nuestro testimonio arroja muchos elementos que denotan que sirvió como base para una representación.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, *Vida de san Ignacio de Loyola*, Manuscrito conservado en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, sig. Ms. 588.
- ANÓNIMO, *Vida de san Ignacio de Loyola. Comedias primera y segunda*, ed. Alejandro Arteaga Martínez, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2022.
- ARTEAGA MARTÍNEZ, Alejandro, «El teatro jesuita novohispano: ¿cuál es el estado de la cuestión?», en *De amicitia et doctrinae. Homenaje a Martha Elena Venier*, ed. Luis Fernando Lara, Reynaldo Yunuen Ortega y Martha Lilia Tenorio, México, El Colegio de México, 2007, pp. 77-101.
- ARTEAGA MARTÍNEZ, Alejandro, «La construcción de Loyola: biografía y teatro novohispano», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 46, 92, 2020, pp. 103-122.
- HANRAHAN, Thomas, «Two News Dramas of Seventeenth Century Mexico», en *La Compañía de Jesús en México. Cuatro siglos de labor cultural 1572-1972*, ed. Manuel Ignacio Pérez Alonso, México, Jus, 1975, pp. 223-240.
- RIBADENEYRA, Pedro de, *Vita Ignatii Loyolae, textus latinus et hispanus cum censuris*, ed. Candidus de Dalmases, Roma, Monumenta Historica Societatis Iesus, 1965.

¹¹ Véase al respecto Ruano de la Haza, 1991. En la excelente edición de la obra a cargo de Alejandro Martínez Arteaga, las didascalias marginales se colocan junto a las demás y se aclara en nota a pie de página qué fragmento aparece al margen. Habría que pensar, no obstante, en ofrecerlas de manera separada con la intención de que el lector pueda identificar las dos intenciones implícitas en el manuscrito.

- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Dalmacio, *Texto y fiestas en la literatura novohispana (1650-1700)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- RUANO DE LA HAZA, José Manuel, «La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, pp. 493-517.

LA MUERTE COMO RESTITUCIÓN DEL HONOR
Y MEDIO PARA OBTENER EL AMOR EN *CORRER
POR AMOR FORTUNA*, DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

Kahira Itzel Gordillo Plancarte
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

[...] corriendo marena sorda
de amor, que en el mar de amor
bajel ninguno perdona [...]
Correr por amor fortuna, vv. 444-446

Correr por amor fortuna, fechada hacia 1632, se conserva solo en una *suelta*¹ mal guillotizada y sin pie de imprenta en la Biblioteca Nacional de España. Dicha pieza fue encontrada a principios de los noventa por Germán Vega² y editada hace unos años por George Peale. En la obra se desarrollan las vicisitudes a las que se enfrentan los personajes lejos de su casa, en la búsqueda de los seres amados y de la restauración del honor, trabajos que muchas veces implican la palabra «muerte» en sus parlamentos, pues están dispuestos a morir y a matar por alcanzar sus

¹ Germán Vega García-Luengos (2007, p. 246) cataloga el texto como una de las 23 comedias de Vélez que han llegado a nosotros en el formato de *suelta*.

² En la página 39 de su edición, Peale comenta que Germán Vega descubrió el ejemplar de la obra que nos ocupa «en el sótano de la Biblioteca Nacional, guardada en un cajón de comedias adquiridas de Agustín Durán». Ver Vélez de Guevara, *Correr por amor fortuna*, ed. George Peale, 2018.

deseos amorosos o recuperar la honra, de tal suerte que amor y defunción corren paralelos en la trama. El presente trabajo propone un análisis del tratamiento de la muerte como restablecimiento de la virtud en la comedia del dramaturgo andaluz, debido a que, si bien no llega a concretarse en la trama o en el tablado, a lo largo del texto, los personajes plantean el fin de la vida como una forma de recobrar la dignidad que les fue arrebatada. Asimismo, el propinar la muerte al rival de amores se propone como una vía para lograr el favor amoroso de la amada. En voz de estas damas y galanes encontramos la idea de que morir es preferible a vivir en el deshonor o en el desamor.

La comedia que nos ocupa podría considerarse de «capa y espada», como sugiere Vega: «su clasificación entre las de capa y espada le confiere un plus de interés, al ser subgénero bien poco frecuentado por el extenso repertorio de Vélez de Guevara»³. De igual forma, para el investigador, *Correr* «es la única que puede calificarse como tal con propiedad y que ninguna otra etiqueta disponible le conviene tanto»⁴. Respecto a dicha clasificación genérica del drama áureo, Arellano apunta lo siguiente:

Entre los géneros dramáticos del Siglo de Oro aparecen un conjunto de comedias que reciben los nombres de: comedias de capa y espada, comedias de enredo o comedias de intriga, indistintamente. Las dos últimas denominaciones aluden a la técnica constructiva. La primera procede del vestuario de los personajes-actores, que salen a escena con la misma ropa que era la usual en el XVII, la capa y la espada. [...] Resumiendo, una comedia de capa y espada es una comedia de tema amoroso, que pone en escena los amores de damas y caballeros particulares, es decir, que tiene personajes de clase media, no grandes príncipes, como la tragedia, ni tampoco plebeyos, como el entremés; personajes de la misma época que el dramaturgo y el público, que visten las ropas del tiempo y que viven unas aventuras bastante enredadas, llenas de engaños, errores de personajes, persecuciones de padres enfadados, desafíos y duelos de honor, etcétera⁵.

³ Vega García-Luengos, 1994, p. 76.

⁴ Vega García-Luengos, 2005, p. 377.

⁵ Arellano, 1999, pp. 12-13. Por su parte, en el estudio introductorio a la ya citada edición de Peale, Lasserre-Dempure explora los elementos que colocan a *Correr por amor fortuna* dentro de la clasificación de comedias de capa y espada. Asimismo, Héctor Urzáiz (2017) estudia el hibridismo genérico presente en la comedia que nos atañe.

Lo asentado por Arellano concuerda con que la obra presenta situaciones de amor-desamor; honor-deshonra y lealtad-traición, cuyos protagonistas clasemedieros podrían tratarse de cualquier miembro del público. Clasifiqué dichas historias de la siguiente manera: las de primer orden son las amorosas: la unión entre Teodora y Bernardo, su burlador. La relación atropellada entre Leonardo y Juana; la de esta con Bernardo y, finalmente, con Rodrigo, con quien se empareja al finalizar la obra. Las de segundo orden se trataría de las relaciones fraternales entre las dos parejas de hermanos: Teodora y Rodrigo y Félix y Juana. En las de tercer orden se desarrollarían las relaciones de amistad fementida entre los galanes: Bernardo falta a su aprecio hacia Rodrigo y Félix al burlar a sus hermanas. Las de cuarto orden serían las que se generan de la rivalidad de amor, primero, la que Leonardo se crea con Bernardo y, después, los celos que generan en Teodora las acciones de Juana. De tal suerte que los caballeros, al igual que las damas, estarían dispuestos a matar o morir por vengar agravios y recuperar su honra. En este sentido, como diría Paul van Tieghem al respecto del teatro clásico español:

Los resortes de este teatro son, ante todo, el amor apasionado, celoso y vengativo; luego, una fe católica absoluta, indiscutida; la lealtad más completa al rey; una concepción del honor, de increíble intransigencia. No sólo la ofensa, sino hasta la sospecha, aun cuando sea injustificada, deben ser lavadas con sangre. Este fanatismo del punto de honra, llevado a veces hasta la locura, es un rasgo característico del drama español⁶.

La comedia comienza en una secuencia nocturna; lo cual sabemos porque, al llegar al mesón, Teodora busca un lugar para pernoctar y, versos más adelante, Llorente saluda con un «Buenas noches, señor huésped» (v. 121)⁷. Estos datos son importantes para caracterizar el espacio-tiempo, pues como apunta Varey: «[...] naturalmente, en la comedia el contraste entre oscuridad depende de las imágenes poéticas, los trajes y la actuación, puesto que todas las escenas se representan a plena luz del día»⁸. No olvidemos que la falta de luz se presta para el engaño y en enredo; incluso, Llorente aprovecha esta situación de oscuridad para disfrazarse de miembro de la Hermandad.

⁶ Van Tieghem, 1932, p. 64.

⁷ Todas las citas de *Correr por amor fortuna* serán tomadas de la mencionada edición de George Peale y, en adelante, solo especificaré el número de verso.

⁸ Varey, 1977, pp. 14-16.

Por otra parte, Teodora aparece en el tablado con atavío de varón, como se lee en la primera didascalia: «Sale Teodora en hábito de hombre como de camino, con sotanilla y espada». Si bien el temperamento de la dama aparenta ser hosco, en el interior, se encuentra abatida y apesadumbrada, como queda de manifiesto en la siguiente declaración: «¡Ay, locas ansias, / ay, agravios, ay, desdichas!, / ¿dónde me lleváis sin alma?» (vv. 12-15). Debido a esta tristeza, versos más adelante, la mujer manifiesta sus deseos de acabar con su existencia:

TEODORA	Y de manera me falta que, aborreciendo la vida, voy a buscar, en las armas de Italia o de Flandes, la muerte y ruego a Dios que haya espada que acierte a pasarme el pecho, porque es dicha, en la desgracia, la muerte para los tristes.
MESONERO	No hayáis miedo que esa os haga falta, que es red barredera de toda criatura humana.
TEODORA	Ese es el punto de todo. Ruego al Cielo que de tanta tormenta se lo conceda la Fortuna a mi esperanza (vv. 74-88).

La mujer asume su muerte como un destino inexorable, como se puede leer en uno de sus apartes: «¡Al arma, pesares míos! / ¡Cuidados locos, al arma, / vamos a morir!» (vv. 98-100) o cuando escucha ruidos y se asoma para averiguar qué está pasando: «Sólo en tan confuso empeño, / ya que muerte no me dáis, / que duerma no me dejáis, porque en su imagen es sueño» (vv. 299-302)⁹. Además, cuando se encuentra con Rodrigo, quien la escucha desde que comenzó a externar sus cuitas, insiste en su deseo de muerte si este la ofende al escuchar sus aflicciones:

TEODORA	Mas con una condición que por cosas que de mí escuchéis, señor, aquí no habéis de darme ocasión
---------	--

⁹ Aquí una muestra del empleo del tópico de *somnium imago mortis*: el sueño como imagen de la muerte.

de ofensa ni sin razón
 contra mí solicitada,
 o con esta misma espada
 que tengo al lado ceñida
 me desharé de la vida [...] (vv. 419-428).

Estos deseos suicidas tendrían su origen en una decepción amorosa:

TEODORA ¿Amante, fue tanto agravio,
 para dejarme crüel,
 a la garganta cordel,
 y un océano en el labio?
 ¿Ese villano resabio
 mereció amor tan constante? (vv. 339-344).

A lo largo de 220 versos, la mujer cuenta a Rodrigo los acontecimientos que la llevaron a estar esa noche en el mesón ataviada de varón. Le confiesa que está enferma de amor, tópico ampliamente estudiado en las letras áureas¹⁰: «Con este seguro espero / divertir el accidente / que me mata injustamente [...]» (vv. 433-435) y que el origen de ese mal fue Bernardo de Luján, a quien caracteriza como «basilisco con bizarra forma humana» (vv. 490-491) y «capitán general / que de mi pecho en la Troya» (vv. 501-502). Los encantos del caballero lograron seducir hasta lo más profundo de su ser, de tal suerte que sucumbe al amor:

TEODORA Al fin, para no cansaros,
 [...] venció las pocas
 almenas que por mi honor
 quedaban, y dio con toda
 la fortaleza por tierra,
 última en su amor vitoria (vv. 506-513).

Sin embargo, el galán incumple su promesa de amores al abandonarla en cuanto tiene oportunidad:

TEODORA [...] la tragedia de mi infamia,
 también que dio por la posta,
 ausentándose una parte de mí,
 y de Sevilla, sin otra causa que su ingratitud,
 siendo ladrón de mi honra
 don Bernardo de Luján (vv. 539-545).

¹⁰ Ver los trabajos de Green, 1969; Wardropper, 1976, y Egido, 1978.

TEODORA ¡Con ese mismo a tus plantas
 los que sabes de mi boca
 puedes castigar en mí!
 ¡Pásame el pecho, o corta
 esta garganta, y la injusta
 que he hecho a mi sangre, borra
 con ella misma! ¿Qué aguardas?

DON RODRIGO Alza del suelo, Teodora,
 que eso será cuando falte
 la satisfacción que importa
 de don Bernardo primero,
 vil amigo, y de tu honra
 villano. Paris la vuelta
 va de Italia a Barcelona,
 en las galeras de España,
 [...] y mientras
 tardan en pasar la costa
 de España, llegar podremos
 nosotros a Barcelona,
 y don Bernardo será
 marido tuyo, o a costa
 de su vida será ingrato,
 que hasta tener una u otra
 satisfacción, hoy, se deben
 las graves, y lastimosas,
 canas de mi padre. Vamos (vv. 732-784).

Con la luz del sol, se desvela la verdadera identidad de los hermanos, se deshace el enredo y ocurre una anagnórisis. A lo largo del diálogo se pone sobre la mesa que la muerte de Teodora, de su hermano o de su amante serían el medio ideal para recobrar el honor perdido de la familia; mas después del arrebató de fatalidad, a Rodrigo se le ocurre que lo mejor es perseguir a Bernardo, utilizar la fuerza y las amenazas de muerte para que despose a su hermana y, de esta manera, restaurar su honra.

Por otro lado, la relación entre el bandido Leonardo y Juana es tensa. En una secuencia que no se lleva a cabo frente a los ojos del público, pero que sabemos a través de la voz de Leonardo, que se encuentra *dentro*, nos enteramos de que Juana lo ha herido de muerte:

LEONARDO ¡Ah, traidora, que me has muerto!
 [...]

 ¡Aguarda, enemiga, espera!
 ¡Acábame de quitar
 la vida! (vv. 1072-1075).

Resulta curioso el hecho de que el lance con espadas entre el varón y la dama se lleve a cabo en un lugar oculto, pues sería visiblemente muy atractivo; sin embargo, como asegura Hermenegildo sobre las secuencias que implican violencia: «El teatro no deja de ser una mimesis de la realidad. Y ya que no es la realidad misma, los límites de la imitación existen y son controlados por las posibilidades técnicas y por la mayor o menor sensibilidad del director escénico, del actor y, no olvidemos un agente fundamental, del público espectador»¹¹. En su huida, la mujer, quien va vestida de bandolera, se topa con Teodora, Llorente y Rodrigo. Le dice al galán el motivo por el cual ha herido a Leonardo:

DOÑA JUANA ¡Caballero, socorred
 a una mujer desdichada
 que de la Fortuna airada
 la vida trae a merced
 de un hombre que dejó
 herido en defensa mía
 de mi muerte, y seguir porfia
 mis pasos [...]! (vv. 1093-1100).

Juana lesiona a Leonardo para lograr escapar de él; sin embargo, en el acto, ha logrado enamorar a Rodrigo debido a su arrojo y valentía, lo sabemos mediante un aparte en el que el caballero, enamorado, dice al cerrar la secuencia: «¡Ay, bandolera del cielo, / robándome el alma vas» (vv. 1144-1145). Enseguida aparece Leonardo malherido y moribundo en el tablado, lo cual es bastante significativo si se tiene en cuenta que el hombre, al igual que Rodrigo, se encuentra lastimado de amor. El bandido expresa su sentir; reconoce que Juana es su «bellísima homicida» (v. 1148), y que «¡Mal haya el hombre que en mujeres fia!» (v. 1192). Versos más adelante, Juana explica que también tiene cuentas pendientes con Bernardo y que está dispuesta a todo para cobrárselas:

¹¹ Hermenegildo, 2013, p. 126.

DOÑA JUANA [...] y espero que hallare ayuda
 para que mi ofensa tome,
 o venganza, de mi ingrato,
 o recompensa conforme,
 [...] porque si él presume que es
 para iguales sinrazones
 don Bernardo de Luján,
 yo soy doña Juana Ordóñez (vv. 1320-1324).

De tal suerte que Juana trató de propinarle la muerte a su captor para obligar a Bernardo a cumplirle. Las confesiones de Juana despiertan zozobra y celos en Teodora, quien exclama afligida en un aparte: «¡Lluevan desdichas, arrojen / rayos contra mí los cielos!» (vv. 1345-1546) y también desencadenan las reflexiones de Rodrigo, pues igualmente en un aparte, comenta que se encuentra contrariado por la aparición de Juana, de quien se enamoró:

DON RODRIGO Si la dejo, no soy noble,
 si no la sigo, no soy
 amante, si se socorre
 de mí contra don Bernardo,
 falto a las obligaciones
 de mi hermana. ¡Empeño extraño! (vv. 1320-1324).

Versos más adelante, al interactuar con Leonardo, Félix cuenta que es una mujer la que roba sus pensamientos y turba sus sentimientos, su hermana, Juana, y, al igual que Rodrigo, se quiere cobrar con el exterminio de su persona la afrenta que, él se imagina, ha cometido en contra del honor de la familia de ambos:

DON FÉLIX ¡Pluguiera el cielo que un risco
 la despeñara primero,
 que la tragara el abismo,
 en cenizas la volviera
 un rayo de cubos fríos,
 blancos átomos el viento,
 asombrados, desparcidos!
 ¡Pienso que contra mi pecho
 nacieran áspides libios!
 (Ap.) ¡Ah, ingrata y villana hermana,

sin saber dónde camino,
 sigo tus pasos, que corren
 a tu deshonor, y el mío!) (vv. 1699-1711).

Esta secuencia también revela la índole del compromiso que tiene Bernardo con Juana, pues Leonardo da lectura a un escrito, propiedad de la dama, del cual se adueñó mientras ella estuvo con él en los montes. En el pedazo de papel, el bandido lee: «Yo, don Bernardo de Luján, / que de marido, / por esta cédula doy / a doña Juana Ordoñez palabra» (vv. 1741-1746). Félix monta en cólera en contra de su hermana y de su fementido camarada: «(Ap.) ¡Ah, villano amigo! / ¡Ah, vil hermana!» (vv. 1751-1752). Es de resaltar que, si bien en una primera instancia, Rodrigo y Félix plantean la muerte de sus hermanas para lavar sus faltas, no se los dicen a ellas directamente, pues lo confiesan en apartes. Rodrigo le pide a Teodora que lo mate, pero se arrepiente, y mejor urde un plan para ayudarla a recuperar su honor. Félix, por su parte, solo busca restaurar la dignidad de su hermana, aunque esté molesto y decepcionado. La amistad entre Félix y Leonardo se afianza cuando el ladrón le confiesa que no tuvo intimidad con su hermana y que lo acompañará a la playa de Barcelona para ayudarlo con su venganza y lograr así deshacerse de su rival de amores, la única persona que se interpone, a su juicio, entre él y su amada, el taimado de Bernardo:

LEONARDO Esta mujer determino
 buscar, y a pesar del mundo
 he de morir donde vivo,
 que son los hermosos ojos
 dulces de mi vida hechizos,
 y he de ir, aunque tanto arriesgue,
 a Barcelona contigo,
 y en las galeras de España,
 que apenas habrán surgido
 en su playa, para ser
 de sus espumas Narcisos
 por el que ella busca allá,
 pues es de ti conocido,
 y matándole, ser dueño
 de este prodigio divino
 que me ha dejado sin alma [...] (vv. 1817-1833).

Cuando, por fin, Juana encuentra a Bernardo, este se niega a cumplir su promesa de boda porque, en primer lugar, le echa en cara su estadia con Leonardo: «pues no hay imposible nada / entre una mujer y un hombre, / que sin estorbos se hablan, / eran bastantes razones / para no verte la cara» (vv. 2123-2127). Doña Juana, furiosa por el desaire y el cinismo, amenaza con atravesarlo con su arma: «[...] con esta sangrienta espada / que tiene experiencias hechas del corazón que la manda, sacándote el alma [...]» (vv. 2135-2140) Bernardo prosigue en su discurso y explica que, en segundo lugar, no puede desposarla, porque antes de dar promesa a ella, ya había tenido amores con Teodora, aunque le asegura que si ya no hay deuda que saldar, se casará con ella: «[...] y si la primera deuda no está en pie, / te doy palabra / de que serás mi mujer» (vv. 2166-2168).

La comedia, cuya estructura es circular, concluye cuando todos los personajes se reencuentran en otro mesón, con otra secuencia nocturna, bastante chusca, en la que participan también un vejete y una compañía de actores. Pese a que todos son feminicidas y homicidas potenciales, nadie se convierte en asesino y logran resolverse todos los enredos, las deudas amorosas y de honor quedan saldadas al emparejarse Bernardo con Teodora y Doña Juana con Rodrigo; sin embargo, Leonardo no tuvo suerte y se quedó como un galán suelto, quizá por ser de un estamento social menor que el de su amada, quizá por ser un bandido; aunque la misma suerte corrió Félix: él no estaba persiguiendo a una pareja, más bien, corría para ayudar a su hermana menesterosa y se da por bien servido al observar que se cumple su deseo de verla emparejada con un hombre de honor. Asimismo, la amistad entre los galanes queda restituida. Si bien Leonardo no está de acuerdo con perder a Juana, queda satisfecho con el arreglo, debido a las palabras de Félix, a quien considera leal y amigo:

LEONARDO	¿Pues con qué satisfacción he de quedar yo de tantas quejas?
DON FÉLIX	Con ser tú quien eres.
LEONARDO	Para obligarme eso basta.
DON FÉLIX	Dete el Cielo larga vida.
DON RODRIGO	Yo de fortuna tan alta me quiero pedir albricias.
DOÑA JUANA	Yo soy quien más dicha alcanza.
LEONARDO	Y yo quien ha de serviros.

DON FÉLIX Y yo la amistad pasada
 con don Bernardo confirmo.

TEODORA Y yo llego con mi alma
 al puerto de mi deseo (vv. 2466-2478).

Finalmente, *Correr por amor fortuna* calza en el género que los especialistas denominan «de capa y espada» y es una comedia en la que amor, defunción y honor se desarrollan paralelos en la trama: ya que si bien no es un hecho que se concrete materialmente en el tablado, en voz de los personajes encontramos recurrentemente la idea de que fenecer es preferible a vivir en la indignidad o en el desamor, de tal suerte que la muerte se plantea como vía de escape del mal de amor; como venganza o castigo que restablece la virtud, y como una forma para lograr el favor de la amada al deshacerse del rival.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «La comedia de capa y espada. El género y su interpretación», en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obligados y ofendidos*, Madrid / Caracas, Real Escuela Superior de Arte Dramático / Fundamentos (Clásicos Resad), 1999, pp. 11-36.
- EGIDO, Aurora, «La universidad de amor y *La dama boba*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 54, 1978, pp. 351-371.
- EGIDO, Aurora, «La enfermedad del amor en el *Desengaño* de Soto de Rojas», en *Al ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*, Granada, Universidad de Granada, 1984, pp. 34-36.
- GREEN, Otis H., *España y la tradición occidental*, versión española de Cecilio Sánchez Gil, Madrid, Gredos, 1969.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Semiosis teatral de la violencia», en *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2013, pp. 119-127.
- URZÁIZ, Héctor, «Escenas entremesiles e intertextualidad en *Correr por amor fortuna* y *El Diablo Cojuelo*», *Criticón*, 129, 2017, pp. 69-92.
- VAN TIEGHEM, Paul, *Compendio de Historia literaria europea desde el Renacimiento*, Madrid, Espasa Calpe, 1932.
- VAREY, John, «The Staging of Night Scenes in the Comedia», *The American Hispanist*, II, 15, 1977, pp. 51-63.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España», *Criticón*, 62, 1994, pp. 57-78.

- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La comedia de capa y espada de Luis Vélez de Guevara: *Correr por amor fortuna*», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio y Rafael González Cañal, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 373-395.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La transmisión del teatro de Luis Vélez de Guevara», en *Los segundones: importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*, ed. Alessandro Cassol y Blanca Oteiza, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 237-255.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Correr por amor fortuna*, s. l., s. i., s. a., Biblioteca Nacional de España, sign. T. 55342/3.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Correr por amor fortuna*, ed. George Peale, introd. Odile Laserre-Dempure, Newark, Juan de la Cuesta, 2018.
- WARDROPPER, Bruce, «Poesía y drama en *El médico de su honra* de Calderón», en *Calderón y la crítica: historia y antología*, vol. II, ed. Manuel Duran y Roberto González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976, pp. 582-597.

REPRESENTACIÓN DE LOS JUDÍOS EN LA MUERTE DE LA VIRGEN MARÍA EN UN DRAMA DEL SIGLO XVI

Luis F. López González
Vanderbilt University

Las relaciones entre el judaísmo y el cristianismo se caracterizaron por la discordia desde la institución de la fe cristiana en los siglos posteriores a la muerte de Cristo. Las tensiones son particularmente álgidas durante la Antigüedad tardía cuando ambas religiones se disputaban no solo la supremacía de sus creencias sino la existencia misma. Era un conflicto político y religioso que se manifestaba en casi todos los ámbitos de la sociedad, incluyendo actos de violencia física, disputaciones teológicas, debates dogmáticos y representaciones estéticas. Los discursos antijudíos se convirtieron en un elemento central de la patrística y contribuyeron enormemente a la formación de una identidad cristiana. La tradición narrativa sobre la muerte de la Virgen María, conocida en la ortodoxia cristiana como «La Dormición», surge de este trasfondo conflictivo entre ambas fes. La caracterización del judío en la tradición de la muerte de María evoluciona de acuerdo con el grado de conflicto entre estas dos culturas en el periodo en que se refunde la historia. Por ejemplo, en el momento de mayor tensión, de las más de sesenta versiones textuales de la Dormición anteriores al siglo x, solamente una omite la escena antijudía, comúnmente conocida como «la Judiada»¹. En contraste, en *Códice de autos viejos* del siglo xvi que contiene tres versio-

¹ Shoemaker, 1999, p. 777.

nes de la Dormición, solamente una incluye la Judiada. En la España del siglo xvi, huelga decirlo, los judíos ya no representaban un peligro para la sociedad dominante después de su expulsión en 1492.

El propósito de esta ponencia es estudiar la representación de los judíos en uno de los tres autos incluidos en el *Códice de autos viejos*. El manuscrito, que fue editado por Léo Rouanet en 1901, contiene noventa piezas teatrales en un acto que tratan temas de carácter religioso, en particular asuntos canónicos sobre la eucaristía y otros dogmas teológicos. En la edición crítica de Rouanet, las tres piezas sobre la Dormición aparecen con los números 31, 32 y 62. De estos tres autos, solo el número 32 dramatiza la escena antijudía. La inclusión de esta escena en el auto 32 es tan fascinante como la exclusión de la misma en los otros dos dramas. Es evidente que el autor de esta obra decide incluir el elemento antisemita no solo por fidelidad a sus fuentes, que Luis Quiarte Santacruz reduce a la *Leyenda dorada* de Jacobo de Vorágine, sino también porque mantiene vivos los elementos del conflicto ancestral entre estos dos modos de vida. La cultura sefardita dejó una gran huella en la constitución de la ontología española en tanto que eran dos civilizaciones en constante conflicto, y el autor apela a estos elementos atávicos para crear un drama que despierte un fuerte sentido de identidad católica en la conciencia del espectador cristiano del siglo xvi. Esta clase de representaciones antijudías es más típica de la literatura medieval que renacentista. A continuación, haré un análisis del auto 32, enfocándome en los esquemas dramáticos que estructuran y caracterizan la Judiada.

Dentro de la tradición de la Dormición, la escena antijudía, que se introduce mientras el cuerpo de la Virgen está en tránsito hacia el cementerio, es bastante sencilla en su construcción dramática: el judío busca confiscar el cuerpo de María para quemarlo y así evitar que su tumba se convierta en el locus de devoción, milagros y conversión. Como bien ha apuntado Julia Kristeva en su ensayo «Stabat Mater», la representación de la muerte, sepulcro, y resurrección de María adopta casi todos los paradigmas establecidos en la muerte de Cristo². Dentro del marco literario de la Dormición, los judíos disciernen estos paralelismos e intentan impedir la creación de otro espacio de devoción cristiana a través de la violencia. Cuando un judío, en algunas versiones es un rabino, intenta volcar las andas, sus manos quedan pegadas al féretro. Al verse paralizado, el judío ruega a san Pedro que lo ayude. El apóstol

² Kristeva, 1985, pp. 133-152.

accede, pero con la condición de que se convierta a la fe cristiana. El judío acepta, y es curado de su enfermedad fisiológica y espiritual.

Quirarte Santacruz apunta que el drama del *Misterio de Elche* y el auto 32 son «de las pocas obras en la Península que contienen la intervención de los judíos»³. Yo invertiría esta afirmación, aunque matizándola, argumentando que hay pocas obras ibéricas que no incluyan la presencia de los judíos. Aunque en muchas no se desarrolle la escena, los judíos están presentes en casi todas las narrativas. Algunas veces, el lector informado puede sentir al personaje hebreo a través de las aprehensiones y palabras de la Virgen porque sabe que la integridad de su cuerpo corre peligro. El miedo de María no es producto de su imaginación ni de un recelo inherente al “Otro”—una “otredad” artificialmente creada y enfatizada en este subgénero literario sobre la muerte de María puesto que ella también era judía. En la *Leyenda dorada* de Jacobo de Vorágine, por ejemplo, la Virgen le comunica a san Juan las amenazas explícitas de los judíos (y aquí el autor pone las palabras del rabino en la boca de María): «Hermanos, vigilemos de cerca a esa mujer que trajo al mundo a Jesús; no la perdamos de vista; estemos atentos, y, tan pronto como fallezca, procuremos apoderarnos de su cadáver para arrojarlo al fuego y quemarlo»⁴. Este mismo miedo de María se puede escuchar en la refundición de Alfonso el Sabio en la *cantiga* 419, poema que también narra la muerte de María. En su lecho de muerte, la Virgen le dice llorando a san Juan que vigile su cuerpo en la tumba porque

E com' eu ei oydo, estes maos judeus,
que mataron meu Fillo como falsos encreus,
meaçan de queimaren a carn' e estes meus
ossos, pois for passada; un deles mio contou (vv. 55-58).

Y como yo he oído, estos malos judíos,
que mataron a mi Hijo como falsos infieles,
amenazan de quemar la carne de estos mis
huesos, después de mi muerte; uno de ellos me lo contó.

El rey Sabio no desarrolla la escena por su inclinación a la brevedad, pero el énfasis puesto en el temor de María hacia los judíos es significativo porque también los describe como adversarios y enemigos suyos y de Dios. Sabemos que un drama perdido sobre la asunción de María

³ Quirarte Santacruz, 1994, p. 827.

⁴ Vorágine, *La Leyenda dorada*, p. 478.

representado en las fiestas del Corpus de Toledo de 1493 también incluía elementos del episodio antisemita. El libro de cuentas del Cabildo indica que se alquilaron «quatro mantos e capirotos de los judíos»⁵, número de personajes hebreos que coincide con nuestro auto 32. Es obvio que la Judiada está en la mente de los autores medievales.

La presencia de los judíos también se puede apreciar en los otros dos dramas del *Códice de autos viejos* que tampoco dramatizan la escena. En el auto 31, por ejemplo, el día de la muerte de María el mismo san Juan advierte a los otros apóstoles:

No hagáis rrumor, oyos,
estemos todos callados;
no seamos barruntados
del pueblo de los Judios (vv. 101-104)⁶.

Aunque el autor no explica la razón por la que deben esconderse de los judíos, se puede inferir por el contexto que san Juan está transmitiendo las palabras y el miedo que María le ha conferido momentos antes fuera del marco diegético. Lo mismo se puede colegir del auto 62 donde el ángel les expresa a los apóstoles que no se aparten de la tumba de María por tres días (vv. 342-347), tiempo que coincide con la resurrección de la Virgen cuando el mismo Jesús descenderá para asumir el cuerpo de su madre, poniéndolo fuera del alcance de los judíos.

De las tres obras del *Códice de autos viejos*, el 32 representa, por contenido y modo de expresión, el modelo más próximo a los subtextos antiguos y medievales. Conforme al género del drama a un solo auto, la historia es breve; contiene 326 versos escritos en arte menor. A parte de un villancico escrito en copla de pie quebrado (o copla manriqueña) cantado por un coro de ángeles, los versos son octosilábicos, con rima consonante y un patrón de ABAAB. La didascalia sugiere que el texto fue compuesto para ser representado, probablemente en la fiesta de la asunción celebrada el 15 de agosto desde la plena Edad Media.

La escena de los judíos ocupa un total de 40 versos, es decir aproximadamente un 12 por ciento del auto. La importancia de la cultura hebrea en el texto, no obstante, no se reduce solamente a la Judiada. El poeta abre su drama con la intervención de María, quien hace referencia

⁵ Quirarte Santacruz, 1994, p. 827.

⁶ Todas las citas del *Códices de autos viejos* vienen de la edición de Léo Rouanet, 1901, p. 4. A partir de ahora, ofrezco los números de versos en el cuerpo del estudio.

al pueblo judío en sus primeras palabras, dirigidas a Jesús para que venga por ella: «Mucho tiempo en gran deseo / [h]e estado de vos ausente/ entre aqueste pueblo hebreo» (vv. 6-8). El poeta, que adorna estos versos con rima interna asonante («tiempo — deseo» y «pueblo — hebreo») y con un encabalgamiento que subraya la tensión en la mente de María, representa a la Virgen a través de un paradigma binario: el cristianismo (aunque aún en ciernes) y el judaísmo. Este binarismo es una expresión de lo que se conoce en inglés como *retrojection* (que es una proyección desde el presente hacia el pasado). Esta *retrojection* sugiere, muy al estilo de Berceo y Alfonso el Sabio, un antagonismo de los judíos hacia todo lo relacionado con los cultos de Cristo y de María. El poeta borra toda huella del judaísmo en la Virgen para convertirla en el prototipo del cristiano viejo con la pureza de sangre que tanto preocupaba a la sociedad española del Renacimiento. En este sentido, la María que habla y muere en este texto refleja más la axiología y cosmovisión de los tiempos del autor que la cultura en que ella vivió. A través de la personificación del judío como “el Otro”, el dramaturgo representa a María vulnerable y vulnerada, viviendo entre enemigos. Dentro de la diégesis, la Virgen y los doce apóstoles conforman el núcleo de un cristianismo emergente pero bien anclado en fundaciones firmes, inherentes a lo que el teólogo alemán Rudolf Otto considera los dos pilares del cristianismo: el elemento racional (es decir, todo lo que se puede explicar sobre Dios, o “el numen”) y el elemento irracional (los milagros, las experiencias metafísicas, etcétera)⁷. Las raíces judías de María, está claro, han sido borradas para evitar una posible identificación de la audiencia católica con la cultura sefardí.

La Judiada, no obstante, comienza en el verso 172, mientras los apóstoles llevan el cuerpo de María al sepulcro en el valle de Josafat. La acotación es de lo más sucinta: «*Entran dos Judios*». El primero lleva el nombre genérico de «Rabi» y el otro de Mosé. Los nombres, como en el caso de los judíos en *Cantar de mio Cid* (Rachel y Vidas), son quirúrgicamente elegidos para convertir a los personajes en una especie de sinécdoque del judaísmo, y así evitar cualquier tipo de contaminación con el cristianismo. Los judíos encarnan al “Otro” por antonomasia, no solo por su religión sino también porque son los únicos caracteres en la obra que no pertenecen a la tradición bíblica o hagiográfica. Al igual que las acotaciones, el diálogo es corto pero significativo. El rabino pre-

⁷ Otto, 1958, pp. 1-24.

gunta a Mosé de dónde viene un dulce cantar, y Mosé le informa que es por las exequias de María. El rabino se alarma, revelando no solo el desprecio hacia la Virgen sino también hacia Jesús, a quien denomina como «burlador», es decir, ‘charlatán’. Evocando un ambiente de guerra, el rabino manda llamar a gente armada para ir a quemar el cuerpo de María. Inmediatamente después de este llamado a las armas, la didascalia indica que han entrado dos judíos armados. El autor incluye el elemento de las armas para evocar una escena paradigmática en las comedias de capa y espada que estaban de moda en la literatura española del Renacimiento. Esta vez, no obstante, el poeta no asigna un nombre a sus personajes pendencieros porque no es importante su individualidad, sino su filiación con una colectividad judaica. En otras palabras, los dos hebreos no son representados como hombres humanizados sino como símbolos de la otredad. Es importante notar que el séquito de apóstoles es mayor que el de los judíos, pero los apóstoles no portan armas por su vocación a evangelizar a través del amor y la palabra. Con la seguridad que les ofrecen las armas, los cuatro judíos llegan al lecho fúnebre de la Virgen. En su ímpetu, el rabino arremete para volcar el féretro, pero cuando pone las manos sobre el ataúd, sus manos quedan paralizadas y adheridas. La audiencia lo escucha primero del personaje mismo:

Valam’ el Dio y su poder!

Ay, manos! Ay, mano mía! (vv. 185-186).

Por si el patetismo del rabino no fuera suficiente para captar la atención del lector, el dramaturgo agrega en la acotación: «*Llega a las andas y quédanle pegadas las manos*». La imagen del judío con las manos pegadas a «las andas» es la más distintiva de esta escena porque crea sistemas binarios diseñados tanto para autenticar la veracidad y unicidad de la fe cristiana como para acrecentarla: el poder divino vis-à-vis la impotencia del rabino, la verdadera fe vis-à-vis la falsa, la humildad del apóstol vis-à-vis la soberbia del judío, y la vista clara vis-à-vis la ceguedad. La escena sobrevive tanto en la tradición escrita como en la plástica e iconográfica. En un ensayo extenso titulado «*Let Us Go and Burn Her Body*», Stephen Shoemaker arguye que los judíos están decididos a quemar sus restos porque temen que su cuerpo se convierta en otro caso como el de Jesús, cuyos milagros causaron la conversión de muchos judíos al cristianismo. Sus aprehensiones estaban bien fundadas. La tumba de María se convirtió en el sitio de veneración y conversión de muchos judíos y paganos. En un rico vuelco de ironía dramática, los judíos que

intentan prevenir las conversiones al cristianismo no solo son los primeros conversos, sino que también se convierten en agentes de conversión. Shoemaker concluye que esta escena representa el odio patente («naked hatred») de los hebreos hacia la Virgen, pero opina que la motivación de quemar sus restos reside en el miedo al poder de las reliquias⁸.

En la literatura peninsular, el motivo por el que los judíos arremeten contra el cuerpo de María está menos establecido. En el *Misterio de Elche*, por ejemplo, las acotaciones nos dicen que los judíos intentan hacer desaparecer el cuerpo de María para evitar que los apóstoles reclamen su resurrección como lo hicieron con Jesús. Dentro del drama representado, sin embargo, el rabino simplemente exige que le entreguen los restos de la Virgen sin explicar el motivo:

No és nostra voluntat
que esta dona soterru,
ans, de tota pietat,
vos manam que ens la deixeu⁹.

No es nuestra voluntad
que esta mujer enterréis,
antes, con toda piedad,
os mandamos que nos la dejéis.

Mientras el rabino habla, un judío llega al féretro, y cuando intenta profanarlo, las manos también quedan pegadas. Es raro leer una versión donde el judío logre su objetivo de volcar el ataúd. En la Homilía II, una de las versiones más tempranas sobre la Dormición, san Juan Damasceno narra que el judío alcanza a derribar el cuerpo, y después se le paralizan las manos, pero el santo describe el suceso como una anécdota trivial y pasa rápidamente a la escena de la ascensión. Voy a describir dos imágenes tempranas de este momento. La primera es de la segunda mitad del siglo XIII, encontrada en el monasterio de Santa Catalina, Sinaí (Imagen 1). En este marco se puede observar el cuerpo de María rodeada de los apóstoles con aureolas de santidad. Hay dos figuras que dominan el paisaje, la primera es la del cuerpo de la Virgen en su lecho fúnebre, representada en toda su beatitud como si solo estuviera dormida. La aureola presagia su deificación y veneración en el culto mariano. Aparte de María, y erguido sobre todos los espectadores, se

⁸ Shoemaker, 1999, pp. 822-823.

⁹ Quirarte Santacruz, 2001, p. 30. La traducción al castellano es mía.

encuentra la figura majestuosa de Jesús sosteniendo el alma de su madre (representada, muy al gusto de la iconografía medieval, como el cuerpo de un bebé). El alma de María está literalmente en tránsito hacia la gloria. Y abajo, apenas distinguible, se encuentra un judío con las manos adheridas. Un ángel empuña una espada, a punto de cortárselas como castigo divino por su profanación. El cuerpo miniaturizado representa la insignificancia de este personaje despreciable por su anti-marianismo.

La segunda imagen es un fresco de 1295, encontrado en la iglesia de la Panagia Periblepton, en Macedonia (Imagen 2). El fresco contiene todos los elementos del recuadro anterior, pero con un elenco de personajes más nutrido. En el costado inferior de la derecha, aparece el judío vestido de rojo, cuya cabeza ha sido borrada por algún profanador del arte, y un ángel blandiendo la espada a punto de cortarle las manos. La imagen del ángel con espada crea una simetría con los judíos armados, creando las condiciones dramáticas para desarrollar una escena de acción como las comedias de capa y espada, pero los judíos con espadas quedan excluidos del marco diegético por lo que el conflicto directo queda, aunque siempre latente, frustrado. Este tipo de representación sirve como base perfecta para contextualizar la escena de nuestro auto.

En el auto 32, el rabino pegado al féretro pide ayuda a san Pedro para que lo libere de esta situación, recordándole que él mismo intercedió en favor de Pedro cuando este negó a Jesús. La alusión a este pasaje bíblico, incluido en los evangelios de san Mateo (26, 33-35), san Marcos (14, 29-31), san Lucas (22, 33-34) y san Juan (18, 15-27), sugiere no solo que el rabino conocía bien los hechos de los apóstoles, sino que él mismo influyó en el devenir de la narrativa en las sagradas escrituras, e invoca esta escena que revela la cobardía del apóstol tal vez para recordarle que también Pedro ha cometido errores. Con esta invocación, el rabino crea una dialéctica en la conducta del apóstol: trae a la memoria el momento más bajo y vergonzoso en la vida de san Pedro (la negación de Cristo) y el momento presente en que tiene un poder semi absoluto de devolverle la salud al rabino gracias a su cercanía a Dios. El apóstol le dice que lo ayudará solo si renuncia al judaísmo, y se convierte a la fe de Cristo. El rabino se resiste, emitiendo un lamento patético:

O buen Pedro, que dolor
que me queda en estas manos! (vv. 197-198).

El epíteto «buen Pedro» muestra cierta receptibilidad a la conversión, pero primero apela a la empatía y humanidad del apóstol, enfatizando su sufrimiento físico («qué dolor»), pero el «buen» Pedro se mantiene firme. El énfasis en las manos descorporizadas invita a la audiencia a mirar y saborear el dolor del “Otro” que se resiste a mirar la luz de la verdadera fe incluso después de sufrir en carne propia la ira de Dios (o *contrapasso* en la poética de Dante) y ser el objeto pasivo del milagro. Estimulado por el dolor, el rabino finalmente acepta la conversión, jura a Jesús como «Dios soberano» (v. 206), juramento que contrasta con su afirmación anterior donde tacha a Jesús de burlador. La escena termina cuando san Pedro le entrega la palma, símbolo de la victoria de María sobre la muerte y, según Miguel Vallecillo, de su inminente resurrección: «Dada la inminencia de la muerte, el Gran Ángel da a la Virgen esta palma como garantía de su ascensión y resurrección»¹⁰. El rabino converso pasa la palma sobre los otros judíos, y les regresa la vista. El texto sugiere que «vista» aquí se refiere solo al sentido espiritual, aunque no descarta que también hayan quedado ciegos como castigo divino, o *contrapasso*, por su sacrilegio. En el subtexto de la *Leyenda dorada*, los judíos que llegan para quemar los restos de María quedan físicamente ciegos. Al aceptar la conversión, no obstante, pueden apreciar la luz y vislumbrar la salvación eterna.

En conclusión, la representación de los judíos muestra una clara evolución del tema de la Dormición. El origen y evolución de la tradición de la muerte de María están ancladas en un contexto social de conflicto entre judíos y cristianos. Esta tensión se traslada a la representación estética que narra el tránsito de la Virgen. Los judíos, entonces, son representados como enemigos de la fe cristiana y del culto mariano. Dentro del marco narrativo, el judío es una especie de agente del mal que debe ser eliminado o convertido. El poeta los humaniza solo después de su conversión, actualizando la noción medieval de que el único buen judío es el converso. Sin esta renunciación a su fe y a su cultura, el texto sugiere que los judíos permanecerían ciegos en la fe, sin manos, y alejados del camino de la salvación.

¹⁰ Vallecillo, 1972, p. 202.



Imagen 1. *Koimesis*, segunda mitad del siglo XIII.
Monasterio de Santa Catalina, Sináí



Imagen 2. *Dormición de la Virgen*, 1295, fresco.
Iglesia de la Panagia Peribleptos, Ohrid, Macedonia

BIBLIOGRAFÍA

- Colección de autos, farsas, y coloquios del siglo XVI*, vol. II, ed. Léo Rouanet, Madrid, Librería de M. Murillo, 1901.
- KRISTEVA, Julia, «Stabat Mater», *Poetics Today*, 6.1, 1985, pp. 133-152.
- OTTO, Rudolf, *The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and Its Relation to the Rational*, trad. John W. Harvey, New York, Oxford University Press, 1958.
- QUIRARTE SANTACRUZ, Luis, «La Asunción de la Virgen en el *Códice de Autos Viejos*», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. María Isabel Toro Pascua, Salamanca, Universidad de Salamanca (Biblioteca Española del Siglo XV- Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana), 1994, tomo II, pp. 821-830.
- QUIRARTE SANTACRUZ, Luis, *Del teatro del «Misterio» al misterio del teatro*, Valencia, Universitat de València, 2001.
- SHOEMAKER, Stephen J., «“Let Us Go and Burn Her Body”: The Image of the Jews in the Early Dormition Traditions», *Church History*, 68.4, 1999, pp. 775-823.
- VALLECILLO, Miguel, «El “Transitus Mariae” según el manuscrito Vaticano G.R. 1982», *Verdad y vida*, 30, 1972, pp. 187-260.
- VORÁGINE, Santiago de la, *La Leyenda dorada*, ed. fray José Manuel Macías, Madrid, Alianza, 1999.

LAS ÉGLOGAS NOVOHISPANAS
DE BERNARDINO DE LLANOS

Citlalli Luna Quintana
El Colegio de México

La actividad teatral en la Nueva España comenzó a gestarse muy pocos años después de consumada la Conquista. Además del teatro compuesto para la evangelización de los indios, fue necesario representar temas profanos para un público diferente; sabemos que, hacia 1561, ante el virrey Luis de Velasco y el arzobispo Alonso de Montúfar se representó un coloquio pastoril en prosa y verso de Juan Bautista Corvera¹. En 1574 se escenificaron obras para celebrar el ascenso del inquisidor Pedro Moya de Contreras a la silla arzobispal; entre estas obras estaba el *Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la iglesia mexicana* de Juan Pérez Ramírez, cuyo solo título enuncia el júbilo por el encuentro del clero secular con la máxima jerarquía eclesiástica y, por supuesto, el tema pastoril (entonces en boga) de la pieza teatral. Se representó además (en mal momento) el «entremés del alcabalero», que hacía mofa de un barbado cobrador de impuestos que causó gran malestar al virrey Martín Enríquez de Almansa y, tomando como pretexto la aparición de unos pasquines infamantes, provocó el encarcelamiento de Fernán González de Eslava y del poeta y señor de pueblos Francisco de Terrazas.

¹ Méndez Plancarte, 1945, pp. xxix-xxx y Alonso, 1940, p. 43.

Con estas noticias se entiende que el teatro como entretenimiento se convirtió en una actividad regular en los festejos del virreinato. Así, podemos mencionar el montaje de las obras con que se celebró el envío de las reliquias que hizo el papa Gregorio XIII en 1578; destaca entre estas *El triunfo de los santos*. El ejemplo más patente de esta actividad teatral se encuentra en los *Coloquios espirituales y sacramentales* de Fernán González de Eslava que fueron representados en distintos momentos.

Según Germán Viveros, durante el siglo xvi existieron diferentes modalidades del teatro en el virreinato novohispano: el de evangelización, dedicado a la enseñanza de preceptos religiosos a los indios; el de coliseo que «inició desde que se abrió, en 1533, un espacio para representaciones dentro del Hospital de los Naturales de la Ciudad de México»² y contaba con la aprobación de las autoridades religiosas; el colegial-conventual, elaborado por los jesuitas y los carmelitas para un público específico, y el teatro callejero, montado en las calles y plazas públicas, «cuya más notable peculiaridad fue su idiosincrasia sencilla, espontánea y libre, fundada en individualidades y hechos cotidianos, todo ello casi al margen de censura de autoridades civiles y eclesiásticas, dedicado a espectadores igualmente callejeros»³.

Una de las vertientes menos estudiadas de estas manifestaciones teatrales es la que fue escrita en latín. La llegada de la Compañía de Jesús en 1572 revolucionó de manera notable la educación en la Nueva España y, sobre todo, la enseñanza del latín. Si bien es cierto que, durante los primeros años después de su llegada, los franciscanos hicieron varios intentos para promover el uso de esta lengua, estos se malograron por los impedimentos para la comunicación con los indios; años más tarde, en el Colegio de San José de los Naturales, además de los oficios, los indígenas eran instruidos para hablar, leer y escribir español, aprender música, canto y religión; en 1530 se agregó a todas estas actividades la enseñanza del latín. Los frailes se percataron de las capacidades para el estudio que tenían algunos de los alumnos y fundaron el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco en 1536; a este centro de educación superior ingresaban los alumnos más aventajados de San José, la escuela «tuvo por objetivo dotar a los indígenas de un colegio especial donde pudieran ampliar sus estudios y perfeccionarse en la religión, la lectura, la escritura, la gramática latina, la retórica, la filosofía, la música y la medicina

² Viveros, 2005, p. 13.

³ Viveros, 2005, p. 13.

mexicana»⁴. Pero fue hasta la llegada de los jesuitas, con un estado más avanzado de la evangelización y el uso de la *Ratio studiorum* que el latín dio sus frutos más prominentes.

El teatro neolatino de la Nueva España sigue perdido. En los *annua* de la Compañía, en la *Historia* del padre Alegre y en el *Diccionario* de Zambrano, entre otras fuentes, se mencionan alrededor de diez obras de teatro con algunos actos en latín y castellano y otras en latín; sin embargo, hasta ahora no se han encontrado los textos. Contamos solo con tres ejemplares del teatro del siglo xvi escenificado por los jesuitas: la *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza representado en el Colegio de San Ildefonso* (1585), el *Diálogo en la visita de los inquisidores representado en el Colegio de San Ildefonso* (1589), ambos de Bernardino de Llanos, traducidos y editados por José Quiñones⁵ y la *Tragedia de Judit* del padre Esteban Turcio todavía inédita.

Después de Vincencio Lanuchi, el primer maestro jesuita de latín en Nueva España, Bernardino de Llanos fue el encargado de revolucionar los estudios latinos: preparó material para que los alumnos del Colegio pudieran practicar sus lecciones, hizo traducir y editar gramáticas, fue él quien empezó a utilizar el método *Ratio studiorum* que se había aprobado como obligatorio en todos los colegios jesuitas desde 1599 y fue el primero en incluir composiciones de sus alumnos en las antologías que se usaban para el estudio.

Así pues, el autor de estas obras estaba sumergido en el latín y los influjos clásicos. La *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza* consta de 429 hexámetros y 39 dísticos; está dividida en cuatro partes: en la primera se ansía la llegada de Dafnis, quien representa al padre Mendoza; la segunda está dedicada al arribo de Dafnis y a su elogio por parte de los pastores Tirsis, Menalcas, Títiro y Lícidas; la escena termina con un canto amebico de agradecimiento y alabanza al pastor; la tercera parte parece que la emoción de ver a Dafnis provoca en los pastores una especie de sueño en el que todos quieren comprobar la llegada, el pastor Títiro confirma las señales del regreso y obtiene alabanzas por ser el portador de tan felices noticias. Queda señalado el lugar donde asis-

⁴ Osorio, 1990, p. xxii.

⁵ Bernardino Llanos, *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza representada en el Colegio de San Ildefonso*, ed. y trad. José Quiñones, México, UNAM, 1974; *Diálogo en la visita de los inquisidores representado en el Colegio de San Ildefonso*, ed. y trad. José Quiñones, México, UNAM, 1982. Cito de estas ediciones.

tirá Dafnis y los pastores se dedican a prepararlo todo para recibirlo. La última parte está destinada a la llegada y la alabanza del padre Mendoza con elogios y un canto amebeo.

El *Diálogo en la visita de los inquisidores* consta de 264 hexámetros y 102 dísticos; está dividido en tres partes: en la primera se nos presenta a Damón y Melibeo, resguardados en la sombra por el calor del mediodía, invocan al sueño y, cuando ya lo disfrutan, irrumpen en la escena Mopso y Alfesibeo celebrando la alegría de saber que pronto tendrán insignes visitas (los inquisidores); ambos pastores se extrañan al ver que hay otros que pueden dormir sin saber las alegres noticias, así que intentan despertar a Damón y Melibeo, pero solo lo consiguen con el primero. Al no poder despabilar al segundo, los otros pastores intentan adivinar lo que está soñando; despierta, por fin, y les cuenta su sueño que, casualmente, coincide con las noticias de la llegada de los inquisidores. La segunda parte comienza con la irrupción de Lícidas, quien inserta el mítico regreso de Dafnis al relato, Tirsis lo interpela y entre ambos deciden buscar a Dafnis (quien ahora representa a los inquisidores), pues sin él solo pueden cantar tristezas, se dedican cantos en su alabanza. La parte tercera consiste en los juegos organizados por la llegada de los inquisidores: lucha, tiro al blanco con arco y saetas y el coquín (gallina ciega). Finalmente hacen un canto amebeo para alabar a los inquisidores.

Como ya mencioné, gran parte del teatro que se representó durante el siglo XVI en el virreinato estaba relacionado con alguna festividad; desde el teatro de coliseo, que formaba parte de las fiestas para el pueblo y la corte, hasta el de colegio, pensado para una selecta minoría: «el teatro colegial jesuítico novohispano no fue un espectáculo abierto al público en general, sino a uno selecto constituido por miembros de la propia comunidad jesuítica, por sus familiares y por autoridades eclesiásticas; en todo caso, se trataba de una acción de índole celebradora y para solaz intelectual»⁶.

Este también es el caso de las églogas de Bernardino de Llanos. Si bien es cierto que en los colegios jesuitas se acostumbraba a representar al inicio de los cursos alguna obra de teatro compuesta por los mismos estudiantes, también las hacían como ejercicios escolares; las églogas que nos ocupan fueron escritas por un profesor y para una festividad en específico:

⁶ Viveros, 2005, p. 29.

La sobrevivencia, hasta ahora, durante el siglo xvi, sólo de dos muestras cabales de teatro jesuítico en latín representado en Nueva España, se debe principalmente a que fueron sin duda obras notables dentro de la generalidad, escritas más con la intención de hacer obra artística que trascendiera la utilidad del momento en la enseñanza, y no que sólo cumpliera los más elementales requisitos establecidos, y no fueran un conjunto de meros juegos lingüísticos de pasatiempo, como es posible que lo hayan sido muchas otras⁷.

Las dos obras de Llanos tienen como modelo a Virgilio, aunque también hay alusiones a Ovidio y a Lucano. La *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza* inicia con el tópico *arbore sub quadam*:

TIRSIS Entre estos sauces, tendido en la sombra vacía,
mientras espiran plácidas auras y el río susurra
con pronas aguas, ensayaré en la caña mísero Carmen
y esperaré al largo tiempo ausente Dafnis [...]⁸.

Es el inicio de la narración con un pastor en algún lugar silvestre. Desde Teócrito y Virgilio es muy común encontrar el motivo de la sombra vegetal, normalmente el boyero está descansando bajo la sombra de un árbol y canta sus penas. Dice Melibeo en la *Égloga VII* de Virgilio:

MELIBEO Bajo sonora encina estaba Dafnis
sentado acaso, y Coridón y Tirsis
cerca tenían sus rebaños juntos
—Tirsis, ovejas; Coridón, cabrillas
de retrasadas ubres—, ambos jóvenes,
ambos genuinos árcades, dispuestos
para el canto y la réplica amebea⁹.

En el caso de la *égloga* de Llanos, Tirsis está recostado en la sombra y se prepara para cantar la ausencia de Dafnis. El canto es un medio para que el pastor comunique su pena y es mediante su canción que introduce el tema principal de la obra. Asimismo, se hace una descripción de la naturaleza que rodea a los pastores: el río susurra, la sombra está vacía. Estos detalles están destinados a aclimatar al espectador y enmarcar la campiña.

⁷ Quiñones, 1982, p. xvii.

⁸ Llanos, *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza representada en el Colegio de san Ildefonso*, vv. 1-4.

⁹ Virgilio, *Obras completas, Égloga VII*, vv. 1-5.

El río es otro de los elementos importantes para la conformación del paisaje ameno, es tópico en la poesía bucólica. No se trata solo de un ornamento de la escena, sino que «la naturaleza del paisaje pastoril es por momentos una naturaleza animada, especialmente cuando se siente conmovida por la virtud de los pastoriles cantos o cuando se conmueve por la muerte o ausencia de los pastores»¹⁰, encontramos un ejemplo en la *Égloga VIII* de Virgilio:

La Musa de Damón y Alfesibeo,
pastores que en alterna cantilena
hicieron olvidar a la novilla
embelesada el pasto y su dulzura,
y a los linceas pasmaron, y a los ríos,
que por oír paraban sus corrientes¹¹.

En el inicio del poema novohispano, Llanos dice que el «río susurra con pronas aguas» cuando Títilo está recostado y comienza su canto, es decir, además de que es partícipe de las desdichas del pastor y testigo de su canción, lo hace con aguas inclinadas por la tristeza del canto.

Un aspecto fundamental en la obra es que se evoca el legendario regreso de Dafnis. Vicente Cristóbal señala que hay dos tipos de este héroe bucólico: el boyero mítico, hijo de Hermes, quien fue encontrado entre unos laureles y se convirtió en el príncipe de los pastores. Es el prototipo de belleza; fue objeto del amor celoso de una ninfa, quien le hizo prometer fidelidad; sin embargo, una princesa siciliana estaba enamorada de él, pero Dafnis se negaba a yacer con ella, así que lo emborrachó y satisfizo su amor. La ninfa arrancó los ojos al pastor. Se dice que Dafnis se convirtió en un errante zagal que cantaba; de su muerte hay dos versiones: cayó de un precipicio o murió de amor y la naturaleza y los animales lloraron su muerte. El segundo Dafnis es el ficcional: un pastor con el mismo nombre, creado a partir de los atributos del primero; puede o no estar relacionado con la leyenda original.

En las *églogas* que nos ocupan, Dafnis es totalmente ficcional, se anhela su regreso, se alaban sus cualidades, pero nada tiene que ver con el hijo de Mercurio, sino que encarna al homenajeador en cada obra. Los cantos de los pastores se dividen en dos: el anhelo por su regreso y

¹⁰ Cristóbal, 1980, p. 147.

¹¹ Virgilio, *Obras completas*, *Égloga VIII*, vv. 1-4.

el gozo por su llegada; retomemos el pasaje inicial de Tirsis en la obra dedicada al arribo del padre Mendoza:

Entre estos sauces, tendido en la sombra vacía,
 mientras espiran plácidas auras y el río susurra
 con pronas aguas, ensayaré en la caña mísero Carmen
 y esperaré al largo tiempo ausente Dafnis, oh Dafnis,
 ¿por qué así tardo estás lejos? ¿Por qué así tardo, hace mucho,
 si te amamos, con inmenso dolor nos torturas y afliges?
 Entre estos sauces, he de llorar en la sombra vacía,
 hasta que quieras venir y acontezca que mire tu rostro.
 No del río vítreo he de libar onda dulce,
 no de la margen herbosa me apartarán las riberas,
 no al que yace de dorso consolará el aura del bosque,
 Hasta que quieras venir y acontezca que mire tu rostro.
 Ni cuando salga el sol, ni cuando en sombras se esconda,
 ni ovejas ya grato me será ni pacer pingües toros
 o, apacentados, guiarlos a ríos sabrosos,
 hasta que quieras venir y acontezca que mire tu rostro¹².

Llanos hace una suerte de glosa en los primeros 16 versos del poema. Comienza ubicando a Títiro entre los sauces tendido en la sombra vacía, describe el río que susurra y dice que va a cantar mientras espera a Dafnis y le reprocha su lejanía (vv. 1-7); el verso 8 es el complemento del 1 con una ligera modificación: Títiro en un inicio estaba «entre los sauces tendido en la sombra vacía» y ahora entre los sauces llorará en la sombra vacía; este último verso se habrá de convertir en la segunda parte de la glosa que se repetirá dos veces más, entre un par de construcciones anafóricas de negación.

Una acción que debe destacarse es el cambio que ocurre en el sentido de los versos 1 y 8 cuando se sustituye el adverbio «mientras» por la preposición «hasta»: Títiro va a estar tendido en las sombras, va a escuchar el susurro del río, va a cantar, etc., durante el tiempo que espera a Dafnis; en cambio, en el verso 8 va a llorar hasta que Dafnis aparezca y Títiro vea su rostro, es decir, el adverbio otorga a la acción una continuidad indefinida, en tanto que la preposición delimita el tiempo que durará el llanto del pastor.

¹² Llanos, *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza representada en el Colegio de San Ildefonso*, vv. 1-16. Las cursivas son mías.

Los versos 8-12 forman, como ya dije, una anáfora iniciada con la negación de diversas acciones: Tí tiro se va a privar de beber agua dulce del río, va a permanecer en la orilla donde hay hierbas, no irá a la ribera y no lo va a consolar la paz del sueño que le procura el bosque hasta que Dafnis vuelva y él pueda ver su rostro. La última serie anafórica, que está engarzada con la anterior, empieza con la conjunción «ni»: el pastor no va a disfrutar de ninguno de los placeres naturales que acaba de mencionar —relacionados todos, por cierto, con el agua y el campo— ni de los que va a enumerar a continuación: no se va a contentar cuando salga o se oculte el sol, ni apacentar a las ovejas o a los toros, tampoco disfrutará llevarlos al río a beber agua hasta que Dafnis regrese.

Otro pasaje interesante es el de los cambios en la naturaleza y el sufrimiento de los animales ante la ausencia de Dafnis. El tópico está presente en la *Égloga V* de Virgilio cuando se narra la muerte de «el Boyero»:

MOPSO Nadie esos días, Dafnis, a los bueyes
 llevó del pasto a las corrientes frías;
 ni en la fuente tocaron los ganados
 ni en el tierno gramal. Tu muerte, oh Dafnis,
 lamentaron los púnicos leones
 con bramidos que oyeron monte y selva¹³.

En las obras de Llanos la muerte de Dafnis no aparece, seguramente porque el pastor representa a los homenajeados y la intención es alabarlos; sin embargo, sí existen escenas que narran estas transformaciones, solo que ocasionadas por la ausencia del zagal. En la *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza* dice:

TIRSIS Ya las Gracias huyeron, ya, nuestro gozo,
 las frondas cayeron del árbol, y de su honor despojóse
 la selva, y a los pastores niega las sombras usuales.
 Secas están todas las fuentes y secos los ríos;
 aunque lanzados los granos, los barbechos quedan estériles,
 triste descuido posee a ovejas y a mayores de ovejas;
 nada, sino tristeza, suenan selvas, caudales y pastos;
 mas llegas, oh muy dilecto, y los caudales te esperan

¹³ Virgilio, *Obras completas*, *Égloga V*, vv. 24-28.

y pastos; ya para ti entretejen áureas guirnaldas
y a tu llegada atestiguan sus gozos las Ninfas,
y flores nuevas produce para ti la tierra mexicana¹⁴.

Las numerosas imágenes de la naturaleza que desfallece ante la ausencia de Dafnis ayudan también a crear en el espectador la imagen de un campo exuberante que ahora está marchito, pero no solo eso, sino que también se debilitan los cantos de los pastores, porque los árboles ya no les dan sombra; sin embargo, queda un poco de esperanza y ahora, mediante la anáfora, se describe cómo la naturaleza también espera el regreso y cómo es que se prepara esta tierra mexicana para recibir a Dafnis. Era común en la época «latinizar» palabras de las lenguas americanas para poder incluirlas en los textos; así se incorporan en esta obra vocablos como «mexica» y «tenuxtitlanides».

Dafnis por fin ha vuelto. En la *Égloga*... parece haber dos momentos del arribo. El primero es el siguiente:

TIRSIS

A mí, hoy vosotras tenochtitlanas linfas fecundas,
a mi hoy vosotras, mientras por verde campo alegre paseo,
concededme un carmen digno de la llegada de Dafnis:
así prados vernaes en torno a patria riberas,
ni enviducidos de invernales nieves, ni en el estío,
os prodiguen flores variadas para lucientes guirnaldas.
¿Qué dolor, oh selvas; oh prados, qué pesar os tenía?
Con cuánto luto estaban cubiertas todas las cosas,
mientras de nuestros montes nuestro Dafnis lejos estaba;
éste dulces florestas, éstas conocidas praderas
nos restituye y dice: «seguros, paced ya los toros,
al cuello colgad ya, seguros, las usuales zamponas,
y muy largo los valles responden insólitos cantos».
Por esto, en ciertos días, te instituirán sacrificios
todos los pastores, como a Pan y a Febo cada año,
gran pastor, y muy largo serás por nuestras selvas
[cantado¹⁵.

¹⁴ Llanos, *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza representada en el Colegio de San Ildefonso*, vv. 23-33.

¹⁵ Llanos, *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza representada en el Colegio de San Ildefonso*, vv. 119-134.

Los demás pastores expresan su emoción por ver a Dafnis y proponen organizar algo para festejar su llegada, sin embargo, dice Melibeo:

No obstante,
¿por qué, al fin, en tales cosas gastáis óptimos tiempos?
Mas, porque descendiendo, las sombras crecientes duplica
Febo, y se apresura de fiero Olimpo el ocaso del astro,
lícito es irnos sin pausa¹⁸.

La alusión al fin del día es uno de los temas representativos en la tradición bucólica, se utiliza para señalar que, así como se aproxima el término del día, así también se acerca el de la égloga. Aunque Teócrito esboza en sus idilios I, V y VIII la imagen del atardecer para advertir el desenlace, es Virgilio quien lo aprovecha con mayor frecuencia: «de las *Bucólicas* son seis (I, II, III, VI, IX, y X), cuando menos, las que terminan con signos crepusculares. Es decir, Virgilio generaliza algo que solo se daba esporádicamente en Teócrito, utilizando imágenes realistas más bien que literarias»¹⁹.

Para Vicente Cristóbal, los motivos del atardecer se dividen en terrestres (humo de alquerías, regreso de las yuntas, regreso del ganado y cortar las acequias) y celestes (oscuridad creciente, puesta de sol, estrella de la tarde-Véspero)²⁰; en la obra de Llanos están presentes la prisa de la noche con calladas cuadrigas, se dice que hundió el sol en Hesperia llanura sus carros, se llama a las ovejas a apriscos seguros, las sombras crecientes descienden y Febo las duplica y, finalmente, se apresura de fiero Olimpo el ocaso del astro, es decir, de cinco motivos, dos son terrestres y tres celestes. Continúa Cristóbal más adelante:

Normalmente surgen apareados dichos motivos, uno en cada grupo en cada égloga que el tema aparece, polarizando así la visión del atardecer. Entre ambos tipos de motivos se da una relación de dependencia: el véspero manda recoger las ovejas, los astros con su declinar invitan al sueño. Hay consciencia clara en el poeta de esas fijas coordenadas que existen en la naturaleza y la actividad de los hombres²¹.

¹⁸ Llanos, *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza representada en el Colegio de San Ildefonso*, vv. 354-358.

¹⁹ Cristóbal, 1980, p. 527.

²⁰ Cristóbal, 1980, p. 529.

²¹ Cristóbal, 1980, p. 529.

Así, por ejemplo, en el diálogo de Títiro la aparición de los motivos celestes (la prisa de la noche y el hundimiento del sol en el oeste) determinan la acción de los terrestres (el llamamiento de las ovejas); sucede lo mismo en el coloquio de Melibeo: debido a que las sombras descienden, los pastores inician la partida. La naturaleza es la reguladora del tiempo en las acciones de los zagales.

Como ya mencioné, Virgilio es el modelo de esta égloga, quizá la muestra más clara sea la inclusión de un hexámetro de la égloga II en la composición novohispana; el original dice: «*et sol crescentes decedens duplicat umbras*»²², el jesuita sustituye «sol» por «Phoebus» aunque el sentido sigue siendo el mismo: «Descendiendo, las sombras crecientes duplica Febo»²³. Otro ejemplo del influjo virgiliano en Llanos es lo que Vicente Cristóbal llama composición anular o lo que conocemos como estructura circular: «dado que la sombra vegetal es un motivo inicial de la bucólica [...], siempre que aparece como motivo del tema el atardecer en la cláusula y refiriéndose a la oscuridad de la noche venidera, constituye el broche de una composición anular»²⁴. Hay que recordar que el poema de Llanos inicia con el tópico *arbore sub quadam*:

TIRSIS Entre estos sauces, tendido en la sombra vacía,
mientras espiran plácidas auras y el río susurra
con pronas aguas, ensayaré en la caña mísero Carmen
y esperaré al largo tiempo ausente Dafnis [...]»²⁵.

Y la segunda escena del poema termina con el hexámetro tomado de Virgilio, así, la composición inicia con el pastor tendido en la sombra y «termina» con el motivo de las sombras crecientes que descienden. Si bien es cierto que, en el texto de Llanos, según la clasificación propuesta por Quiñones, tiene una última escena, en realidad está dedicada a la alabanza del padre Antonio de Mendoza; esta inclusión está determinada por el carácter dramático y panegírico de la obra porque, en realidad, dentro de la acción propiamente teatral no sucede nada más.

²² Virgilio, *Obras completas*, Égloga II, v. 67.

²³ Llanos, *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza representada en el Colegio de San Ildefonso*, vv. 356-357.

²⁴ Cristóbal, 1980, p. 537.

²⁵ Llanos, *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza representada en el Colegio de san Ildefonso*, vv. 1-4.

El *Diálogo en la visita de los inquisidores* es una obra que comparte algunos de los rasgos que se han analizado: también inicia con el tópico *arbore sum quadam*, los pastores anhelan el regreso de Dafnis, quien en esta ocasión personifica a los inquisidores, hay extensas descripciones de la naturaleza y el desasosiego que provoca la tan larga ausencia de «El Boyero». Los analizaré brevemente. En cuanto al tópico *Arbore sub quadam*, el *Diálogo*... comienza así:

DAMÓN [...] mientras rápido sol con meridiano ardor tuesta los agros,
y mientras so tierna garganta el rebaño rumia las hierbas,
echado en valle oculto y en sombras frondosas,
ahora aquí un dulce sueño sobre la verde grama me place
gozar²⁶.

Aunque como mencioné antes, es más frecuente encontrar al pastor bajo la sombra y que empiece a cantar, en este caso, Damón también está bajo la sombra, pero él invoca el sueño. Asimismo, se hace una descripción de la naturaleza que rodea a los pastores: el sol tuesta los campos, el rebaño come; como en el caso de la otra obra de Llanos, estas descripciones pretenden aclimatar al espectador en el ambiente bucólico.

En el *Diálogo en la visita de los inquisidores*, el anhelo por el regreso de «el Boyero» se narra así:

LÍCIDAS Frágiles avellanos te ansían y humildes tarajes,
mas tú, fiel esperanza de la grey, ¿qué barbechos recorres?,
pues sin ti, Dafnis, ni gélidas fuentes ni pastos alegres
me agradan, aquí y allá me son desprecio los númenes;
llega acá, y gélidas fuentes y pastos alegres
me agradarán y nada más dulce tendré que los agros.
Hermosos collados y amadas por las Ninfas campiñas
y líquidas fuentes y por las fuentes antros ocultos
y ondas de las selvas, ¿qué causa a Dafnis retarda?²⁷

Aquí también está presente la descripción de la naturaleza animada ante la ausencia del pastor, Lícidas tampoco disfruta del paisaje que lo rodea; además, se incluye qué es lo que pasará tanto en el campo como

²⁶ Llanos, *Diálogo en la visita de los inquisidores representado en el Colegio de San Ildefonso*, vv. 1-5.

²⁷ Llanos, *Diálogo en la visita de los inquisidores representado en el Colegio de San Ildefonso*, vv. 51-59.

en el ánimo del pastor cuando Dafnis regrese; sin embargo, se siguen preguntando por qué no llega. Y comienzan a observarse las transformaciones de la naturaleza:

TIRSIS Atestiguan su dolor las campiñas
 y áridas entre campos desolados se cubren de hierba:
 en vez de viola el espino se encresta en mitad de los agros
 y ningunos jacintos pintan regadas riberas;
 y faltan al bosque frondas y grama a los prados;
 aun la fuente saltando por senda de abrupto declive
 contrajo a las entrañas de la tierra sus líquidas venas,
 y de venerar a Dafnis ardiendo en deseo
 por rocas desviadas se lleva apenas con tenue susurro²⁸.

El inventario del desasosiego en el paisaje muestra a la naturaleza más animada, más conmovida por la ausencia de Dafnis; también en este pasaje el uso de la anáfora sirve para acentuar los detalles de los cambios que están ocurriendo en la campiña, además se describe el ardiente deseo del agua por venerar al boyero y cómo apenas la corriente de los ríos es tan leve que avanza con tenue susurro.

Me interesa destacar una notable marca de teatralidad en esta obra. En el *Diálogo en la visita de los inquisidores*, Llanos omite todos estos diálogos festivos por la llegada de Dafnis. Es mediante este pasaje que el espectador se entera de su llegada:

MOPSO Pero los socios por el alegre tiempo juegos ensayan,
 y alistan jocundos certámenes. ¿Por qué más me demoro?
 ¿Por qué yo a los demás no imite y lleve regalos
 óptimos que deposite en los juegos?
 (*A los inquisidores*)
 Perdonad, os suplico;
 perdonad, pastores.
 (*Hablando consigo*)
 Quizás también los demás se aproximan.
 (*A los inquisidores*)
 Yo mismo, ágil, volveré para que nadie pueda mis gozos
 vencer ni quitarme tan grande honor de alabanza;

²⁸ Llanos, *Diálogo en la visita de los inquisidores representado en el Colegio de San Ildefonso*, vv. 71-79.

mas por vuestro regalo hoy, porque no alegre día se vaya,
lícito sea mostrar con las cosas los gozos que oculta
el corazón²⁹.

Las acotaciones no están en el texto latino, al menos no en la transcripción del manuscrito que hizo Quiñones, pero fueron agregadas por él en la versión en español. Se trata de una interpelación directa a los homenajeados, el teatro dentro del teatro; en estos textos los elementos dramáticos se enfocan más a la alabanza de las autoridades que estaban presentes. Simultáneamente en esta obra, la intención panegírica convive en la escena final con un certamen de varios juegos cuya función es amenizar la pieza teatral.

Estas églogas novohispanas son un testimonio del tipo de teatro neolatino que se produjo en las aulas de los colegios jesuitas novohispanos. Dimanadas de la naciente tradición festiva barroca, por un lado, fomentan el asentamiento y la pervivencia de la tradición clásica en el virreinato y, por el otro, recrean el ambiente pastoril adaptado a las coyunturas del Nuevo Mundo.

El estudio de las obras de Bernardino de Llanos no está agotado, este es apenas un primer acercamiento a la riqueza oculta de estas representaciones, cuya opulencia solo es posible ver mediante el estudio pormenorizado de los versos y quizá en una nueva versión de la traducción. Queda pendiente, y apremia, la inclusión de Bernardino de Llanos dentro del canon de los autores fundamentales para el desarrollo de las letras y la cultura neolatinas en la Nueva España.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Amado, *Biografía de Fernán González de Eslava*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1940 (separata de la *Revista de Filología Hispánica*, 2.3).
- CRISTÓBAL, Vicente, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1980.
- LLANOS, Bernardino, *Diálogo en la visita de los inquisidores representado en el Colegio de San Ildefonso*, ed. y trad. José Quiñones, México, UNAM, 1982.
- LLANOS, Bernardino, *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza representada en el Colegio de San Ildefonso*, ed. y trad. José Quiñones, México, UNAM, 1974.

²⁹ Llanos, *Diálogo en la visita de los inquisidores representado en el Colegio de San Ildefonso*, vv. 126-135.

- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, *Poetas novohispanos*, México, UNAM, 1945.
- OSORIO, Ignacio, *La enseñanza del latín a los indios*, México, UNAM, 1990.
- VIRGILIO, *Obras completas*, trad. Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra, 2003.
- VIVEROS, Germán, *Manifestaciones teatrales en Nueva España*, México, UNAM, 2005.

¿UNA REDENCIÓN CALCULADA?: LA VISIÓN DE LA MUERTE EN LOS VILLANCICOS A SANTA CATARINA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Yadira Munguía
Universidad Panamericana

INTRODUCCIÓN

No todas las obras de la jerónima, ni todos los momentos de su vida causan la misma expectación; sin duda las cartas y el *Primero Sueño* encabezan la lista en cuanto al interés de los estudiosos, pero hay otras, consideradas menores, de las que no se habla tanto, o bien de las que se dice casi siempre lo mismo. Uno de estos ejemplos es lo que me propongo compartirles con este trabajo, cuya intención es repensar la visión de la muerte que tenía sor Juana, a la luz de una de sus últimas obras escritas, a saber, los villancicos dedicados a santa Catarina de Alejandría¹.

LOS VILLANCICOS DE SOR JUANA Y VILLANCICOS A SANTA CATARINA

Ni por asomo los estudios escritos sobre estos villancicos se asemejan al interés que despiertan otros textos sorjuaninos: son pocos los que toman como temática general los villancicos o bien alguno en con-

¹ Tomaremos como referencia para este trabajo la edición canónica de Alfonso Méndez Plancarte: Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, pp. 163-181.

creto. El estigma que desde el principio han tenido como literatura menor y sin tanta importancia como otras creaciones ha marcado el destino de su lectura y apreciación, incluso desde su misma autora, quien parece desdeñarlos, o al menos considerar que no son parte de la producción de la que se siente más orgullosa, caso contrario al *Sueño*, por ejemplo.

Los villancicos debieron de ser para sor Juana algo necesario y estratégico; en principio, no eran escritos por iniciativa propia, sino que eran solicitados por las catedrales de las diócesis del centro y sur de la Nueva España, sobre todo México, Puebla y Oaxaca. En segundo lugar, se trataba de composiciones de tema religioso y popular que la posicionaban como una religiosa dedicada y cercana al pueblo. Finalmente, los villancicos eran lo que más se conocía de la jerónima entre los pobladores comunes de la Nueva España; dice al respecto Martha Lilia Tenorio:

La composición de villancicos le permitía mantener una relación cordial con la iglesia, de feligrés obediente y colaborador, ser conocida y reconocida popularmente, así como convencer de que ella, por su dedicación al estudio y a las letras profanas, no descuidaba el cultivo de la lírica religiosa².

De este modo, la monja pagaba su cuota con las autoridades religiosas y de un pueblo que debió de esperar con ansia el espectáculo de los villancicos sorjuaninos. Sin duda, más espectáculo que doctrina religiosa, pero sin dejar de serlo. Los villancicos obedecen a un compromiso social y eclesiástico, cumplen con las normas y características del género, pero no por eso podemos considerar que la monja haya descuidado o repudiado hacer estos escritos, es evidente que hace gala de su erudición, su capacidad de versificación y la frescura de sus ideas y conceptos. El tono juguetón, coloquial y desenfadado, le daba a sor Juana la oportunidad de «dar su versión del discurso hagiográfico y del Oficio Divino, sin salirse ni de la tradición hagiográfica ni de la litúrgica»³, como bien nos dice Tenorio. Tomando en cuenta lo anterior podemos observar con diferente perspectiva los villancicos, aun cuando la crítica no ha sido favorecedora con este género, ni siquiera en el caso de sor Juana, aunque evidentemente era más dramaturga que teóloga y más poeta que devota.

² Tenorio, 1999, p. 55.

³ Tenorio, 1999, p. 57.

Los villancicos que nos interesan en particular son los dedicados a santa Catarina de Alejandría, escritos, cantados y publicados en 1691, año particularmente especial en la vida de nuestra monja. Estos villancicos, solicitados por la catedral de Oaxaca, quedan opacados por la presencia omnisciente de la *Respuesta a sor Filotea*, texto con el que se suele comparar, no solo debido al año en el que fueron escritos, sino también a las problemáticas vivenciales que rodean a ambos, la similitud en la temática en relación con las mujeres históricas que nombra y la defensa del conocimiento en las mujeres⁴. Sin embargo, aunque tengamos esta cercanía entre los dos textos, considero que no debemos entender los villancicos como una extensión de la *Respuesta*, sino más bien que los dos están dentro de un mismo campo semántico, dentro de las preocupaciones, discurso y argumentos que estaba trabajando en esos momentos. Algo parecido sucede con la conexión biográfica con la que se suele leer esta serie de villancicos. Es muy difícil no verlos de esta manera, más considerando las circunstancias vivenciales que todos conocemos de sobra y la defensa que sor Juana hace de su derecho a estudiar.

Dentro de los estudios realizados en relación con los villancicos a santa Catarina, destaca la propuesta de Elías Trabulse, en su artículo «La Rosa de Alejandría: ¿una querrela secreta de sor Juana?»⁵, y donde propone que sor Juana no se basó en los textos clásicos acerca del tema, sino en un texto poco conocido y publicado en 1672 bajo el título de *La Rosa de Alejandría* y escrito por el presbítero Pedro Vega. Este caso no es nada raro, hemos visto en otras ocasiones que sor Juana, obviamente, hacía uso de los libros que debía de tener a la mano, y no de las obras clásicas de los diversos temas, que, sin duda, eran más difíciles de conseguir y que por lo tanto es menos probable que tuviera. Sin embargo, el punto más interesante de la perspectiva de Trabulse es considerar los *Villancicos* como una ofensiva ante las problemáticas alrededor de la *Respuesta*, que considera el investigador como una defensa: evidenciar de manera sutil la capacidad intelectual de las mujeres⁶.

⁴ Es notable que sor Juana hace alusión a las virtudes femeninas, sobre todo la relacionada con la inteligencia, desde este punto de vista podríamos estar ante un texto de corte feminista, obviamente la monja hace ver la erudición y la inteligencia como atributos humanos, no privativos de los varones. Para el tema del feminismo relacionado con los villancicos y otras obras de sor Juana, ver Femenías, 1996.

⁵ Trabulse, 1991, pp. 197-204.

⁶ Trabulse, 1991, pp. 200 y 201.

LOS PERSONAJES MENCIONADOS EN EL VILLANCICO

Los villancicos dedicados a santa Catarina son algunos de los más estudiados por la crítica, la razón principal es la temática y las conexiones que podemos encontrar entre estos y la *Respuesta a sor Filotea*, obviamente en dos direcciones principales, a saber, la aparente autobiografía que introduce con relación a la dedicación al estudio, las envidias de que es objeto por sus conocimientos y finalmente el enfrentamiento de santa Catarina a los sabios de Egipto estando muy joven aún, y donde los convierte al cristianismo, así como sor Juana se enfrenta en su juventud a cuarenta intelectuales de la Nueva España a petición del marqués de Mancera para corroborar la veracidad de sus conocimientos. Este episodio, aunque no es narrado directamente por sor Juana en la *Respuesta*, sí es compartido por Diego Calleja en su *Vida de sor Juana*. Me parece bastante significativo que no lo cuente sor Juana misma, ya que en la *Respuesta* estaba justificando ante Manuel Fernández de Santa Cruz su inclinación a los estudios de la infancia y juventud, ¿qué mayor muestra de esta escena para hacerlo? Este hecho, narrado por primera vez por Diego Calleja⁷, tiene sin duda un extraordinario parecido al episodio de la hagiografía de santa Catarina, coincidencia que seguramente gustaba a sor Juana. Esta oposición entre una jovencita y cuarenta sabios no era en absoluto poca cosa, dice al respecto Francisco Ramírez Santacruz en su excelente biografía que:

No se trató de un grupo de poco calibre; todo lo contrario: en él se hallaban especialistas que ostentaban títulos universitarios —filósofos, matemáticos e historiadores— y personas que en aquella época eran conocidos como tertulios, es decir, hombres que sin haber acudido a la universidad gozaban fama de juiciosos y eruditos⁸.

El parecido y la importancia es evidente, las dos jóvenes son enfrentadas con estos personajes que contaban con una larga trayectoria como intelectuales y profesores y las dos salen airoas de esta contienda. La identificación que debió sentir nuestra monja con la santa fue muy bien aprovechada en el *Villancico*, de forma continua nos hace guiños que remiten a ella, a sus propias vivencias, obstáculos y satisfacciones. Es notable también, que en el caso de las dos: la monja y la santa, ese examen que parecía el inicio de un futuro brillante fue el principio de fuertes

⁷ Ver Calleja, *Vida de sor Juana*.

⁸ Ramírez Santacruz, 2019, p. 46.

problemáticas; para la santa el ser considerada una verdadera amenaza en cuestión de fe y para la monja el «acelerar el proceso de toma de decisiones sobre su futuro»⁹ como menciona Ramírez de Santa Cruz, adelantándonos a su determinación de tomar los hábitos.

La otra línea de temáticas analizada por lo general acerca de los villancicos es el listado de mujeres que pone como ejemplo, en este caso comparadas con santa Catarina. Resulta muy interesante reflexionar sobre las características de estas mujeres y por qué son ellas las que compara con la santa y que a su vez pueden estar relacionadas con la autoconcepción que sor Juana tenía de sí misma.

Dentro de estos villancicos poco menciona hombres, solo lo estrictamente necesario, pero sí hace un extenso recuento de mujeres, de allí la cercanía que se ha señalado con la *Respuesta a sor Filotea*. Nuestra monja acude a nombrar mujeres ilustres que demuestran que algunas virtudes adjudicadas a los varones no son privativas de ellos, sino que son propias de la especie humana y donde nada tiene que ver el sexo.

Es en el primer villancico donde despliega la mayor parte de ejemplos de mujeres, todas bíblicas, todas del Antiguo Testamento, lo cual también resulta interesante. Las primeras en ser nombradas son Abigail, Esther, Raquel y Susana, recordadas por hermosas, pero no solo eso, Abigail y Esther distaban solo de resaltar por su belleza, las dos eran valientes, intrépidas, dispuestas a todo para salvar a su pueblo de una masacre, van en contra de la tradición y de las normas, pero siempre por un bien mayor.

En segunda instancia encontramos a Débora, Jael, Judith y Rebeca, conjuradas por sus virtudes, hermosas también, pero con una historia mucho más interesante que solo la de mujer virtuosa y bella. Todas esforzadas, valientes al extremo, pues no se detienen ante nada por el bien de su familia y su comunidad, aun cuando haya que cometer asesinato, caso concreto de Jael y Judith. Débora es especial, se trata no solo de una mujer brava, bella y valiente, sino que es la única mujer que fue líder de los hebreos en los tiempos de los jueces; nos habla de una mujer increíblemente fuerte, como para gobernar en un mundo de hombres y más en una cultura puramente machista y patriarcal.

Por último, sor Juana menciona a Ruth, Bethsabé, Tamar y Sara, hecho interesante, pues estas mujeres podrían destacar más por denodadas y víctimas de la situación que por su inteligencia o valentía, atribuciones

⁹ Ramírez Santacruz, 2019, p. 47.

que son más cercanas a santa Catarina. Ruth, Betsabé y Tamar se quedan viudas y las tres tienen que hacer uso de sus atributos físicos y su astucia para lograr un buen esposo después de su viudez, aunque podría atribuírseles nobleza de corazón y ser madres de importantes miembros de la comunidad hebrea, sobre todo en el caso de Sara, madre de Isaac y esposa de Abraham, obviamente ninguna de ellas empatiza con la virginidad de Catarina.

En resumen, las mujeres comparadas por la monja con algún atributo de santa Catarina de Alejandría y posiblemente de ella misma son mujeres destacadas por virtudes poco comunes en una mujer, al menos no en el siglo XVII, a saber, bellas, inteligentes, valientes, astutas, fuertes e incluso dispuestas a matar y seducir para lograr sus objetivos. Desde este punto de vista es interesante reflexionar en la concepción que la jerónima tenía de la santa de Alejandría y si creemos que ella se identifica con este personaje, perspectiva extendida a la propia sor Juana, definitivamente nada cercano a lo que se esperaba de una monja del siglo XVII.

LAS VIRTUDES DE SANTA CATARINA

Catarina¹⁰ era una joven reina, hija y heredera del rey Constus, pero también era inteligente, hermosa y pagana, vivía en la ciudad de Alejandría, capital intelectual del siglo I. Su padre al ver la avidez y destreza de la niña en las ciencias humanas le contrató maestros que la prepararan en todas las ciencias posibles; el resultado fue que tanto aprendió la niña que sus propios maestros terminaron aprendiendo de ella¹¹. A la muerte de su padre, aun cuando ella era muy joven, la puso en el trono y los discípulos respetaron este lugar, a pesar de ser muy joven y mujer, características no tan buenas para esta época. La madre de Catarina la mandó a estudiar con un preceptor cristiano; las lecciones con el religioso resultaron no solo en una amplia y extraordinaria cultura en la joven, sino también en su conversión al cristianismo. Las virtudes sobresalientes de Catarina, quien era inteligente, valiente, líder y virginal despertaron la simpatía de la virgen María quien la guio a bautizarse y casarse espiritualmente con su hijo, boda que se realiza de una manera bastante cercana a un matrimonio humano. Catarina desde ese momento quedó

¹⁰ La información para la narración de la vida de la santa está tomada de Vorágine, *The Golden Legend or Lives of the Saints*.

¹¹ Voragine, *The Golden Legend or Lives of the Saints*, pp. 2607-2608.

consagrada a ser la virtuosa esposa de Cristo. Regresó a su mandato, pero con las nuevas características de sus atribuciones¹².

Maximino, emperador de la Roma Oriental se oponía a los cristianos, mandando asesinar a todo aquel que se declarara como tal y negara a los dioses grecorromanos. Catarina indignada trató de convencer al emperador de lo contrario, cuestión que resultaba absurda, considerando de quien se trataba, admirado por su inteligencia y sus argumentos trató de disuadirla. Maximino mandó que fuera examinada por una serie de sabios para demostrarle su error e ignorancia. La sorpresa para todos es que el resultado fue contrario, Catarina no solo demostró su inteligencia y conocimientos, sino que sus argumentaciones fueron tan buenas que los sabios, antes paganos se convirtieron al cristianismo, la reacción del emperador fue extrema, mandó torturar a la joven, castigo que no surtió efecto pues las cuchillas de la rueda en la cual había sido puesta se rompieron al contacto con su piel, la misma Virgen María la alimentó manteniéndola con vida, pero finalmente el inflexible emperador la mandó decapitar. Un grupo de ángeles recogió el cuerpo y lo enterró dignamente en el monte Sinaí¹³.

Si analizamos los hechos y características, Catarina destaca por su juventud, su inteligencia, sus muchos conocimientos, su fe e intrepidez y valentía, atributos que sin duda vimos en las mujeres bíblicas mencionadas anteriormente, pero también en sor Juana; aguda y culta desde su primera juventud, sin duda arrojada, osada y astuta, lo está siendo en este mismo villancico. Mujeres que van en contra de las normas y las costumbres de su tiempo, pero siempre tras un bien mayor, demostrando a su vez que esas características achacadas a los hombres no son ni por asomo privativa de los varones, sino loables en los seres humanos.

LAS MOTIVACIONES DE MORIR: EROS Y TÁNATOS

Para sor Juana, según el villancico, lo más loable es el hecho de morir a causa de su ideal y su fe, no le importa arriesgar la vida, si con ello logra su objetivo. La muerte entonces no es un castigo o una tragedia, sino la forma de trascender a un bien mayor, en el caso de Catarina, a convertirse en una santa, en el caso de sor Juana, tal vez, la inmortalidad histórica y literaria.

¹² Voragine, *The Golden Legend or Lives of the Saints*, pp. 2621-2622.

¹³ Voragine, *The Golden Legend or Lives of the Saints*, pp. 2625-2643.

La muerte entonces es un triunfo que hace lucir sus virtudes, dice en su segundo villancico:

Tu triunfo, mayor
fue que el de Judith:
que aquél fue matar,
y éste fue morir.
¡Esto sí que es lucir!¹⁴

Morir en defensa de la fe y sus ideales, hace que la muerte no sea muerte, sino una forma de renacer en una mejor forma. Así dice en la siguiente estrofa:

Vive, pues prudente
supiste adquirir,
con un morir breve
eterno vivir.
¡Esto sí que es lucir!¹⁵

Aunque se muera en la vida humana, no es un morir definitivo o permanente pues morir por la fe dará la vida eterna a quien se sacrifica. Finalmente, lo que se hace es un sacrificio, es lo que cuenta para estas mujeres, el sacrificio que las llevará a la gloria.

En relación con la muerte, el villancico más interesante es el III, donde compara a Catarina con Cleopatra, ambas egipcias, ambas mujeres destacadas de Alejandría. Las dos, Cleopatra y Catarina, jóvenes, inteligentes, decididas y dueñas de sí mismas. En lo que se parecen, dice sor Juana, es en el amor que sienten y en su valor para enfrentar la muerte por ese amor.

Cleopatra ama a Egipto y a Marco Antonio, Catarina ama a Dios y lo que para ella es la verdad, así pues, es mejor objeto de amor Dios que un hombre, y la verdad religiosa que una nación.

Cleopatra se deja morder por una serpiente para quitarse una vida que ya no desea, Catarina se deja matar como sacrificio de su fe. La muerte de Cleopatra no es muerte completa sino solo del cuerpo, porque muerta ya estaba del alma al perder lo que más deseaba. La muerte de Catarina tampoco es completa, muere únicamente el cuerpo también, que la vida eterna del alma ya la tiene ganada por su fe, su defensa

¹⁴ Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, p. 164.

¹⁵ Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, p. 166.

y su sacrificio. Entonces es mejor la causa de la muerte de Catarina, según nos dice sor Juana. Ambas mueren por honor, para no verse humilladas y esclavas de Roma, una como faraona de Egipto, la otra como creyente cristiana.

La comparación entre estas dos mujeres egipcias, a las que nombra gitanas por la creencia común que ese era el origen de los gitanos, es por demás interesante, pues ya no se trata de un acercamiento con mujeres relacionadas con la cultura judeocristiana, sino con una fémica pagana y catalogada como alguien que se dejaba llevar por las pasiones humanas. Raro sí, en el ámbito en el que se nombra, comparada con una santa y en una obra religiosa, pero en realidad sor Juana se inscribe, una vez más, en las modas y gustos de los autores del Siglo de Oro; dice Rafael González Cañal que «es evidente que la historia legendaria de los amores de Marco Antonio y Cleopatra era bien conocida por los escritores del siglo xvii»¹⁶, pues como el investigador menciona más adelante en su trabajo, existen varias obras, varias de ellas de teatro, donde se desarrolla el tema amoroso de los triunviratos romanos. Los amores infortunados de Cleopatra estaban de moda en la literatura de la segunda mitad del siglo xvi y primera del xvii, encontramos diversas obras en la que se menciona la célebre egipcia, a veces como protagonista y otras solo como una referencia. Para empezar la tragedia de Shakespeare *Antonio y Cleopatra*, publicada en 1639; la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* de Alonso del Castillo Solórzano de 1639¹⁷; *Los áspides de Cleopatra* de Francisco de Rojas Zorrilla¹⁸, de Calderón de la Barca *El mayor monstruo del mundo*, y la atribuida al mismo autor *Marco Antonio y Cleopatra*; también de Luis de Belmonte Bermúdez *Los tres señores del mundo*, más otras que quedaron resguardadas en archivos o de poca difusión en las regiones de habla hispana.

Para Javier Jiménez Belmonte, «la presencia de Cleopatra en la literatura aurisecular se puede seguir y dividir, *grosso modo*, en tres amplios grupos que corresponden a tres acercamientos genéricos distintos al

¹⁶ González Cañal, 2008, pp. 269-291.

¹⁷ Este es un interesante libro escrito por Castillo Solórzano que trata la historia de los triunviratos centrándose en los amores de Marco Antonio y Cleopatra, lo que nos demuestra lo difundida que estaba esta historia en el siglo xvii.

¹⁸ González Cañal, 2008, p. 269. El texto de Rojas Zorrilla, *Los áspides de Cleopatra*, Madrid, en la imprenta de Antonio Sanz, 1769, puede encontrarse en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/comedia-famosa-los-aspides-de-cleopatra/>.

tema: el historiográfico, el dramático y el lírico¹⁹. Los dos últimos los señalamos más arriba, respecto de los historiográficos nos dice también Jiménez Belmonte que:

Tres de los principales cronistas españoles del xvi son los encargados de dicha operación: Antonio de Guevara, Pedro Mexía y Juan de Pineda. Las referencias a Cleopatra en la extensa obra del primero se encuentran dispersas en el *Reloj de príncipes* (1529), el *Libro de Marco Aurelio* (1528) y, sobre todo, en las *Epístolas familiares* (1539, 1541). Mucho más sistemática y abundante es la Cleopatra que nos ofrece Mexía, [...] libro al que con frecuencia habrán de acudir los autores barrocos en busca de modelos y personajes históricos²⁰.

Aunque todas estas fuentes son probables para el conocimiento que sor Juana tenía sobre Cleopatra, lo más factible es que la faraona sorjuanina proceda de las fuentes clásicas, como Plutarco o Plinio, sobre todo el primero. La visión de sor Juana sobre la reina egipcia va en consonancia con las interpretaciones de la época, por un lado, la reina que presa de una pasión desbordada descuida su reino en favor del amor, mujer enamorada, hermosa y *femme fatale*. La otra visión acerca de Cleopatra tiene que ver con su inteligencia, astucia, don de mando y estrategia política, lejos de tener la de una mujer reducida por el amor, tenemos a una reina tratando de asegurar el futuro de su pueblo. En esto último sin duda tendríamos un cercano parecido con las mujeres hebreas nombradas por sor Juana. Sobre esto nos dice Elena Marcello:

En el siglo xvii europeo la figura histórica de Cleopatra puede considerarse un mito ya consolidado, pues, como todo mito, su figura ha sido idealizada para expresar los valores de una colectividad y, si ha lugar, determinar su comportamiento, sea como *ejemplo vitando* por su conducta lujuriosa y calculadora, sea como símbolo de fidelidad y fuerza interior²¹.

Volviendo al villancico dedicado a santa Catarina podemos observar que para la Décima Musa el sacrificio de ambas es loable, aun cuando en el caso de Cleopatra sea un suicidio. La muerte en ambos casos es un triunfo, no una tragedia, la coronación de sus esfuerzos, no es un dolor irremediable. El fallecer pues no ha sido visto a lo largo de la his-

¹⁹ Jiménez Belmonte, 2011, p. 315.

²⁰ Jiménez Belmonte, 2011, pp. 315-322.

²¹ Marcello, 2015, pp. 267-286.

toria como un hecho puramente negativo, al menos no desde el punto de vista cristiano. El morir por otros dentro de este tenor es la mayor muestra de amor hacia los demás, es entregarse a todo por lo que se cree y valora, es ganar por medio de la pérdida del cuerpo. Las dos mujeres se muestran prestas a morir por sus ideales amorosos, finalmente, como dijimos más arriba, según la hagiografía de la santa, Catarina tuvo un matrimonio espiritual, pero real en ese plano con Jesús, por lo cual en ambos casos nos encontramos con una entrega amorosa completa.

CONCLUSIONES

Aunque sor Juana considerara casi todas sus obras como fruto de la obligación, y este caso es obvio, lo evidente es que aprovechaba todo espacio de escritura para dejar ver su pensamiento y opiniones. Santa Catarina es el pretexto perfecto para hacer notar las virtudes femeninas, de mujeres históricas y bíblicas, pero también de la suya propia. Lo que podemos observar respecto de la muerte en estos últimos villancicos de sor Juana es una visión heroica frente a ella, no solo como una tragedia, un sacrificio o una calamidad, sino también como la oportunidad de dar el mejor servicio a su comunidad. Pero la entrega de estas mujeres es especial, va de por medio su inteligencia, su astucia y sus altas virtudes no femeninas, sino humanas. Habrá que preguntarse si en el difícil 1691 sor Juana veía la muerte como una salida, como un sacrificio sí, pero al fin uno que le abriera las puertas de la inmortalidad.

BIBLIOGRAFÍA

- CALLEJA, Diego, *Vida de sor Juana*, notas de Ermilo Abreu Gómez, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.
- FEMENÍAS, María Luisa, «“Oí decir que había Universidad y Escuelas”: reflexiones sobre el feminismo de Sor Juana», *Orbis Tertius*, 1, 2-3, 1996, pp. 1-15.
- FERNÁNDEZ, Cristina Beatriz, «La escritura religiosa de sor Juana Inés de la Cruz: el caso de sus villancicos», *In Itinere. Revista digital de Estudios Humanísticos de la Universidad FASTA*, año II, vol. II, núm. 1, enero-junio de 2012, pp. 55-62.
- FUMAGALLI, Carla Anabella, «El villancico a santa Catarina y su articulación con la *Respuesta a sor Filotea*: algunas preguntas», en *Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, 7-9 de mayo de 2012*, La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria IdIHCS / CONICET / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata, 2012, pp. 1-10.

- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Cleopatra, una figura femenina del teatro de Rojas», en *Rojas Zorrilla en su IV Centenario*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 269-291.
- JIMÉNEZ BELMONTE, Javier, «De Cleopatra y mecenazgos: la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* de Alonso Castillo Solórzano (Zaragoza, 1639)», en *Compostella Aurea. Actas del VII Congreso de la AISO*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela (Servizo de Publicacións e Intercambio Científico), 2011, pp. 315-322.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, sor, *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz, IV, Comedias, sainetes y prosa*, ed., introd. y notas de Alberto G. Salceda, México, Instituto Mexiquense de Cultura / Fondo de Cultura Económica, 1994.
- MARCELLO, Elena E., «El mito histórico de Cleopatra en Calderón y sus contemporáneos», *Anuario Calderoniano*, 8, 2015, pp. 267-286.
- RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco, *Sor Juana Inés de la Cruz. La resistencia del deseo*, Madrid, Cátedra, 2019.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Los áspides de Cleopatra: comedia famosa*, Madrid, en la imprenta de Antonio Sanz, 1769, en línea en <https://www.cervantes-virtual.com/obra/comedia-famosa-los-aspides-de-cleopatra/>.
- TENORIO, Martha Lilia, *Los villancicos de sor Juana*, México, El Colegio de México (Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios), 1999.
- TRABULSE, Elías, «La Rosa de Alejandría: ¿una querella secreta de Sor Juana?», *Tema y variaciones de literatura. Literatura mexicana*, 1, 1991, pp. 197-204.
- VORÁGINE, Jacobus, *The Golden Legend or Lives of the Saints*, trad. William Caxton, libro electrónico, SSEL, 2022.

LA CONVERSIÓN DE TEUCA EN *LOS CABELLOS
DE ABSALÓN*: UN EJEMPLO DEL AGUSTINISMO
CALDERONIANO

Mounir Najma
Université Toulouse-Jean Jaurès

I. INTRODUCCIÓN

Cuando uno empieza a pensar en la escritura de un trabajo, además de leer cuanto se pueda acerca del tema analizado, investiga en unas direcciones que luego deja de lado para explorar otras, más llevaderas y convincentes. Así fue como, en un primer momento, quise centrarme en la oposición entre lo masculino y lo femenino en *Los cabellos de Absalón*, para luego darme cuenta de que el personaje de Teuca, por el que me intereso hoy, es mucho más complejo que esto, ya que parece construido en torno a lo que podríamos considerar como una vertiente del agustinismo calderoniano, cuya expresión dramática en esta obra propongo analizar a continuación. Es decir que Calderón parece haber utilizado el tema del dilema agustiniano, ampliamente desarrollado por el santo en las *Confesiones*, así como en el *Tratado sobre el libre albedrío* y en el *Tratado sobre la Trinidad*, a los que remitiremos para demostrar esta teoría contestando a la pregunta siguiente: ¿Por qué podemos considerar que el personaje de Teuca es una ejemplificación del agustinismo calderoniano?

2. LAS FUENTES DE *LOS CABELLOS DE ABSALÓN*2.1. *La Biblia y «La venganza de Tamar»*

Los conflictos religiosos hebreos (y las consiguientes guerras fratricidas) que marcaron el reino de David, y el de su descendencia, dramatizados por Calderón en *Los cabellos de Absalón*, están ampliamente abarcados en el *Segundo libro de Samuel*, como lo recuerda Evangelina Rodríguez Cuadros en la edición crítica de esta comedia, por la cual citaré a continuación. Es harto conocido, también, además de esta fuente bíblica, que el dramaturgo se valió del tercer acto de la obra de Tirso de Molina, *La venganza de Tamar*, insertándolo (casi por completo) en la segunda jornada de su pieza¹. En el *Segundo libro de Samuel*, se narra la decadencia del rey David y el peso de sus pecados (adulterio con Betsabé, homicidio de Uría Hethéo) que recaerá sobre sus hijos, condenados al sufrimiento. Esto aparece de manera obvia a través de los versos pronunciados por el rey después de la llegada del emisario de Hiram:

DAVID [...] manchadas las manos
de sangre idólatra tengo (vv. 745-746).

Estos crímenes constituyen la base del armazón de esta obra en la que el comediógrafo dramatiza el declive de la estirpe davídica, cuyos varones parecen estar condenados al fracaso ejemplificado en la figura de Absalón. Se trata, para Calderón, de representar el desgaste de la imagen paterna (la del rey David) y las transgresiones subsiguientes reproducidas por el primogénito (Amón), así como la avidez de poder que acaba por corroer al segundogénito (Absalón). De hecho, en esta pieza, padre e hijos hacen un uso perjudicial de su libre albedrío. Esta es la característica de su trayectoria dramática, que corre paralela al movimiento dramático global de este drama de inspiración bíblica².

¹ Para la polémica sobre la autoría de esta obra, remito a Rodríguez-LópezVázquez, 2021. Ver también Giacomani, 1971 y Rull, 1998 y el estudio pionero de Sloman, 1958, particularmente pp. 94-127.

² «Calderón lleva violentamente al interior del personaje [Amón], haciéndonos visitar con él las profundas rampas de la lucha del libre albedrío frente al destino [...]. Calderón parece haber intuido desde el principio la conveniencia de asentar el nuevo proyecto trágico de la Casa de David sobre una doble estrategia: bajo la superficie rizada y violenta del estallido del incesto, corren las aguas profundas de lo que se ha dado en llamar una “impresionante parábola de la piedad”, que quedaría inconclusa de no desa-

2.2. *La vidente Teuca: ¿una mujer poseída?*

La primera salida al escenario del personaje de Teuca se ubica en el último tercio de la primera jornada: inspirándose en la nigromante de Endor (*Libros de Samuel*), Calderón creó el personaje de la pitonisa etiopiana que forma parte de los regalos que Semeí (el enviado del rey Hiram) le quiere obsequiar a David³. Por consiguiente, Teuca está presentada como un personaje valioso, una baza para el monarca, pero él no la ve así, al contrario, la rechaza de entrada.

En la presentación que Semeí hace de Teuca, llama la atención la mención a un «espíritu», que parece guiar las profecías de la pitonisa. Dicho «espíritu», según refiere el emisario, es capaz de adivinar tanto lo bueno como lo malo, por lo cual es un ser ambivalente a la par que escindido según la índole de sus visiones:

SEMEÍ	[...] te encarezco esta divina etiopisa, en cuyo bárbaro acento un espíritu anticipa sucesos malos o buenos (vv. 714-718).
-------	--

El rey David asocia, de inmediato, a la adivinadora con un espíritu diabólico y la rechaza⁴:

rollarse, asimismo, la historia de Absalón. Y, al mismo tiempo, las aguas de unos agudos conflictos de personalidades e intereses en aras del dinamismo inherente a toda acción trágica», Rodríguez-Cuadros, introducción a *Los cabellos de Absalón*, p. 20.

³ Sobre las características del personaje de Teuca, remito a Rull, 1998, pp. 339-342. Después de haber emitido unas hipótesis sobre la etimología del nombre de la pitonisa, el estudioso llega a la conclusión de que se trata de una protagonista híbrida, una mezcla entre lo pagano y lo profético y concluye que estas características permiten incluir esta pieza en la categoría de «fábula dramática», p. 340, nota 27. Compartimos el punto de vista del investigador acerca de la complejidad dramática del personaje de Teuca, pero no por ello concordamos sobre la integración de este drama en el mundo de la fábula (sea dramática o no) que responde a otras características literarias. Ysla Campbell en una ponencia pionera, subraya también la ambivalencia de la pitonisa, haciendo hincapié en los orígenes diabólicos de su don: «a lo largo de la obra, la imagen de la pitonisa es asociada a la del Demonio reiteradamente» (Campbell, 2000, pp. 125-126).

⁴ En este sentido, David sigue la Ley al pie de la letra: «No ha de haber nadie [...] que practique adivinación, astrología, hechicería o magia [...] Porque todo el que hace estas cosas es una abominación para Yahveh tu Dios», Dt, 18, 10-12. Cito por la *Biblia de Jerusalén*.

En otros términos, ninguno de los presentes entiende lo que le está pasando a la vidente y la reacción popular y espontánea radica en tacharla de «loca», cuando en realidad se trata de una secuencia proléptica que anuncia el inevitable desenlace trágico del drama y que el Poeta volverá a recordar en otros momentos clave de la obra, valiéndose de Teuca como de una intercesora privilegiada para restablecer la paz. Todos estos elementos refuerzan el misterio (para no decir el enigma) que rodea al personaje de Teuca, desde su primera salida al escenario, y que no dejará de caracterizarla en las dos primeras jornadas de la obra.

De momento, siguiendo la trayectoria dramática del personaje de Teuca, solo podemos recordar que, en la *Biblia*, eliminar a los videntes de toda la comarca de Jerusalén fue decisión de Saúl. Y en su calidad de heredero del reino hebreo, el dramaturgo mantiene a David fiel a esta herencia, que resulta ser más bien la perduración de una costumbre ancestral que una verdadera decisión política por parte del monarca⁶.

El «frenesí» que acaba de apoderarse de la nigromante es un trance, unas visiones cuyo contenido está a punto de desvelar a los herederos de David y esto solo puede ser la manifestación de la voluntad divina⁷.

Después de haber calificado a Aquitofel de «sacrilego alevé» (v. 761), a Joab de «injusto homicida» (v. 763), la vidente prevé la extinción de toda la estirpe davídica, es decir el final dramático de esta era:

TEUCA	[...] me dais horror, hasta que de vuestra muerte herederos seáis, siendo vuestra muerte cláusula de un testamento (vv. 767-770).
-------	--

⁶ 1S 28, 9: «Bien sabes lo que hizo Saúl, que suprimió de esta tierra a los nigromantes y adivinos». Para completar el cuadro de la herencia bíblica que David le debe a Saúl, remito a la historia de la nigromante de Endor, narrada en el *Segundo libro de Samuel*. En este libro, podemos leer que las profecías del vidente de Endor fueron también consideradas como diabólicas y rechazadas por los poderosos a los que las dirigió. Por poder anticipar el futuro, esta adivinadora fue desterrada de la urbe y se escondió en un lugar donde (supuestamente) nadie debía de encontrarla. Sin embargo, Saúl fue en su busca para que lo pusiera en contacto con Samuel, recurriendo a su don, 1S 28, 10-12. Y en el mensaje transmitido por Samuel a Saúl, el profeta insiste en la cruel finitud del monarca.

⁷ «Toda dádiva perfecta descende del Padre de las luces», St 1, 17; Tb 4, 19. La idea según la que solo Dios regala dones está amplia y detalladamente estudiada por Stefanović, 2015.

En lo que concierne a Absalón, ve su muerte de manera oscura y nada gloriosa:

TEUCA Ya veo
que te ha de ver tu ambición
en alto por los cabellos (vv. 782-784).

Ninguno de los presentes entiende las profecías de la adivinadora y esta réplica de Aquitofel resume perfectamente la incompreensión de todos los presentes:

Extrañas locuras dice (v. 771).

El único al que hace caso Teuca es a Salomón, el verdadero heredero de la corona, cuyo reino prefigura Calderón en estos términos, manteniendo el misterio acerca de su desenlace:

TEUCA A ti sí haré [caso],
Salomón, que hablar no puedo;
que no ha de saber el mundo
si tu fin es malo o bueno (vv. 777-780).

Con estos versos, anuncia el dramaturgo el advenimiento del reino salomónico, como lo hará de nuevo en otros momentos clave de la comedia, que confirmarán la incapacidad de Absalón a reinar, a pesar de sus crecientes anhelos de poder. En cuanto al personaje de Teuca, es de notar que desaparece de la primera jornada de la comedia (solo la nombrarán los demás para intentar descifrar el significado de sus profecías) después de haber compartido sus visiones con los hijos de David. Volverá para la secuencia dramática ubicada en la finca de Absalón en Balhasor (vv. 1614-1833), en la que completará las profecías dirigidas a la fratría davídica.

2.3. *Las profecías florales de Teuca*

En Balhasor viven Tamar y Teuca, como lo indica la didascalia que encabeza esta nueva secuencia dramática (vv. 1534-1923). La presencia de la pitonisa al lado de la Infanta no estaba anunciada antes ni prefigurada. Tampoco se ha mencionado ninguna escena de encuentro entre ambas mujeres. Por lo cual la unión de su trayectoria dramática constituye una elipsis temporal y dramática, tal como lo indica la acotación escénica que se halla después de este diálogo entre Absalón y su padre:

Salen Tamar, y Teuca, cubiertos los rostros, y algunos pastores cantando (didascalia tras el v. 1533).

Por el encadenamiento de estas secuencias dramáticas, podemos deducir que ha transcurrido poco tiempo entre estas dos escenas. Sin embargo, ha nacido una amistad entre las dos mujeres desterradas, cuya trayectoria dramática el autor decidió unir. Esto es lo que Calderón pone de realce después de que Teuca le haya regalado a Tamar un ramillete hecho con las flores del campo, recordándole (¿sin querer?) la agresión de la que fue víctima y que la trajo aquí, a través de una metáfora floral, que vamos a explicitar a continuación.

Esta primera secuencia floral prefigura las profecías que les va a dirigir a los hijos de la Casa de David. A Tamar, la etíope le regala un ramillete hecho con las flores que pueblan el campo, no para recordarle la «flor» que le quitaron por la fuerza, sino más bien para anunciarle su venganza venidera (por una flor pérdida, gana varias), mientras que a los hermanos les regalará una flor, cuyo símbolo prefigurará su destino:

TAMAR	Todas las que abril esmalta pierden en mí su color, amiga, porque la flor que más me importa me falta.
TEUCA	¡Qué presto te has de vengar!
TAMAR	Ese es todo mi consuelo, y si no, trágueme el suelo.
TEUCA	Bien te puedes consolar (vv. 1630-1637).

Es menester hacer hincapié en la mimesis naciente entre Tamar y Teuca: las dos viven en el campo entre los pastores y salen con la cara tapada, lo cual hará imposible su identificación por los hermanos que vienen a ver el esquilmo del ganado de Absalón. El dramaturgo sigue perfilando la dramatización de la manipulación de Absalón en la medida en que el segundogénito es el único en conocer la verdadera identidad de las pastoras y se la disimula a los demás. Se conforma con decirles que Tamar es una mujer deshonrada y Teuca una pastora adivinadora. Esta, con la ayuda de las flores, reanuda con sus profecías liminares: la flor que regala a cada uno de los hermanos corresponde a sus rasgos de carácter, como lo recuerda Rodríguez Cuadros en las notas correspondientes a

estos versos⁸. A Amón le regala una espadaña, que simboliza su incapacidad a controlar sus apetitos sexuales. A Adonías, le ofrece una espuela de caballeros para simbolizar su afán de poder. En cuanto a Salomón, a él lo obsequia con una corona de rey (otro indicio por parte del dramaturgo del reino salomónico venidero). Cuando llega el turno de Absalón, le da un narciso, advirtiéndolo de nuevo acerca del peligro que corre por su soberbia, su narcisismo y su avidez de poder desmedidos. Le recuerda también que sus cabellos (que el segundogénito considera como su mayor ventaja) contribuirán a causar su perdición:

TEUCA Pues tened, Absalón, cuenta
 con él, y no os queráis tanto,
 que de puro engrandeceros,
 estimaros y quereros,
 de Israel seréis espanto.
 Vuestra hermosura enloquece
 a toda vuestra nación:
 narciso sois, Absalón,
 que también os desvanece.
 Cortaos esos hilos bellos,
 que si los dejáis crecer
 os habréis presto de ver
 en lo alto por los cabellos (vv. 1745-1757).

Pero a Absalón le siguen cegando tanto su narcisismo como sus ansias (cada vez más incontrolables) de ceñir la corona de Israel. Por eso, continúa sin entender el sentido literal de la última profecía de la nigromante, lo que, además de densificar el nudo dramático de la comedia, hace inevitable su concreción escénica. Por medio de Teuca, a la que el comediógrafo usa otra vez como intercesora, se vuelve a subrayar la ceguera de Absalón, insistiendo en su incapacidad a hacer un uso correcto de su libre albedrío, lo que causará su muerte, de manera ineludible:

ABSALÓN Teuca, advierte que sí en alto
 por los cabellos me veo,
 yo premiaré tu deseo,
 y a Israel daré un asalto (vv. 1758-1761).

⁸ Las profecías de Teuca se sitúan entre los versos 1614-1833 (microsecuencia C3 de nuestro cuadro de segmentación métrica realizada siguiendo las pautas fijadas por Marc Viste en su estudio pionero de 1981).

Después de estas profecías florales, el dramaturgo cierra la segunda jornada con la escena del asesinato de Amón por Absalón y el destierro de este por las tierras de Gesur (vv. 1834–1923). Tamar queda vengada y puede empezar la última jornada, que contiene la sedición de Absalón y la concreción de las profecías de Teuca: los elementos clave del armazón de este drama.

3. TEUCA O LA RESTAURACIÓN DE LA CONCORDIA ENTRE PADRE E HIJO

En la escena de apertura del último acto, Calderón nos informa sobre el transcurrir del tiempo, pero también sobre lo urdido por Joab y Jonadab en una elipsis dramática: ambos quieren que el monarca indulte a Absalón. Para alcanzar este fin, necesitan de una mujer muy inteligente, a la par que astuta, a la que Semeí describe de esta manera antes de que esta misteriosa persona salga al escenario:

SEMEÍ	No hay mujer de más alta ciencia ni de más sutil ingenio en el orbe (vv. 1936–1939).
-------	---

En otras palabras, esta mujer es la clave de la consecución del indulto real y en esta escena informativa el dramaturgo va desvelando los rasgos de carácter de este personaje imprescindible, según se aproxima el comienzo de la sesión de «pretensiones» en la cual el monarca sentencia las cuestiones jurídicas presentadas por sus súbditos. Por estos motivos, podemos deducir que Semeí es el único en conocer la verdadera identidad de esta enigmática mujer. Solo sabemos, por las informaciones proporcionadas al inicio de esta escena, que esta señora vive en Balhasor y resulta ser la mayor pieza de la estratagema que va a llevarse a cabo:

JONADAB	Esperando está aquí fuera ya en el traje israelita disfrazada y encubierta (vv. 1927–1929).
---------	---

Cuando Semeí les revela a sus cómplices la identidad de esta persona, no están sorprendidos y confían en sus habilidades. De hecho, a Joab no se le ocurrió mejor ardid, ya que el monarca se mostró firme en su voluntad de no indultar a Absalón, bajo ningún concepto:

- SEMEÍ Por patria y por nombre es Teuca (v. 1941)
- JOAB Yo, viendo, pues, sospechosa
 con Absalón mi obediencia,
 por sanear la malicia
 y desvelar la sospecha,
 su venida he pretendido
 sin que mi privanza pueda
 en la clemencia del Rey,
 con ser tanta su clemencia,
 hallar entrada al perdón:
 que le han cerrado las puertas
 en David los sentimientos
 y en todo el reino las quejas.
 Y, en fin, viendo que no es medio
 una pena de otra pena,
 ya del ruego despedido,
 me valgo de la cautela,
 buscando una mujer sabia (vv. 1976-1992).

Los tres hombres están convencidos de que Teuca, gracias a su poder de persuasión, conseguirá ablandar a David y que el soberano podrá abrir de nuevo su corazón, una vez solicitado el cariño paterno. La pitonisa, además de ser el personaje necesario a la obtención del indulto real para Absalón, viene descrita (de manera antitética) como una mujer sabia y maleable. Estos elementos prefiguran la evolución del personaje de la etiopiana: es la primera vez que no recurre a su don de adivinanza sino tan solo al poder del habla y de la escucha, dos sentidos primordiales en esta secuencia.

La sesión de audiencias comienza justo después de estas aclaraciones y constituye una escena de teatro dentro del teatro en la que Teuca desempeña el papel de una viuda cuyo segundogénito acaba de asesinar a su hermano mayor. El homicida se refugió en su casa, según le narra el rey, y la justicia quiere que se lo entregue o que ella pague con su propia vida por el crimen cometido por su hijo (vv. 2058-2098). En su relato conmovedor y lírico, recalca Teuca que no pudo entregar al homicida por haber padecido ya la pérdida de un hijo y apela a la clemencia del monarca. Este asiente:

- DAVID No llores, mujer, no temas;
 que no mereces morir

porque a tu hijo defiendas;
antes es justa piedad
la tuya; y más yerro hicieras
si, muerto el uno, acusaras
al otro; pues cosa es cierta
que hace más el que perdona
su dolor que el que se venga (vv. 2099-2107).

Tras haber expresado la necesidad de perdonar y de no aceptar este fallo, Teuca le pide al monarca que juzgue a Absalón con la misma clemencia, recurriendo a la analogía entre ambos casos. En este sentido, la etíopiana se muestra fiel al retrato hecho por Semeí. Pero esta secuencia sirve también para formalizar la evolución del personaje de Teuca que ya no necesita de sus profecías para jugar un papel esencial dentro del movimiento global de la obra, en la medida en que ahora el dramaturgo la utiliza como intercesora para restablecer la concordia, lo que puede ser considerado como un anticipo del paso de la Antigua a la Nueva Alianza, por medio de un personaje femenino:

TEUCA	Luego con esa razón convencido estás...
DAVID	¿De qué?
TEUCA	De la ira que muestras tener hoy contra Absalón; pues, opuesto a tu sentencia, muerto uno y ausente otro, quieres que entrambos se pierdan. Vuelva Absalón a tu gracia, o verá Israel que yerras en no hacerlo, pues no obras lo mismo que tú sentencias (vv. 2111-2121).

Después de haber conseguido convencer a David que indulte a Absalón, Teuca regresa a Efraín, acompañada por Jonadab, satisfecha de haber contribuido a reunir a padre e hijo, recurriendo a la razón, a la analogía entre ficción y «realidad» y no a su don. Esta secuencia constituye un hito en la metamorfosis dramática del personaje de la nigromante, que ya no está escindida en dos partes. Y eso lo ha conseguido gracias a

la compasión y a la empatía⁹ de las que hizo alarde al aceptar ayudar a Joab, lo que explica su transformación:

TEUCA Si el espíritu grande, que ha vivido
 en mí, espíritu de odio y de ira ha sido,
 de rencor y de discordia,
 ¿cómo viene de hacer esta concordia
 de Absalón y David?
 [...]
 ¿Yo instrumento de hacer dos amistades?
 ¿Yo unir dos tan discordes voluntades? (vv. 2376-2383).

Las dudas que expresa sobre el origen de su don vienen a confirmar, una vez desposeída de este «espíritu», que, mientras lo tenía, no ha entendido que era de origen divino y no diabólico, tal como se lo hicieron creer, hasta que lo utilizase de manera distinta. En realidad, sus profecías solo sirven para avisar a los otros del peligro que corren y de la tragedia que provocará un uso perjudicial de su libre albedrío. Una vez estas advertencias escenificadas, Calderón ya no menta las adivinaciones de la pitonisa, que ya no ve el futuro cuya concreción está a punto de acontecer.

Esta evolución de la trayectoria dramática del personaje de Teuca le permite al dramaturgo prefigurar la conversión venidera de la expitonisa. A esta altura del drama, ya no es necesario que vea un futuro imposible de eludir. Por otra parte, Teuca descubre, una vez desaparecido su don, que puede servir para algo más que anunciar un futuro nefasto. En este momento de la pieza, se muestra receptiva al cambio en la medida en que ella es la que ha contribuido a fomentar el perdón y la paz entre padre e hijo:

TEUCA (*A Aquitofel.*) [...] porque ahora
 no me dicta el espíritu que mora
 en mi pecho [...] (vv. 2500-2502).

⁹ Dos cualidades primordiales evocadas en la Biblia, tanto en el Antiguo como en el Nuevo testamento: véanse (entre otros versículos) Lc 6,31; 1S 23,21; 1P 3,8; Sal 72,13; Hb 5,2; Ef 4,32; Dt 13,17; Mi 6,8; St 5,11; Ez 16,49; 1Cro 21,13 que remiten todos a las indispensables cualidades de compasión, bondad y perdón entre los hombres, cualesquiera que sean sus creencias.

Puede que la desaparición de este don se deba a la concreción venidera (e imposible de evitar) de las profecías que ha ido pronunciando a lo largo de la pieza y que el dramaturgo ya no necesita para el resto de su comedia. Es necesario también, a nivel de la estructura del drama, prefigurar la disponibilidad del personaje de Teuca a la conversión a otra religión. Dicha conversión al hebraísmo resulta ser incompatible con la nigromancia, según lo establecido por la Ley, como lo hemos señalado antes.

4. LA CONCRECIÓN DE LAS PROFECÍAS DE TEUCA

Una vez conseguido el perdón del rey David, el dramaturgo abre una nueva secuencia dramática en la que Absalón coloca el penúltimo peldaño de su estrategia para conseguir la tan deseada corona: la sedición (vv. 1924–2361):

ABSALÓN (*A Aquitofel.*) [...] verás
 enarbolar mis banderas
 en Jerusalén, y que
 a sangre y fuego hago guerra
 a mi padre y mis hermanos,
 coronando mi cabeza
 de sus laureles (vv. 2350–2356).

Absalón sigue movido por sus ganas desmedidas de ser coronado rey de Israel, cueste lo que cueste y para ello cuenta con el apoyo de su hermana y del ejército que consiguió levantar en Hebrón. A nivel de la estrategia planeada, quiere sorprender a su padre que no ha anticipado la sedición de su hijo. Por otra parte, este hijo transgresor está convencido de haber granjeado los apoyos militares suficientes para poder hacerse con el palacio real, y eliminar a su padre. Así es como consigue invadir la ciudad y entrar en los aposentos del rey, pero este (junto con sus otros hijos) logra salir al monte, *in extremis*:

AQUITOFEL Ya rendida la ciudad,
 señor, a tu nombre tienes,
 y aun la campaña, pues queda
 Tamar allá con las huestes.
 ABSALÓN Guarnézcanse las murallas
 todas luego de mis gentes
 mientras el palacio allano.
 AQUITOFEL El cuarto del Rey es éste.

¡Que en las copadas encinas
se me enredan los cabellos! (vv. 3116-3123).

*(Da vueltas el caballo, tocan al arma, salen
Ensay, Joab y soldados con lanzas.)*

Es Ensay el que descubre a Absalón vivo, pero colgado por los cabellos a las ramas de estas encinas que le impidieron salir adelante. El fiel consejero del rey David avisa a Joab y este decide aprovechar la ocasión (desacatando la orden explícita del monarca de no matar a su hijo), en nombre del interés general, para acabar con esta guerra sediciosa:

JOAB Menos una vida importa,
aun de un príncipe heredero,
que la común inquietud
de lo restante del reino.
La justa razón de Estado
no se reduce a preceptos
de amor: yo le he de matar.
Desvanecido mancebo,
muere, aunque el Rey me mandó
que no te tocase
(Tírale la lanza.) (vv. 3140-3149).

[...] tres son las que contra ti
me manda blandir el cielo;
por fraticida la una,
la otra por deshonesto,
y la otra por ser hijo
inobediente (vv. 3154-3159).

La muerte de Absalón aparece descrita por el dramaturgo como un portento, cuyo ejecutante es Joab, el valido del rey David: es un acto de justicia divina. Se trata de hacer lo que el monarca no pudo realizar en ningún momento de la pieza: rendir la justicia. Esta última secuencia dramática contiene el juicio, la condena y la ejecución inmediata de la sentencia divina.

Es en el momento en que vuelve a ofender a su padre cuando el dramaturgo decide poner un punto final a la trayectoria dramática de este hijo desobediente, haciendo de su muerte un castigo ejemplar para quienes quieran desafiar la autoridad paterna dejándose llevar por un frenesí completamente descabellado:

- JOAB Israelitas, suspended
 los repetidos acentos,
 y venido todos, venid
 a ver tan raro portento.
(Salen todos.)
- ENSAY ¡Qué espectáculo tan triste!
- TEUCA Cumplió su promesa el cielo (vv. 3164-3169).

La visualización de este portento causa un impacto muy fuerte en los personajes de Tamar y de Teuca: la una por ser la hermana de Absalón y la otra por haber podido medir la inmensidad de los poderes divinos. Ahora sí que la expitonisa ha entendido el origen y la magnitud de su don, que no ha conseguido controlar en ningún momento, por ser una manifestación de parte de la inmensidad del poder de Dios, cuyas leyes decide seguir ahora en adelante convirtiéndose a la religión hebraica, que el dramaturgo escenifica bajo forma de un último *coup de théâtre* que viene a coronar la transformación de este personaje, que dista mucho de ser un personaje secundario.

La dramatización de este portento, que clausura la pieza, confirma de nuevo el fracaso y la fragilidad del conjunto de los varones de esta comedia que no consiguen actuar con la fuerza y el valor de los nobles, puesto que debían de ejercer una justicia incuestionable sin dejarse llevar por sus pasiones.

En este drama asistimos al desmoronamiento de este mundo masculino en beneficio de la clarividencia femenina. Por eso, las dos protagonistas femeninas deciden apartarse de esta sociedad dirigida por los hombres y condenada al fracaso para acercarse cuanto puedan a Dios, cuyos poderes son verdaderos e ilimitados:

- TAMAR [...] yo, por no ver jamás
 ni aún los átomos del viento,
 iré a sepultarme viva
 en el más oscuro centro
 donde se ignore si vivo
 pues que si ignora si muero.
(Váse.)
- TEUCA Y yo también desde hoy
 en su ley seguirla quiero;
 que es grande Dios el que sabe
 medir castigos y premios (vv. 3188-3197).
(Váse.)

Ante la derrota de los hombres, la única solución es acudir a Dios, rezando por su amparo, porque es el único capaz de premiar y de castigar a sus súbditos con la equidad necesaria. Solo Él resulta ser apto para medir el justo peso de las buenas y de las malas acciones de los hombres y actuar en consecuencia, tal como lo demuestra el dramaturgo en la escena de cierre de esta pieza.

La representación de este portento le basta a Teuca para entender que parte de su salvación radica en seguir las leyes divinas. Y puesto que el poder de las imágenes es explícito, no es necesario que el comediógrafo recurra a ninguna puesta en escena grandiosa para escenificar la conversión de Teuca al hebraísmo. Se trata de una conversión cuyas etapas están diseminadas a lo largo de este drama y que hemos ido señalando: la primera resultó ser la incapacidad de Teuca a controlar su don, la segunda, la amistad de Tamar y la tercera, la empatía de la que hizo alarde al intentar restablecer la concordia entre padre e hijo.

5. TEUCA O LA EXPRESIÓN DEL AGUSTINISMO CALDERONIANO

Después de haber analizado las distintas etapas de este drama que llevan a Teuca a rechazar las pasiones masculinas para solicitar la protección divina, me parece necesario, a modo de pre-conclusión, establecer un paralelo entre la dramatización de la conversión de esta protagonista y la tan conocida conversión de Agustín al cristianismo, lo que nos permitirá esbozar los contornos de lo que podemos llamar el «agustinismo calderoniano», o sea la influencia del pensamiento y de la escritura agustiniana sobre la dramatización del motivo de la conversión en este drama de inspiración bíblica¹⁰.

Es harto conocido que el Santo narró las diferentes etapas de su cambio de religión en el octavo libro de las *Confesiones*, escrito unos trece años después de su conversión al cristianismo. Pero antes de que fuese iluminado por la gracia y que adviniese su conversión, el Santo Padre, además de haberse dejado llevar por las teorías del maniqueísmo, no dejó de sentirse escindido entre sus primeras pasiones¹¹ (el sexo des-

¹⁰ La influencia de san Agustín en el teatro calderoniano fue estudiada por Flashe, 1985 y 1986. Aprovecho la ocasión para expresarle mi más sincero agradecimiento a Luis Fernández González, jefe de estudios de la Casa Velázquez, por haberme facilitado el acceso a estos artículos de difícil localización en las universidades francesas.

¹¹ «Porque yo veía la Iglesia llena de vuestros siervos, y que uno iba por un camino y otros por otro. Y a mí desagradábame lo que hacía en el siglo y era para mí una carga

enfrenado, el concubinato, el consumo de alcohol y los juegos, como lo narra en los primeros libros de las *Confesiones*), siguiendo así los pasos de los «Santos Pecadores», y el llamado por cambiar del todo, de manera inequívoca, aceptando el movimiento interior que se había apoderado de él mucho tiempo atrás. Dicho movimiento no paró de crecer según conversaba con Simpliciano, el padre espiritual de San Ambrosio. Y fue mediante estas conversaciones espirituales que Agustín se abrió del todo a la gracia, sentado al pie de la higuera del jardín de la casa familiar, según narra en las *Confesiones*. De allí la simbología a la que fue asociado durante siglos enteros.

He empezado esta parte pre-conclusiva subrayando que existe un paralelo posible entre la conversión de este Santo Padre y la dramatización de la conversión de Teuca y creo que este punto convergente se halla en la concordia que restablece la expitonisa entre el rey David y Absalón, su hijo desterrado. En efecto, una vez restaurada dicha concordia, por medio de un vínculo especular, Teuca ya no está escindida, o sea ya no siente la presencia de este espíritu que la controlaba, según lo recalcado en este trabajo.

En la medida en que son bien conocidos los excelsos conocimientos de los textos bíblicos y patrísticos por parte de nuestro dramaturgo, es muy probable que la figura de san Agustín le haya servido de modelo a Calderón a la hora de crear al personaje de Teuca que, a fin de cuentas, dista mucho de ser un personaje secundario.

6. CONCLUSIÓN

Concluiré diciendo que la dramatización de la conversión de Teuca es un motivo que, desde mi punto de vista merece ser estudiado y no solo porque la casi totalidad de la crítica lo apartó durante décadas,

muy pesada; no porque mis apetitos me abrasasen ya, como solían, y me arrebataasen con la esperanza de la honra y de la hacienda para que sufriese aquella servidumbre tan grave, porque ya aquellas cosas no me deleitaban en comparación de vuestra dulzura y de la hermosura de vuestra casa que yo amaba. Pero todavía estaba fuertemente atado con el amor de la mujer, acordándome que el apóstol no me prohibía casar, aunque exhorta a lo más perfecto y desea que todos los hombres sean como era él. Mas yo, como flaco, escogía lo más blando y suave y, hallándome por este deseo enfermo, también lo era en los demás y me iba consumiendo con los congojosos cuidados de las otras cosas, que, aunque eran desabridas para mí, las había de pasar porque eran convenientes para la vida conyugal, a la cual yo estaba tan inclinado y rendido» (*Confesiones*, Libro VIII, capítulo 1, p. 170).

sino también, y sobre todo porque Calderón cuestiona el modelo de sociedad propuesto por los hombres que tienen el poder tanto dentro como fuera de casa. Pero para que no haya malos entendidos, poner en solfa la incapacidad de los hombres a hacer un uso correcto de su libre albedrío no convierte, desde mis pocos conocimientos acerca de esta cuestión, a Calderón en un precursor del feminismo y mucho menos en uno de sus pregoneros. Al subrayar los fallos de la inmensa totalidad de los personajes masculinos, el comediógrafo pone de manifiesto que el único amparo posible, seamos hombres o mujeres, estriba en la fe que cada uno debe tener en Dios para poder esperar beneficiarse de su salvación a la hora de rendirle cuentas. En otras palabras, creo que los personajes masculinos calderonianos son endebletes porque carecen de fe y se muestran engreídos, por eso la única salvación viable es la que ofrece el hebraísmo o el cristianismo, siguiendo el ejemplo ofrecido por los Santos pecadores.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, san, *Confesiones*, introd. Josep María Rovira Belloso, traducciones de Pedro Ribadeneyra y Ángel Custodio Vega, Barcelona, Planeta, 2022.
- AGUSTÍN, san, *Tratado sobre el libre albedrío*, en *Obras completas de San Agustín*, e-book, <https://www.mercaba.org/TESORO/Agustin/R/san%20agustin%20-%202005%20de%20trinitate.pdf>.
- AGUSTÍN, san, *Tratado sobre la Trinidad*, en *Obras completas de San Agustín*, Biblioteca de Autores Cristianos, edición digital, <https://www.mercaba.org/TESORO/Agustin/R/san%20agustin%20-%202005%20de%20trinitate.pdf>.
- Biblia de Jerusalén*, Madrid, Alianza, 1995.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- CAMPBELL, Ysla, «Funciones adivinatorias en *Los cabellos de Absalón*», en *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, coord. Jesús Pérez Magallón y José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 2002, pp. 125-132.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 2003.
- FLASHE, Hans, «Conservación y transformación de términos agustinianos en los autos sacramentales de Calderón», en *Hacia Calderón. Actas de los coloquios anglogermanos, VII*, ed. Hans Flasche, Wiesbaden, Franz Steiner, 1985, pp. 54-64.
- FLASHE, Hans, «Calderón y San Agustín», en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, ed. Horacio Santiago Otero, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 195-207.

- GIACOMAN, Helmy F., «El rey David en *Los cabellos de Absalón* de Calderón», *Bulletin of the comediantes*, 23.2, 1971, pp. 39-43.
- RODRÍGUEZ-LÓPEZ VÁZQUEZ, Alfredo, «La triple atribución de *La venganza de Tamar* (Tirso, Godínez, Claramonte), el segundo acto de *Los cabellos de Absalón* y la intervención de Vera Tassis», *Lemir*, 25, 2021, pp. 67-90.
- RULL FERNÁNDEZ, Enrique, «Creación y evolución en la trilogía salomónica calderoniana», *Anuario de Estudios Filológicos*, 21, 1998, pp. 329-352.
- SLOMAN, Albert E., *The Dramatic Craftsmanship of Calderón*, Oxford, The Dolphin Book, 1958.
- STEFANOVIČ, Ranko, «Origen, significado y función del “Don de Profecía” en la Biblia», *Revista Theologika*, 30.2, 2015, pp. 188-231.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Belin SUP Lettres, 1996.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail / France Ibérie Recherches, 1990.

APÉNDICE: CUADRO DE SEGMENTACIÓN MÉTRICA DE
LOS CABELLOS DE ABSALÓN (1634),
 EDICIÓN CRÍTICA DE EVANGELINA RODRÍGUEZ-CUADROS (1989)

Versificación Primera jornada	Macrosecuencias	Espacio Tiempo	Evolución de la trayectoria dramática	Tipo de conversión
A.1 vv.1-134 silva de pareados -----	David, rey victorioso se encuentra con sus hijos. -----	Jerusalén, palacio del rey David	Características de los protagonistas: David, triun- fante / Amón melancólico y atraído por Tamar / Absalón se- diento de poder.	
A.2 vv. 135-360 romance ó-o -----	Todos acuden a ver a Amón, encerra- do en su cuarto. -----		Amón el transgresor.	
A.3 vv. 361- 590 décimas -----	Manipulaciones de Amón. -----		Llegada de Teuca, pitonisa etiope regalada al rey / Violación de Tamar por Amón. Conspiración de Aquitofel con Absalón.	
A.4 vv. 591-988 romance é-o	Profecías de Teuca.			

Versificación Segunda jornada	Macrosecuencias	Espacio Tiempo	Evolución de la trayectoria dramática	Tipo de conversión
B.1 vv. 989-1073 quintillas ----- B.2 vv. 1074-1153 octavas reales ----- B.3 vv. 1154-1369 romance -ó ----- B.4 vv. 1370- 1533 décimas	Del amor al odio. ----- La venganza de Tamar (I). ----- El indulto real. ----- Rivalidades fraticidas.	Palacio del rey David	Amón rechaza a Tamar. Rivalidades fraticidas. El Rey le perdona a Amón. Tamar enfurecida. Absalón, ávido de poder. Auto- coronación de Absalón que se opone a David.	
Escenario vacío v. 1533	Escenario vacío v. 1533	Escenario vacío v. 1533	Escenario vacío v. 1533	
C.1 vv. 1534-1537 copla cantada asonantada ----- C.2 vv. 1538-1613 romance -á ----- C.3 vv. 1614-1833 redondillas ----- C.4 vv. 1834- 1863 décimas	Interludio musical. ----- La venganza de Tamar (II). ----- Las profecías de Teuca. ----- Avidez de poder de Absalón.	Balhasor, quin- ta de Absalón	Tamar vive (con la cara tapada) entre los pastores junto a Teuca. Profecías flo- rales de Teuca. Uso prejudicial del libre albedrío de Absalón.	
Escenario vacío v. 1863	Escenario vacío v. 1863	Escenario vacío v. 1863	Escenario vacío v. 1863	
D. vv. 1864-1923 romance é-o	La venganza de Tamar (III).		Absalón mata a Amón. Tamar vengada.	

Versificación Tercera jornada	Macrosecuencias	Espacio Tiempo	Evolución de la trayectoria dramática	Tipo de conversión
E.1 vv. 1924-2361 romance é-a ----- E.2 vv. 2362-2513 silva de pareados	El indulto. ----- El reencuentro.	Palacio del rey David, dos años más tarde Por el campo de Hebrón	Absalón desterrado por Gesur. Absalón indultado. Absalón sedicioso. Reencuentro entre Jonadab y Tamar. Carta de Absalón a Tamar.	
Escenario vacío v. 2513	Escenario vacío v. 2513	Escenario vacío v. 2513	Escenario vacío v. 2513	
F.1 vv. 2514-2653 redondillas ----- F.2 vv. 2654-2955 romance é-e ----- F.3 vv. 2956-3075 octavas reales ----- F.4 vv. 3076-3231 romance é-o	El motín de Absalón. ----- Estalla el motín. ----- Desenlace del motín. ----- Concreción de la profecía de Teuca.	Aposentos de Absalón Por el monte	Absalón quiere derribar al rey. En sueños David ve su caída. Absalón invade el palacio. El rey huye. Las huestes de Absalón invaden el monte. Muere Absalón ahorcado. Conversión de Teuca a la religión hebrea. Fin de la comedia.	Conversión de Teuca a raíz de la concreción de su profecía eliminar

«SU OLOR DAVIDA Y CONSUELO»: MUERTE
Y PIEDAD SENSORIAL COMO SUPERACIÓN DE
LA OTREDAD NEGRA EN *EL SANTO NEGRO*
ROSAMBUCO DE LA CIUDAD DE
PALERMO DE LOPE DE VEGA

Dámaris M. Otero-Torres
Rutgers University

Aunque poco conocida, *El santo negro de Rosambuco de la ciudad de Palermo*¹ se basa en la vida de Benedetto Menassari, esclavo negro que nace en Palermo en 1524 y muere en olor a santidad en 1589. Los estudios más recientes sobre esta comedia examinan las estrategias que propelen actitudes de aceptación y respeto frente a las predisposiciones habituales de rechazo, sospecha y violencia que reverberan en la humillación, menosprecio y burla hacia los negros. Publicada en 1612 en esta comedia se incorporan las noticias que habrían llegado a España sobre los milagros atribuidos al santo². Los ajustes hechos por Lope son indicativos de los malabarismos que habría tenido que hacer para anotarse una cálida recepción en la época. En la comedia Benedetto es Rosambuco, un musulmán proveniente de la nobleza etíope que crece bajo el dominio de los turcos hasta conseguir su libertad y convertirse en corsario. Benedetto, en realidad hijo de esclavos católicos en Palermo, entra en el con-

¹ Edición consultada: Lope de Vega, *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, en Artelope: Biblioteca Digital Lope de Vega, Universidad de Valencia.

² Ver Belloni, 2017, sobre recepción de la obra en España, pp. 182-183.

vento Santa María de Palermo, pasando de ser cocinero a prior y maestro de novicios³. Lope inventa la conversión al cristianismo para traducir dramáticamente la paradoja del santo negro para los espectadores⁴. No obstante, dentro del espectáculo teatral la conversión religiosa no sería suficiente para dignificar a Rosambuco si no estuviera sustentada por el brillante uso de efectos mecánicos y lenguajes sensoriales. Trabajando en conjunto, estos recursos materializan los fenómenos sobrenaturales que, no solo redibujan las relaciones jerárquicas entre la elite siciliana y Rosambuco, sino que enmarcan su apostolado y lo escoltan a la muerte como eslabón humano que exude divinidad.

No es fortuito que las lecturas más recientes se desmarquen de la indignación con la que Menéndez Pelayo atacara el mal gusto del Lope por la incorporación de asuntos profanos que, en su opinión, no estaban a la altura reverencial de una comedia de santos, «la parte cómica es trivial y plebeya, e intolerable el tipo de la negra con su media lengua y sus palabras estropeadas en jeringonza bárbara»⁵. Ciertamente, lo que Menéndez Pelayo considera una ofensa al decoro hoy preocupa menos que las implicaciones en lo relativo a las tensiones raciales que condicionan la agencia teatral del santo. No obstante, su reflexión sobre la recepción positiva del público por las escenas «de demonios, cohetes y palizas» resulta sumamente fructífera para medir las pulsiones que, o bien atrofian o dan voz, a las complejas identidades minoritarias que reclaman espacio. A final de cuentas, entre la visión estereotipada impuesta sobre la esclava Lucrecia o la admiración del venerable santo, existe un público heterogéneo e inteligente cuya capacidad para imaginar, cuestionar, posicionarse y participar activamente en la recepción teatral sobrepasa las expectativas reguladoras y de entretención que definen el género⁶.

Desde la perspectiva contemporánea, es imposible negar que la docilidad espiritual del santo diluye la realidad de la esclavitud peninsular. Baltasar Fra Molinero describe la superioridad devocional de San Benito como representativa de un racismo por reducción. «Mientras más se pondera la excepción», nos dice, «más se amplía el concepto negativo,

³ Ver Sánchez Rotellar, 2020, sobre las modificaciones biográficas de la obra, pp. 5-16.

⁴ Canónica, 2005 se refiere a Rosambuco como un oxímoron ya que la concepción del negro era lo opuesto a la santidad.

⁵ Ver las páginas sobre la comedia en la Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo.

⁶ Mi trabajo se distancia de la tesis de Canónica al sugerir que Lucrecia es la contrapartida obligada de Rosambuco para alcanzar la dignidad y el respeto frente a la audiencia teatral.

adversativo de los negros»⁷. Olga Barrios, por su parte, también nos recuerda cómo la aceptación incuestionada de la religión cristiana es transformada figurativa y materialmente en una «carta de aceptación» que reivindica el cuerpo negro en virtud de la pureza de su alma blanca⁸. Como transacción simbólica en la comedia, las alusiones al alma blanca en el cuerpo del negro reinstalan e intensifican las mismas jerarquías semánticas utilizadas por las subjetividades hegemónicas para fijar sus prerrogativas subordinantes. La trasposición cromática es una útil estrategia utilizada por las voces dominantes con la intención de minimizar la desconfianza, el asco y la antipatía material que los imaginarios creados desde el poder han impuesto sobre los cuerpos negros⁹. Lope crea un espacio de apertura que combate las microagresiones lingüísticas, étnicas y raciales, elevando la otredad y la gracia como paradigmas interpretativos fuera de la dialéctica del alma blanca en el cuerpo del negro. Barrios habla acertadamente de la creación de un espacio de reflexión, gestionado dramáticamente por los personajes cuyas experiencias delatan su marginación dentro de los límites impuestos por la censura¹⁰. En mi opinión, Lope triunfa al mostrar la encrucijada espiritual del santo, flexibilizando muy efectivamente los estereotipos popularizados que, si bien son indispensables para asegurar el éxito, también son capaces de provocar en la audiencia teatral reacciones más sofisticadas que el simple reciclaje ideológico¹¹. En este sentido, la comedia capitaliza dinámicamente las experiencias sensoriales que entrelazan la vida y la muerte de distintos personajes hasta liberar al santo de todas las injurias y maltratos. A través de efectos mecánicos y afectos sobrenaturales, Lope convulsiona dinámicamente los puntos ciegos de la cultura confesional, logrando que Rosambuco adquiriera una dignidad espiritual propia sobre los libretos de inclusión que en *su* época legitiman su apostolado solo en virtud de su alma blanca.

⁷ Fra Molinero, 1995, p. 81.

⁸ Barrios, 2002, p. 299.

⁹ Perceval, 1990, pp. 22-55.

¹⁰ Barrios, 2002, p. 303.

¹¹ Panford, 2001, habla sobre la tendencia a reproducir los valores dominantes sin mayores cuestionamientos.

GRACIA Y ESPECTACULARIDAD SENSORIAL

La valentía, nobleza y fe de Rosambuco permanecen entrelazadas desde el principio como virtud distintiva de su personalidad. En el contexto de la devoción religiosa, su origen musulmán parece importar menos que su celo espiritual. Fiel a su fe musulmana, Rosambuco está dispuesto a morir antes de convertirse en carnada cristiana. No obstante, la aparición repentina de un niño impide que se arroje al mar desencadenando el primer encuentro sobrenatural presenciado por la audiencia. La esperanza del encuentro con el Dios de su corazón anula la determinación de morir:

SANTO	¡Ah, Rosambuco infeliz, por tu desdicha otomano, hoy al infame cristiano sujetarás la cerviz! Pero si mi triste suerte tiene de estar oprimida, quitarme quiero la vida. ¡Mar salado, dame muerte! <i>Haga que se arroja al mar, y salga de otro altillo un niño y téngale el brazo que no se eche, y diga:</i>
NiÑO	Rosambuco, espera, aguarda.
SANTO	Niño discreto, ¿quién eres?
NiÑO	Yo soy... No te desespere, que Dios del cielo te guarda para que asombres al mundo.
SANTO	¿Quién eres? ¿Adónde vas?
NiÑO	Adiós. No me preguntes más (Acto I, vv. 25-40).

La aparición sobrenatural, anotada en la didascalía, es el primer gesto providencial que augura que Rosambuco gozará de los favores divinos. La audición y la vista enmarcan la captura del recién cautivo musulmán como un indicio sagrado que vaticina un presente condicionado por la protección y un futuro prodigioso de apariciones metafísicas. El “discreto” niño prefigura la docilidad espiritual que llevará a Rosambuco a la conversión religiosa, a ganarse el respeto comunitario y llegar a la santidad, independientemente de ser musulmán negro.

Tras aceptar su destino como esclavo, Rosambuco da muestras de su noble ascendencia al mantener la ley de su «tierna infancia» (Acto I, v. 744). Esta lealtad es vista como señal de una madurez espiritual que

trasciende las diferencias religiosas. La fe incontrastable, bien musulmana o católica, se construye como un sentimiento inamovible que, paradójicamente, le da la fortaleza moral ausente en los personajes de la más alta alcurnia militar y nobiliaria siciliana, atormentados por el discurso de los celos y la reputación. Lope mezcla astutamente el tema del honor, la compasión del santo y los fenómenos sobrenaturales para que la futura conversión de Rosambuco cobre sabor castellano, alentando un perfil humano que reconoce la clemencia como virtud cristiana que los líderes españoles no poseen. El veredicto precipitado de Lesbio al condenar a su esposa al garrote por una presunta infidelidad despierta la empatía del hombre que tendrá que ejecutar el castigo. Lope delega en la sabiduría devocional de Rosambuco la clave para su éxito taquillero por su empatía por la inocente mujer. Es Rosambuco quien persuade a Lesbio a que permita que Laura se confiese frente a la estatua de San Benito. El musulmán negro demuestra mayor discernimiento que el alguacil blanco: «Sabe Alá, señora mía, / con la pena y agonía / que hago esto, pero soy esclavo, / sujeto estoy» (Acto I, vv. 892-894). Si bien la escena destaca el dilema de Rosambuco al verse obligado a ser el verdugo de Laura, Lope redirige la acción con una nueva didascalía que lee «*Alce el santo la mano y échele la bendición*» confirmando el poder visual y quinésico que, originado desde el más allá según el guion, garantiza el perdón a Laura e inspira la conversión del esclavo.

SANTO ¡Oh, soberano Benito,
 digno de inmortal corona,
 por vos nueva vida gano!
 Mahoma es ya bien me asombre.
 ¡Muera su Alcorán tirano!
 Benito ha de ser mi nombre.
 ¡Señor, yo he de ser cristiano! (Acto I, vv. 979-985).

Rosambuco emana el brillo de la «inmortal corona», rectificando la irracionalidad afectiva de Lesbio y su propio yerro al haber sido fiel al «Alcorán tirano». El esclavo de «tizne y tinta» (Acto I, v. 735) descodifica acertadamente las señales que le llegan por las vías sensoriales. Vista y oído quedan otra vez entrelazados, resaltando la función de los sentidos como la puerta al conocimiento devocional y como fuerza gestora entre la vida y la muerte. Al igual que Rosambuco cuando decide no saltar al mar, Laura recibe una nueva oportunidad. Inspirado por el gesto compasivo de la estatua, el esclavo acepta su conversión. Con la adopción del

nombre de Benito, Lope apuesta por una identidad nacional que ejerce sus veredictos punitivos mediante la prudencia y la cordura.

La aparición de San Francisco en un sueño del santo expande su apostolado de lo personal a lo institucional, afirmando su legitimidad para entrar en el convento. Tras la conversión los milagros se suscitan de la esfera real al subconsciente. Para deleite de los espectadores, lo visual, lo auditivo y lo quinésico se materializan cuando el nuevo cristiano absorbe con maestría los ritos, cánticos y oraciones que la gracia divina le transmite por vía de la mirada de San Francisco, «ya docto en mi luz estás» (Acto II, v. 1075). Al despertar, Benito es un experto en la sabiduría bíblica y sacramental sin haberla estudiado. La intimidad sagrada transmitida por los sentidos rompe las barreras étnicas, raciales y del conocimiento generando experiencias sensoriales que cristalizan el effluvio de los regalos celestiales en encuentros, epifanías e intervenciones milagrosas. El «fraile santo, aunque negro» (Acto II, v. 1079) es responsable de propiciar un espacio de reflexión, diversión y esperanza en el que el color de su piel importa menos que las conexiones emocionales que hace sentir a la audiencia como epítome de la gracia. Como ha señalado Cazés, las comedias de santos eran un eficaz banquete para los sentidos que fue aprovechado para la predicación y la educación:

El clima propiciado por la Iglesia postridentina fue sin duda fundamental para el desarrollo del género, pues esta buscaba promover el culto a los santos como mediadores entre los hombres y el cielo, así como el culto a sus reliquias. Para difundir la fe y educar en los principios y valores del cristianismo contrarreformista, la Iglesia justificó y dio legitimidad al uso de la imagen, por su valor pedagógico y persuasivo. Sobre todo, validó el uso del teatro como herramienta educativa ideal pues, por sus posibilidades de uso de lo sensorial, servía como instrumento de acercamiento a Dios, no aleccionando con el dogma, sino «forzando una fe visceral» basada en la «evidencia» que se (re)construía mediante la escenificación de apoteosis y milagros¹².

La funcionalidad de la comedia de santos para propagar los valores más ortodoxos es indiscutible, pero la fuerza “visceral” para generar acercamientos críticos destinados a superar las ideologías hirientes y divisorias queda por explorar. En un gesto de maestría dramática, Lope trasciende la intelectualidad y el dogma que justifica la idea del alma

¹² Cazés, 2015, p. 53.

blanca como vehículo reivindicativo de la inferioridad del negro. Su genialidad al complementar los efectos mecánicos y lo afectivo objetivan la otredad divina gracias a las conexiones que la vista, el oído y los movimientos comunican a la realidad escénica, como bien demuestra la sugerencia que las manos divinas que cultivan la huerta de Lesbio mientras el esclavo ora:

SANTO	Suelo, señor, ocupar el alma en Dios elevada; suelo a la Virgen rezar, y después hallo labrada la huerta tuya. Hora es de vísperas, y no ves que me disculpa mi celo Si quieres oír del cielo vísperas, pon estos pies con estos (Acto II, vv. 1278-1286).
-------	---

Esta descripción desafía la percepción no cuestionada de que los negros solo sirven para servir. El parlamento sugiere que son las manos divinas las que cultivan la tierra como respuesta y recompensa a la actitud contemplativa de Benito, revertiendo las jerarquías. Es Dios quien hace el trabajo del esclavo, «y después hallo labrada / la huerta tuya». La comunicación vertical e inmediata, negada a cualquier otro personaje blanco, se hace realidad mediante una nueva didascalía. Un coro de voces celestiales canta el salmo «*Laudate Dominum omnes gentes*», emocionando tanto a Lesbio que le llevan a arrojarle, «a los pies del santo». La música sublime inunda el espacio teatral neutralizando la visión estereotipada que asocia a los negros con sonidos primitivos y ritmos candentes. La reacción de Lesbio, «de mi casa eres señor / no te llames más esclavo» (Acto II, v. 1303) es el resultado de una experiencia sensorial que trasciende todo argumento racional. Su hostilidad racial se disipa al escuchar la música de otra dimensión, facilitando la entrada de Benito al convento del Monte Jesús porque su ingreso no solo augura su propia salvación, sino la del bien comunitario de todo Palermo y, por extensión, España.

SANACIÓN: CRUCE DE FRONTERAS RACIALES Y ONTOLÓGICAS

Las percepciones sensoriales y las sensaciones corporales cruzan fronteras cognoscitivas, temporales y espaciales. Con su entrada al con-

vento, Benito extiende su influencia espiritual sobre las figuras hegemónicas de la ciudad. El relativo anonimato de Benito deja entrever que las simpatías del amo por su esclavo aun no eran lo suficientemente sólidas para eliminar sus prejuicios. No obstante, las intervenciones sobrenaturales de las que ha sido testigo actúan como detonante para admirar a Benito como agente sanador ante la muerte. Como receptor de la gracia divina, Benito trabaja bajo los paradigmas de la excepcionalidad, pero es una excepcionalidad que lo distingue, no de la esclava, como sugiere Canónica, sino de los personajes masculinos que mayor reputación tienen en la comedia. Su otredad no se presenta como un antagonismo horizontal sino como agente con acceso a los misterios ontológicos. Este privilegio lo capacita para sanar enfermedades del cuerpo y del alma. Desahuciado, ya en sus últimos días debido a un cáncer en su fase terminal como resultado de una pelea en la que terminó herido por la defensa de su honor, el capitán Molina recibe la visita de Lesbio quien, ante la fatalidad de su condición, no vacila en reconocer que su antiguo sirviente es quien único lo puede curar. Determinado a mostrar frente a su círculo más íntimo de amigos su fe en este nuevo emisario divino, comenta:

LESBIO Hoy he de hacer, amigos, una prueba.
 Yo tengo firme fe, viva certeza,
 de que es acepto a Dios el negro mío.
 Pongrele su sombrero en la cabeza,
 que el Dios y en este santo, Laura, fío
 (Acto II, vv.1423-1429).

Si la reacción visceral de don Pedro Portocarrero resume la incredulidad orgánica a las mentalidades más reaccionarias: «¡Quitad de ahí, por Dios, que es gran bajeza / creer eso de un negro!» (Acto II, vv. 1430-1431), la inmediata recuperación de Molina le obliga a reconocer que la experiencia curativa, a través de la reliquia del santo, aporta una dimensión quinésica, cognitiva y epistemológica que excede la lógica de su reproche. Siguiendo la línea de milagros en esta comedia, el sombrero del negro cura instantáneamente el agresivo cáncer que consume al capitán.

El cruce de lo visual y olfativo intensifica la admiración de los dones curativos del nuevo fraile, a la vez que proyecta inversamente los estereotipos de la pestilencia racial: el sombrero blanco del negro devuelve la salud al capitán de su nefasto cáncer. La curación de Molina es la

antesala a otra enfermedad mucho más agresiva: la curación del alma de una niña endemoniada. Benito practica un exorcismo sobre la hija del Virrey, Conde de Alba de Liste. El triunfo sobre Satanás se escenifica porque el santo asume su vulnerabilidad como hombre y su fortaleza como creyente, inspirándose nuevamente en la humildad de San Francisco,

SANTO Y así, pues vuestra humildad
la soberbia no consiente,
este ángel inobediente
de aqueste cuerpo sacad.
Retrato hermoso de Cristo,
con sus armar adornado,
en vuestro nombre sagrado,
por vos, mi Francisco, he visto.
Pedí a Dios lo que yo a vos,
aunque soy bajo y vil hombre;
sal de este cuerpo en el nombre
de Francisco santo (Acto III, vv. 2013-2023).

La propuesta dramática se mantiene dentro del repertorio de sensaciones que apelan a la humildad y obediencia franciscana que guían a Benito. La hermosura de Cristo vence el cuerpo endemoniado de la niña de manera similar a la forma en que Lope intenta extirpar del inconsciente colectivo la idea errada que se tiene del santo. Durante el conjuro, Rosambuco es indiferente a la maldición lingüística de la niña, eco de los prejuicios articulados desde el comienzo de la comedia para sugerir que, al igual que la niña actúa como poseída, la sociedad castellana es víctima de una posesión diabólica que hay que expurgar mediante las virtudes cristianas encarnadas en Benito.

MUERTE Y OTREDAD RADICAL

Como fiel devoto de las enseñanzas de San Francisco, Benito adopta la actitud de abandono personal contrastando con Pedrisco, *alter ego* de la intransigencia y la ignorancia castellana. Si los dones curativos de Benito despiertan la admiración de la más alta jerarquía siciliana, Pedrisco es blanco de los ataques de una sabiduría cósmica que lo castiga creando la hilaridad del público por su soberbia desmedida. Mientras más elaborados son sus planes para estafar y menospreciar a Benito, mayor es la intervención de la justicia divina exponiéndole al ridículo. Sus

insultos hacia el santo, ahora su superior en el convento, recrudescen la percepción de inferioridad, fealdad, ignorancia y desorden que se tiene sobre el negro:

PEDRISCO ¡Que a un negro de Manicongo,
 idiotia, simple, sin ciencia,
 de mala lengua y prudencia,
 que no se harta de mondongo,
 esclavo de un capitán,
 sin celo ni entendimiento,
 los frailes de este convento
 le elijan por guardián!
 No puedo sufrillo, rabio (Acto III, vv. 1603-1611).

Como epítome de la envidia, Pedrisco es el blanco de múltiples escarmientos que, contrario a lo esperado, enaltecen a Benito. Su insensatez al pensar que el desprecio por lo negro le empodera, denuncia el odio colectivo e incontrolable ante el otro. Odio que se intensifica porque Pedrisco no tolera realidad alguna que se distancie del privilegio blanco que fundamenta su lógica. Lope capitaliza la mezquindad de su aversión fenotípica humillándolo doblemente para el disfrute de la audiencia. Su plan de tiznarse para hacerse pasar por Benito refuerza el carácter arbitrario de su ficción como hombre blanco. Su rostro enharinado, es decir, la blancura excesiva y artificial sobre su rostro, muestra categóricamente que las virtudes morales del santo son superiores a la delirante prepotencia blanca que alimenta su arrogancia.

Las intervenciones divinas dramatizan un pacto de apoyo y solidaridad con el santo como recompensa a su aplomo espiritual que se consolidan por las coordinadas sensoriales que convulsionan la dialéctica hegemónica entre el alma y el cuerpo, entre lo blanco y lo negro, entre el reino divino y lo terrenal. No debe sorprendernos que Lope delegue en el sentido del olfato la tarea de sellar este desplazamiento simbólico que ha ido construyendo poco a poco. Susan A. Harvey explica que las fragancias tienen el poder de enaltecer y redibujar las actividades devocionales frente a los imaginarios más tradicionales. Los olores aromáticos pueden sintetizar la progresión de la revelación y la presencia divina mediante las resonancias olfativas¹³. Con un solo verso Lope resume la trayectoria espiritual de Benito como un canto de intimidad

¹³ Harvey, 2006, pp. 15-19.

divina perdurable y sin limitaciones: la radical otredad de la divinidad se materializa tras la muerte del santo bendiciendo a toda la comunidad indistintamente con su aroma. Como espacio en que convergen la experiencia devocional y la comunidad litúrgica cristiana, el perfume que deja su muerte, «su olor da vida y consuelo», se corona como marcador definitivo de la gracia divina¹⁴. La fragancia que emite su cuerpo deja evidencia material que revela su identidad, condición moral y su relación simbiótica con Dios. Cuando en su lecho de muerte, Benito renuncia a su propia vida para dar vida al cadáver de su amo se produce el mayor indicio de que la trascendencia espiritual ha superado toda la materialidad en el santo. El cuerpo muerto de Lesbio recupera la vida mientras el cadáver de Benito destila gracia infinita, olor a santidad. La piedad olfativa aviva el recuerdo de la resurrección Lázaro y el sacrificio y la gloria de Jesús al morir en la cruz, demarcando la presencia, la acción y la identidad sagrada que equiparan el cuerpo de Rosambuco con la expresión más sublime de Dios.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRIOS, Olga, «Entre la esclavitud y el ensalzamiento: la presencia africana en la sociedad y en el teatro del Siglo de Oro español», *Bulletin of the Comediantes*, 2, 2002, pp. 287-311.
- BELLONI, Benedetta, «“Soy turco firme roca incontrastable”: sobre la conversión del protagonista musulmán en la comedia *El santo negro Rosambuco* de Lope de Vega», *Artifara*, 17, 2017, pp. 181-199.
- CANÓNICA, Elvezio, «La figura del negro santo y su contrapunto burlesco en *El santo negro Rosambuco* de Lope de Vega», en *Pratiques hagiographiques dans l’Espagne du Moyen Age et du Siècle d’Or*, ed. Françoise Cazal, Amaia Arizaleta y Claude Chauchadis, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2005, pp. 301-315.
- CAZÉS GRYJ, J. Dann, «La comedia de santos y el teatro en el Siglo de Oro», *Revista Atalanta*, 3.2, 2015, pp. 37-70.
- FRA MOLINERO, Baltasar, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- GUIANCE, Ariel, «La caracterización y alcance de los aromas en la hagiografía hispana medieval», *Revista Histórica*, 10, 2009, pp. 131-161.
- HARVEY, Susan A., *Scenting Salvation: Ancient Christianity and the Olfactory Imagination*, Berkeley, University of California Press, 2006.

¹⁴ Guiance, 2009.

- PANFORD Jr., Moses E., «El tipo del negro religioso en el teatro siglodorista», *Hispanic Journal*, 22, Spring 2001, pp. 237-249.
- SÁNCHEZ ROTELLAR, Paula, *Simples de Cristo y comedia de santos: «El Santo negro Rosambuco» de Lope de Véga*, tesis grado de Filología Hispánica, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2020.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope de, *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, en *ARTELOPE. Biblioteca Digital Lope de Véga*, Universidad de Valencia, https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0866_ElSantoNegroRosambucoDeLaCiudadDePalermo.php.

LA MUERTE DE ISABEL DE PORTUGAL
EN LA *COMEDIA DE SAN FRANCISCO*
DE BORJA DE MATÍAS DE BOCANEGRA

Octavio Rivera Krakowska
Universidad Veracruzana

El 18 de noviembre de 1640, la *Comedia de san Francisco de Borja* compuesta por Matías de Bocanegra se puso en escena en uno de los patios del Colegio de San Pedro y San Pablo de la Compañía de Jesús en la ciudad de México. La representación teatral fue una de las actividades organizadas por la orden jesuita que contribuyeron a las fiestas que las autoridades civiles y religiosas dispusieron para recibir a Diego López de Pacheco Cabrera y Bobadilla, Marqués de Villena y Duque de Escalona, nuevo virrey de Nueva España, quien había hecho su entrada a la ciudad el 28 de agosto de aquel año.

La obra de Bocanegra —que trata un periodo de la vida de Francisco de Borja, III General de la Compañía de Jesús (1510-1572)— cumplía no solo con honrar al virrey, homenajeaba, por supuesto, a Borja, virtuoso y venerado prohombre de la orden, quien había promovido el establecimiento de la Compañía en Nueva España. Al parecer, quizá se celebrara el primer centenario de la constitución de la orden aprobada por Paulo III en 1540. Esta ocasión tan especial, pudo aprovecharse para subrayar los méritos jesuitas en Nueva España en la formación de estudiantes y profesores, a casi 70 años de su llegada a México, con un rico y suntuoso espectáculo dramático y teatral tan del gusto jesuita.

El propósito que guía la sucesión de los hechos en esta «comedia de santos» se inclina por señalar el proceso en el camino espiritual de Borja, su renuncia a los bienes mundanos, su deseo de servicio incondicional a Dios. Lo importante es el curso de una acción en donde las decisiones de Borja lo conducen al cultivo de su fe y su espíritu, que fortalecen las ideas del desengaño, que observan la fugacidad de la vida terrenal que se doblé ante la vida eterna en la muerte, y, por lo tanto, en la determinación vital de Borja de solo amar y servir a Dios, actos que, finalmente, lo hacen merecedor de la santidad.

En la construcción de la trama de la comedia, sobre un personaje histórico, Bocanegra presenta episodios de la vida de Borja —beatificado el 23 de noviembre de 1624, canonizado el 29 de mayo de 1671¹— y su entorno en un lapso que corre, a lo largo de los tres actos, de 1539 a 1551, aproximadamente. Sin indicar fechas, en ningún caso, estas se infieren de los sucesos que se presentan o a los que se alude en la obra y no del interés de Bocanegra en precisarlas. La comedia se inicia, en el primer acto, en 1539, en Toledo, con motivo de las cortes convocadas por Carlos V, año y sitio de la muerte de su esposa, la emperatriz Isabel de Portugal². La pieza concluye en un periodo indeterminado de la década de 1550, lapso durante el cual Carlos V permite a Borja la renuncia a todos sus bienes y estados, a ingresar a la Compañía de Jesús y, el mismo Carlos, se propone retirarse a Yuste³. Para la composición de su obra, Bocanegra elige, dentro de ese periodo, como he dicho, los sucesos que considera decisivos en la vida de Borja en su camino hacia la santidad.

Poder, placeres, belleza, vanidad, soberbia, amor y dolor humanos, aparecen en la comedia para enfatizar su mísera irrelevancia y caducidad ante la inevitabilidad de la muerte cuya presencia es constante a lo largo de la pieza. Muerte que se presenta de cuatro formas distintas en relación con el deceso de Isabel, en el primer acto de la comedia, de la siguiente manera: 1. en la visión de las parcas (Cloto, Láquesis y Átropos) soñadas por Isabel de Portugal; 2. en el momento de la muerte de Isabel sentida por Carlos V; 3. en el final de la vida de la emperatriz narrado

¹ Pizarro Llorente, 2023, p. 222; Alvar Ezquerro, 2012, p. 309.

² Alvar Ezquerro, 2012.

³ Perassi, 1996, pp. 82-83. García Hernán señala que Borja hizo voto para entrar a la compañía en junio de 1546, y el 1 de febrero de 1548 hizo la profesión (García Hernán, 1998, p. 244).

por Borja al emperador, y, 4. como conclusión del primer acto, en el enfrentamiento de Borja con el cadáver de Isabel.

Estos cuatro momentos se presentan de forma gradual en la obra, de modo que van, como vemos, del sueño de Isabel a la presencia del cuerpo sin vida de la emperatriz. El recorrido, por lo tanto, se sucede de la visión en el sueño de una posible muerte a la realidad del cuerpo muerto, con la intención, quizá, de generar en el lector-espectador la tensión necesaria para llegar al clímax y solucionarse con las reflexiones de Borja sobre los engaños de la vida en el mundo y la decisión que toma de dedicarse al servicio de Dios.

En el segundo acto, la muerte se presenta en los remordimientos, augurios y condena de muerte en la secuencia en torno al bandolero Rocafort; está en el “disfraz” de Sansón, el criado de Borja, que semeja a la “muerte” en la figura de Cloto; se manifiesta en el ofrecimiento de su propia vida por parte de Leonor, a favor de la de Borja, su esposo, por el que acepta morir; y, en el tercer acto, está en la firme dedicación de Borja a la vida religiosa con la intención de «morir al mundo en la vida, para vivir a Dios en la muerte»⁴. El desprecio de las vanidades, «morir al mundo», en una especie de imitación de Borja, se muestran también en las decisiones de Carlos V en el retiro espiritual hacia el final de su vida. En el presente trabajo me limitaré a comentar algunos aspectos en torno a la dramatización de la muerte de Isabel de Portugal en el primer acto de la comedia.

Para la composición de la obra, es muy posible que Bocanegra conociera la biografía realizada por Pedro de Ribadeneyra *Vida del P. Francisco de Borja, que fue duque de Gandía, y después religioso y III General de la Compañía de Jesús* publicada en 1592, y que eligiera particularmente lo que narra en el primero de los cuatro libros que la integran, el cual «comprende la vida del padre Francisco, desde que nació, hasta que renunció su estado, y se vistió de un pobre de la Compañía de Jesús»⁵.

En relación con la muerte de Isabel de Portugal, Ribadeneyra apunta:

Vino el año de 1539 en el cual (estando el Emperador en Toledo celebrando Cortes, y en ellas todos los grandes y señores de Castilla, con ex-

⁴ Ribadeneyra, *Vida...*, fol. 17v.

⁵ Ribadeneyra, «Al lector», *Vida...*, s. p. La *Historia de la vida del P. Francisco de Borja, tercero General de la Compañía de Jesús* (1586) de Dionisio Vázquez pudo haber orientado algunos aspectos del texto de Ribadeneyra. La obra de Vázquez vio su primera edición en 2011 (Pizarro Llorente, 2017, p. 54).

traordinarias fiestas y regocijos) murió la emperatriz doña Isabel el primer día de mayo: dejando al emperador muy lloroso por haber perdido tan santa y dulce compañía, y a todo el reino muy triste, y afligido. Porque la emperatriz, además de ser reina y señora natural, era por extremo amada y reverenciada de todos, por sus raras y excelentes virtudes⁶.

A continuación, Ribadeneyra explica que el emperador le pide a Borja que dirija una comitiva, para trasladar el cadáver de la emperatriz desde Toledo a Granada, lugar de las tumbas de la familia real. Borja cumple con la misión. El viaje de la comitiva de un lugar a otro toma más de quince días, tiempo suficiente para que en el cuerpo de la emperatriz se iniciara la natural descomposición. Al llegar a Granada, el arzobispo le solicita a Borja que certifique que el cuerpo que reciben es el de Isabel y para el efecto se abre el féretro en que yace. La impresión que Borja recibe al contemplar el rostro putrefacto de la emperatriz es tal que basta para que Borja decida, en ese momento, bañado por una luz «soberana y divina»⁷, dedicar su vida a Dios y ofrecer «Nunca más, nunca más servir a señor, que se me pueda morir»⁸, palabras que en la obra de Bocanegra, Borja enuncia como «No más servir señor que se me muera»⁹. Instante al que tradicionalmente se le ha dado el nombre de la «conversión de Francisco de Borja» y que ha generado numerosas obras artísticas¹⁰.

Veamos ahora los cuatro momentos en torno a la muerte de Isabel desarrollados por Bocanegra en la comedia¹¹.

⁶ Ribadeneyra, *Vida...*, fols. 15v-16r.

⁷ Ribadeneyra, *Vida...*, fol. 16v.

⁸ Ribadeneyra, *Vida...*, fol. 17v.

⁹ Bocanegra, *Comedia de san Francisco de Borja*, p. 286. La edición que consulto no numera los versos. Cito por el número de página.

¹⁰ Ver Arellano, 2010, en relación con obras dramáticas y representaciones, y Rivera Krakowska, 2020, en lo relativo a algunas obras pictóricas.

¹¹ En opinión de Arrom: «De los tres actos de que consta [la comedia], el primero es el de mayor fuerza y más feliz expresión dramática. Este primer acto tiene, además, una estructura tan firme y una unidad propia tan marcada que bien pudiera desprenderse del resto de la obra sin sufrir merma alguna. Al contrario: si se separa de las lánguidas escenas en que por dos largos actos se continua la biografía del santo a costa del valor dramático de la obra, esta parte quedaría como una vigorosa pieza en sí misma, de hondo sentido filosófico y de conmovedor desenlace» (Arrom, 1976, p. 229). La obra traza, a lo largo de los tres actos, como se ha dicho, el camino espiritual de Borja, las decisiones que debe tomar antes de su dedicación exclusiva al servicio de Dios. Actitud y sucesos que los actos segundo y tercero se encargan de desarrollar. Al margen del valor

1. Isabel interviene solo en una breve secuencia en el primer acto, primero a solas con Leonor de Castro, y después con Leonor, Carlos V, Borja y Sansón. Leonor es dama de compañía de la emperatriz, su confidente y amiga íntima.

La entrada a escena de Isabel y Leonor y el pequeño diálogo que sostienen para informar al público sobre quiénes son y la relación que hay entre ellas preparan el discurso que permite el “desahogo” de Isabel: «su muerte presentida en el sueño». La narración que Isabel le hace a Leonor de lo que piensa es presagio de su propia muerte se le presenta en un sueño en donde las parcas (Cloto, Láquesis y Átropos) hilan su vida. En el sueño, Isabel sorprende a Átropos cuando la parca está a punto de cortar el hilo de la vida de la emperatriz, acto que Isabel detiene y momento en que despierta. Vive desde entonces alterada, temerosa. Leonor intenta tranquilizarla. Todo es inútil, pues el sueño de Isabel se hará realidad.

2. En la obra dramática, el emperador está ausente cuando Isabel pierde la vida, y pide a Leonor y Borja que le describan el momento de la muerte de la emperatriz. Sin embargo, antes de que estos últimos hablen, Carlos sabe ya lo que ha ocurrido, no porque lo imagine, sino por una especie de lazo invisible y vigoroso —que concibe Bocanegra— entre las almas enamoradas, una especie de «muerte de la amada vivida por el amante», que se manifiesta mediante las alteraciones de su propio cuerpo, sentimiento físico en el hombre-emperador de la agonía y muerte de la esposa que expresa, entre otros, mediante los siguientes versos:

Luego
 en mis pulsos podré ver
 de los suyos el suceso.
 Intercadentes me laten,
 que me los pausa el recelo;
 golpes me da el corazón,
 que me le turba el tormento.
 Ronca es mi respiración
 porque me la oprime el miedo;

dramático de estos dos últimos actos, mediante ellos la obra atiende el proceso espiritual del personaje de Borja, no hacerlo implicaría dejar fuera precisamente las acciones que emprende, además de obtener el consentimiento del emperador y quedar libre del vínculo conyugal a partir de la muerte de Leonor de Castro, para dedicarse a la vida religiosa y ser fiel a su objetivo.

yertos los miembros están,
 que me los marchita el hielo.
 El alma siento arrancarse:
 ¡ay Dios!, es decir que siento
 que ya se arranca la suya,
 que ya, que ya [...] ¹².

Con este texto en boca del emperador, el lector-espectador asiste a una primera versión de la muerte de Isabel, hecho que se confirma cuando aparecen los amigos, Leonor y Borja, con la desgarradora tarea de comunicar la noticia. El emperador, por serlo, se obliga a no mostrar su dolor ante los súbditos, y los “sentimientos” de muerte que le ha dado su propio cuerpo necesitan ser confirmados y verbalizados por quienes sí la han presenciado.

3. La obra no muestra en escena la muerte de Isabel, la deja a la imaginación del lector-espectador en la descripción que de ella hace Francisco. En boca de Borja, la muerte de la emperatriz se reconstruye con detalle, «la muerte narrada». Borja le habla primero del sueño que tuvo Isabel, y se apoya después en las imágenes de los elementos de las fiestas que por las cortes se celebran en Toledo, contexto inmediato a los tristes sucesos. Las luminarias del festejo popular y cortesano se interpretan o como los deseos en la tierra por entablar una lucha con las luces del cielo para evitar la muerte de Isabel o para que la tierra celebre triunfante e iluminada, con el cielo, la dicha de que Isabel haya entrado a ese mundo. La opción es la segunda, tópico de la época, particularmente en el periodo de los Austrias, que consideraba que los miembros de la realeza que morían eran seres que cuidaban, desde el cielo, de su pueblo en la tierra ¹³.

Acto seguido, Borja describe la fiebre que invade el cuerpo de Isabel y llega al corazón, sus manos que aprisionan un crucifijo, la serenidad del rostro y el momento preciso de la muerte de la emperatriz y su transición a la vida eterna en un recorrido que va de la luz y el calor al silencio y el frío, de la vida a la muerte y al renacimiento, dice una parte del texto:

¹² Bocanegra, *Comedia de san Francisco de Borja*, p. 267.

¹³ Al respecto dice Gállego: «la conmemoración de un fallecimiento por el cual la nación perdía a un hijo preclaro llevaba añeja la alegría de contar con un nuevo santo y patrono en el cielo, por lo que los sentimientos de celebrantes y público oscilan entre la pena y el gozo y los funerales cobran aspectos alegremente apoteósicos y festivos» (Gállego, 1987, p. 171).

Los ojos que hasta allí claros
 al cielo estaban atentos,
 se cerraron al reposo
 postrero, y en este sueño,
 del mundo se durmió el sol,
 del sol se añubló el espejo,
 del espejo faltó el vidrio,
 el vidrio reventó al fuego,
 el fuego empañó sus luces,
 la luz se apagó en el hielo,
 de aquel profundo letargo,
 de aquel forzoso silencio,
 donde de la Emperatriz
 la noble vida muriendo,
 dormido el cuerpo en la cama,
 despertó el alma en el cielo¹⁴.

Para su pueblo, el descanso de la emperatriz en la muerte, puede, como antes dije, tener un matiz gozoso que, sin embargo, no elimina el dolor, el llanto, la tristeza.

4. Si la muerte de Isabel congoja a Borja, la impresión al mirar con sus propios ojos el cuerpo en proceso de corrupción de una mujer no solo hermosa sino poderosa es el motivo que trasforma radicalmente sus propósitos de vida. Si seguimos el texto de Ribadeneyra, y la versión de Bocanegra, no es propiamente la muerte de Isabel lo que implica el giro de la actitud de Francisco sino el cuerpo en putrefacción, el aire fétido que despide, la belleza convertida en repugnancia, el poder absolutamente perdido¹⁵. En consecuencia, la tajante transformación del Francisco de Borja de la comedia de Bocanegra se expresa, en ese momento, en las palabras que dice y que se repiten: «No más servir señor que se me muera»¹⁶, versión cercana a las que según Ribadeneyra, como hemos visto, expresó Borja en aquel trance: «Nunca más, nunca más servir a señor, que se me pueda morir»¹⁷.

¹⁴ Bocanegra, *Comedia de san Francisco de Borja*, p. 276.

¹⁵ Para Palomar Vereá este momento puede ser un motivo de «alto contenido dramático [y que representa] un clímax en la acción sobre el escenario» (Palomar Vereá, 2006, p. 59).

¹⁶ Bocanegra, *Comedia de san Francisco de Borja*, p. 286.

¹⁷ Ribadeneyra, *Vida...*, fol. 17v.

En la comedia, el cuerpo humano muerto en el féretro ocupa físicamente la escena solo unos momentos al final del primer acto: es el cadáver corrupto de Isabel del cual dice la acotación que es «una calavera», es decir solo la «cabeza humana descarnada»¹⁸. La pieza es cuidadosa en cuanto al acto de no mostrar en escena no solo un cuerpo humano sin vida, sino un cuerpo corrupto y el de alguien que además es emperatriz. El espanto que puede producir ver un cuerpo humano en descomposición se reserva para Borja. En la obra parece evidente, así, que la emoción en el espectador ante el hecho no debe provenir de la misma fuente por la que se produce en Francisco, sino de la reacción del futuro santo que trastorna positivamente, desde el punto de vista cristiano, su propia vida.

En la obra de Bocanegra, ningún personaje muere en escena. Los personajes sueñan o presienten la muerte, la desean para sí mismos víctimas de sus remordimientos, la imaginan desencarnada y fachosa en busca de ellos, la piden si con eso se consigue alargar la vida del ser amado, y, lo que es más meritorio, el caso de Borja, trabajan en vida para tener derecho a ganarse la dicha de la muerte para lograr la presencia absoluta y eterna de Dios.

El enfrentamiento de Francisco de Borja con el cadáver de Isabel de Portugal como causa de la renuncia de Borja a los bienes terrenales y la dedicación a Dios fue un tema que, al margen de su verdad histórica, misma que ha sido puesta en duda¹⁹, logró enorme popularidad para enaltecer la figura de Borja y servir de ejemplo al grueso de la población.

Ninguno de los personajes que mueren en la comedia se prepara para la muerte, como un servicio a Dios y para llegar a él, a excepción de Borja quien no muere en la pieza dramática. Morir, entonces, como antes he dicho, puede ser un premio para el curso de una vida en el ejemplo que desea dar la comedia, a través de la figura de Francisco: hay que vivir para servir y servir para ganar a Dios, el señor que no muere, en la vida eterna que se consigue con la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

ALVAR EZQUERRA, Alfredo, *La emperatriz. Isabel y Carlos V. Amor y gobierno en la corte española del Renacimiento (1503-1539)*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2012.

¹⁸ Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 235.

¹⁹ Ver Alvar Ezquerro, 2012, p. 311.

- ARELLANO, Ignacio, «El gran duque de Gandía, San Francisco de Borja, en el teatro del Siglo de Oro. Apuntes introductorios», *Criticón*, 110, 2010, pp. 217-246.
- ARROM, José Juan, «Prólogo a la *Comedia de San Francisco de Borja*», en *Tres piezas teatrales del virreinato*, ed. José Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976, pp. 221-236.
- BOCANEGRA, Matías de, *Comedia de san Francisco de Borja*, en *Tres piezas teatrales del virreinato*, ed. José Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976, pp. 237-379.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tésoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado revisada por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1995.
- GÁLLEGO, Julián, «Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la casa de Austria», en *Arte funerario. Coloquio internacional de historia del arte. Vol. 1*, ed. Louise Noelle, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 171-181.
- GARCÍA HERNÁN, Enrique, «Felipe II y Francisco de Borja. Dos vidas unidas por el servicio a la *christianitas*», en *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*, coord. José Martínez Millán, Madrid, Parteluz, 1998, pp. 225-250.
- PALOMAR VÉREA, María, «Notas sobre dos comedias de la vida de San Francisco de Borja», en *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, ed. Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 51-74.
- PERASSI, Emilia, *Matías de Bocanegra e la «comedia de santos» nella Nuova Spagna*, Roma, Bulzoni, 1996.
- PIZARRO LORENTE, Henar, «De Duque de Gandía a santo: la transformación de San Francisco de Borja a través de sus biografías», *Chronica nova. Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, 43, 2017, pp. 53-84.
- PIZARRO LORENTE, Henar, «La canonización de Francisco de Borja (1671). La imagen del santo a través de la palabra», *Archivo Teológico Granadino*, 86, 2023, pp. 201-244.
- RIBADENEYRA, Pedro de, *Vida del P. Francisco de Borja, que fue duque de Gandía, y después religioso y III general de la Compañía de Jesús*, Madrid, Casa de P. Madrigal, 1592.
- RIVERA KRAKOWSKA, Octavio, «Apuntes sobre algunos de los recursos de la representación teatral de la *Comedia de San Francisco de Borja* de Matías de Bocanegra», *Latin American Theatre Review*, 54.1, 2020, pp. 57-77.
- VÁZQUEZ, Dionisio, *Historia de la vida del P. Francisco de Borja, tercero General de la Compañía de Jesús*, ed. Santiago La Parra López, Gandía, CEIC Alfons Elvell / Ajuntament de Gandía, 2011.

LA PIEDRA O EL PUÑAL: LA MUERTE
Y TRASCENDENCIA DE MOCTEZUMA II XOCOYOTZIN
EN LAS COMEDIAS DEL SIGLO DE ORO

David Sánchez Sánchez

Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP)

La muerte de Moctezuma II Xocoyotzin sigue resonando en las voces de los historiadores del siglo XXI en una pretendida búsqueda de explicación a la forma en que este pasó al ámbito de la trascendencia. La máxima de que el tiempo acaba todas las cosas no ha sellado por el momento el debate sobre la autoría de su muerte y el modo de producirse. A ello debemos sumar otras preguntas, como la auténtica sucesión de hechos, las correctas localizaciones, la atribución de culpas u honras y los lamentos o maldiciones vinculadas a aquella muerte en México-Tenochtitlan entre el 29 y 30 de junio de 1520. El Dr. Matos Moctezuma (2013) se ha acercado a su análisis, pero a la fecha no se ha tenido en cuenta, en este diálogo entre disciplinas académicas, la consulta de textos dramáticos del Siglo de Oro, que pueden resultar documentos interesantes sobre la construcción del escenario que nos compete.

El tema americano asoma levemente durante el siglo XVI en el teatro. Desde *Las cortes de la muerte a las cuales vienen todos los estados, y por vía de representación, dan aviso a los vivientes y doctrina a los oyentes* (1557, atribuido a Lope de Vega), hasta *Todo es dar en una cosa*, de Tirso de Molina; *La Aurora en Copacabana*, de Pedro Calderón de la Barca y *Los españoles*

en Chile, de Francisco González Bustos, encontramos un paulatino panorama de enaltecimiento de los procesos de conquista española en la llegada y asentamiento en el Nuevo Mundo.

El Virreinato de la Nueva España se constituyó oficialmente el 14 de noviembre 1535 bajo el gobierno del virrey Don Antonio de Mendoza. Hernán Cortés, que había propuesto a Carlos V el nombre de aquella tierra como «la nueva España del mar Océano» en su *Carta de Relación* de 1520, falleció el 2 de diciembre de 1547 alejado de ella, en Castilleja de la Cuesta (actual provincia de Sevilla, España).

¿Qué eco se plasmó de sus responsabilidades respecto a la muerte del *Huey Tlatoani*, *el grande que tiene la palabra*? ¿Acaso era un tema a tratar en los textos teatrales? Apunta Viveros:

Dado que el teatro profano del quinientos novohispano fue en gran medida imitación, adaptación o fusión del realizado en España, no hay que esperar originalidad en sentido pleno. Ésta habría que buscarla en la recreación de temas adaptados a la circunstancia del virreinato, o bien en el planteamiento escénico de temas relacionados con lo que a fines del siglo XVI ya era parte de la historia del país, como la caída de Tenochtitlan a manos del conquistador¹.

Aunque la Controversia de Valladolid (15 de agosto de 1550 al 4 de mayo de 1551 en el Colegio de San Gregorio de Valladolid, España) extendió en debate sobre lo lícito o no de la Conquista, fue con el auge del teatro español del siglo XVII, dentro de una popularidad más amplia, cuando el tema de la muerte de Moctezuma II Xocoyotzin llegó a los textos teatrales o al menos tenemos en este momento los primeros testimonios directos tras la pérdida de textos anteriores como *La conquista de la Nueva España*, de Gonzalo de Riancho (1595).

Hay que recordar que a finales del siglo XVI:

Además de la ciudad de México, también la de Puebla contaba, al menos, con una compañía; no sería extraño que otras ciudades, como Veracruz o Valladolid, dispusieran de grupos de escenificación, pero hasta hoy no se cuenta con documentación que apoye esta suposición, sólo se tiene información documental indirecta, como aquella que habla de actores que para

¹ Viveros, 2014, p. 38.

escapar de una situación personal conflictiva se mudaban de ciudad para desempeñar su trabajo, hecho que hace ver la posible existencia de compañías en el interior de Nueva España².

Había, pues, espacios no solo en la Península, sino también en los territorios españoles de Ultramar, donde poner en escena estas piezas teatrales. ¿En qué términos aparece el personaje de Moctezuma II Xocoyotzin en las obras dramáticas que se interesan por él?

I. LA MUERTE Y TRASCENDENCIA DE MOCTEZUMA II XOCOYOTZIN EN LAS COMEDIAS DEL SIGLO DE ORO

En el siglo XVII hay tres textos con mención directa de la muerte del gobernante mexica, a los que se une uno más alusivo en el siglo XVIII.

En *La sentencia sin firma*, de Gaspar de Ávila, publicada en la *Segunda parte de comedias escogidas de las mejores de España* (1652), se menciona:

CORTÉS	La Corte se me levanta, nuestro palacio acometen, asómase a una ventana el rey, y con su presencia me promete sosegarla. Mas de una mano atrevida una piedra se dispara que dio a Moctezuma muerte. Los indios por su rey alzan a Cuauhtémoc su sobrino; pero yo viendo cuán ardua fortuna se me rebela mientras México se aplaca con la noche me retiro (p. 132).
--------	---

Podemos apreciar por tanto la alusión a una mano atrevida como la causa de la muerte.

En la obra *La conquista de México* (1663) de Antonio Enríquez Gómez (o Fernando de Zárate) se lee:

MOCTEZUMA	Cortés, yo quiero ser cristiano luego y de Carlos tu rey seré vasallo. Cásate con mi hija Glaudomira,
-----------	---

² Viveros, 2014, p. 30.

y acertándole por yerro⁴
 le dio en la frente, de suerte
 que queda el rey a la muerte.
 TEUPELLÍ ¡Oh, fiero!
 GUAINACABA ¡Oh, bárbaro!
 TEUPELLÍ ¡Oh, perro!
 ¡Vive Apó!, que hemos de hacer
 Tal venganza, que no quede
 vivo un cristiano.
 GUAINACABA No puede
 ya nuestra venganza ser,
 que Cortés, con ocasión
 de los que al puerto han venido,
 va fugitivo y huido
 a recoger su escuadrón.
 TEUPELLÍ Quedo, ¿qué cajas son estas?
 GUALPOPOCA ¡Viven los cielos que es él!
 GUAINACABA Hoy nos vengaremos dél.
 ¡Haced mexicanas fiestas
 que viene el vil español!
 ¡Flechad los arcos, tomad
 piedras, defended, matad!
 ¡Demos mil hombres al Sol! (p. 258).

Este texto es uno de los más extraños⁵ pues culpa de la pedrada a un soldado, evidentemente de las tropas castellanas, según se desprende del relato de Gualpopoca⁶.

⁴ Juega con la expresión «acertar errando», que «Es cuando el acaso da lo que no previno el ingenio, o el discurso» (*Aut*).

⁵ «Tan sólo Moctezuma, mediante la conciencia de su grandeza y de su amor por Glafira habría podido tener la estatura de un héroe, si no fuera porque su muerte a manos de un soldado, acaecida fuera de escena, resulte algo anodina en la obra» (Núñez Ronchi, 2013, p. 399).

⁶ «Esta versión de la muerte de Moctezuma no coincide con ninguna versión española o indígena consultada, ni tampoco con la que presenta el capellán de Cortés en su *Historia de México*» (Núñez Ronchi, 2013, p. 411). Gualpopoca era un gobernador mexica, hijo de Moctezuma, de la provincia de Mautla (Casitas-Barra de Nautla, Veracruz) al que se le atribuye que realizó una acción contra los castellanos ajusticiando a emisarios y a Juan Escalante, argumento utilizado para justificar el arresto de Moctezuma. «Légale a Cortés la siniestra nueva de que un general mexicano llamado Gualpopoca, había invadido las tierras de los indios confederados, atacando la escasa

Del mismo modo tal responsabilidad de la muerte parece esclarecerse de la reacción nativa a tal acción por parte de Teudellí y Guanicaba.

Tenemos por tanto la acción de una piedra de un soldado castellano dando muerte a Moctezuma II Xocoyotzin.

En la obra *El valeroso español y primero de su casa*, de Gaspar de Ávila (1668), hay otro pasaje relevante:

CORTÉS A Moctezuma, señor,
 que estaba quieto imperando
 la occidental monarquía
 del ámnito mexicano
 le escribí que te rindiese
 la obediencia, y replicando,
 le prendí entre siete reyes
 y trescientos mil vasallos.
 Absortos quedaron todos
 y al hecho indeterminados,
 que entorpece el atrevido
 el ánimo a los contrarios.
 Pero al consultar la injuria
 echaron de ver el daño,
 que en culpas de menosprecio
 se encubren mal los agravios
 y al apellidar mi muerte,
 el monarca soberano,
 quiso poner con los ojos
 a la intención el reparo,
 y errando una piedra el tiro
 de quien fue mi vida el blanco,
 al golpe mostró la suya,
 que era mortal tributario.
 Dobló la inocente herida

guarnición española de Veracruz que salió a protegerlos, muerto siete soldados y herido al Gobernador Escalante, y que la cabeza de un español era paseada por los pueblos para mostrar que aquellos extranjeros no eran inmortales. Cortés se cree en el caso de tomar una resolución enérgica y decisiva como lo eran todas las suyas, y se apodera de la persona de Moctezuma a quien supone cómplice y le lleva cautivo al cuartel de los españoles. Gualpopoca y sus capitanes vienen a poder de Cortés, y un tribunal les condena a ser quemados vivos: la ejecución se realiza: el crimen ha sido expiado, le dice Cortés a Moctezuma, y le manda soltar los grillos que le había puesto» (Rouvière, 1893, p. 89).

el dolor, y creció el llanto,
y de México salí
resistiendo y peleando (pp. 317-318).

En esta ocasión se menciona que la pedrada estaba dirigida a Hernán Cortés, pero golpea en Moctezuma.

Ya en el siglo XVIII, en la obra *El pleito de Hernán Cortés*, de José de Cañizares (1762), reaparece el asunto:

CORTÉS	Siete reyes le servían, y sesenta mil esclavos; amenacele en tu nombre, prendile, murió en mis manos, no porque yo le maté, que fue su muerte un acaso.
--------	--

Según este texto, murió por tanto el Huey Tlatoani en manos —no por sus manos— de Hernán Cortés, que no lo mató, sino que vio como desgracia la agonía de dicho gobernante durante tres días. Estos sucesos se dieron desde el 24 de junio de 1520 y en fechas entre el 27 y el 30 de junio de dicho año.

2. LA VISIÓN DE CONQUISTADORES Y CRONISTAS

Debemos realizar una comparativa de los textos de las comedias del Siglo de Oro con los documentos de los conquistadores y cronistas para poder apreciar la coincidencia o no de datos.

En la *Segunda Carta de Relación* de Hernán Cortés (Segura de la Frontera, 30 de octubre de 1520) se lee:

Y el dicho Moctezuma, que todavía estaba preso, y un hijo suyo, con otros muchos señores que al principio se habían tomado, dijo que le sacasen a las azoteas de la fortaleza y que él hablaría a los capitanes de aquella gente y les haría que cesase la guerra. E yo lo hice sacar, y en llegando a un pretil que salía fuera de la fortaleza, queriendo hablar a la gente que por allí combatía, le dieron una pedrada los suyos en la cabeza, tan grande, que de ahí a tres días murió; e yo lo hice saber así muerto a dos indios de los que estaban presos, e a cuestras lo llevaron a la gente, y no sé lo que de él hicieron, salvo que no por eso cesó la guerra, y muy más recio y muy cruda de cada día... (*Cartas y documentos*, pp. 92-93).

En esta información muere a los tres días del suceso el gran tlatoani por haber sido apedreado por población nativa bajo su gobierno.

Bernardino Vázquez de Tapia, conquistador con rango de alférez en la expedición de Juan de Grijalva, que posteriormente se unió a la expedición de Hernán Cortés llegando a ser regidor de la Villa Rica de la Vera Cruz y de Ciudad de México, en su *Relación de méritos y servicios del conquistador Bernardino Vázquez de Tapia. Vecino y regidor de esta gran ciudad de Tenustetlán de Bernardino Vázquez de Tapia* cuenta:

Venido el Marqués, con la gente que había llevado y otra muy mucha de la que trajo Narváez, y muchos caballos y mucha artillería, en entrando en esta ciudad luego a otro día, se tornaron a levantar los indios y dar cruel guerra, y en los primeros reencuentros, aunque murieron muchos indios, murieron y mataron algunos españoles y caballos y pusieron fuego a la fortaleza y aposento donde estábamos, que ardió dos días sin lo poder apagar; y teníamos hambre y padecíamos gran necesidad de bastimentos para comer y, aunque hicieron muchos ardides de guerra y muchos e infinitos para ofender, los indios y los españoles lo hacían muy bien, peleando valientemente, todo no aprovechaba nada; el Marqués acordó de rogar a Moctezuma, que estaba en nuestra compañía y aposento, que hablase a su gente y vasallos, que dejasen aquella guerra y porfía, que habían tomado, porque tenía lástima que muriesen tantos dellos y le pesaba mucho, porque no había gana les matasen ni les hiciesen mal. El Moctezuma dijo al Marqués que le tenía en mucho aquella voluntad y él de muy buena gana los hablaría; y luego fue, para desde unas azoteas, a hablarlos, y el Marqués le encomendó a ciertos caballeros para mirasen por él y le arrodelasen, para que desde abajo no le diesen con alguna flecha, o con algún dardo, o alguna pedrada con honda, que tolo lo tiraban; y aunque los que fueron con el dicho Moctezuma tuvieron gran cuidado de lo que el dicho Marqués les había mandado, como llegaron con el dicho Moctezuma del pretil de la azotea, y él comenzó a dar voces para que le escucharan, ni le oyeron ni le entendieron, como había gran número de gente; y como vieron aquella cantidad de gente en la dicha azotea, todos enderezaron sus tiros allí a la gente, y por mucho que guardaron al dicho Moctezuma, no pudieron tanto que no le dieran con una piedra, tirada con honda, en medio de la frente, que luego se sintió mortal. Llevado a su aposento, sabido por el Marqués, le pesó en gran manera y le vino luego a ver y hacer curar y le consoló mucho, dándole a entender cuánta pena tenía de su mal. Moctezuma le dio las gracias y le dijo al Marqués que no tuviese pena, ni tomasen trabajo de le curar, que él estaba mortalmente herido y no podría vivir y él se moría presto; que pedía por merced al Marqués favoreciese y mirase por su hijo Chimalpopoca, que aquel era su heredero y el que había de ser señor, y le suplicaba que

los servicios y buenas obras que le había hecho, se las pagase haciendo bien y favoreciendo a su hijo... Dende a a dos o tres días, se murió; y como el Marqués y todo estábamos tan ocupados en la guerra, no se tuvo acuerdo e hízose un gran desatino inconsiderado, y fue que, habiéndose de encubrir la muerte de Moctezuma, le metieron en un costal y le dieron a unos indios, de los que servían a Moctezuma, que le llevasen; al cual, como la gente de guerra le vio, creyeron que nosotros le habíamos muerto, y aquella noche todos hicieron grandes llantos y con grandes ceremonias quemaron el cuerpo e hicieron sus obsequias... (pp. 42-44).

Según este testimonio la protección de Moctezuma por parte de los castellanos fue insuficiente para haber recibido una pedrada en la frente que pudo ser mortal.

Y en *La conquista de México* de López de Gómara (1552) se narra:

[...] rogó Cortés a Moctezuma se subiese a una azotea y mandase a los suyos cesar e irse. Subió, se puso al pretil para hablarlos, y nada más empezar, tiraron tantas piedras desde abajo y desde las casas fronterizas que de una que le acertó en las sienas le derribaron y mataron sus propios vasallos, y no lo quisieran hacer más que sacarse los ojos. Ni lo vieron, porque un español lo tenía cubierto y amparado con una rodela para que no le diese en la cara alguna pedrada, que tiraban muchas; ni creyeron que estaba allí, por más señas y voces que les daba. Después, Cortés publicó la herida y peligro de Moctezuma, más unos lo creían y otros no, todos peleaban a porfía. Tres días estuvo Moctezuma con dolor de cabeza, y al cabo se murió. Cortés, para que los indios viesen que moría de la pedrada que ellos le habían dado, y no del mal que él le hubiese hecho, lo hizo sacar a cuestras a dos caballeros mexicanos y presos, que dijeron la verdad a los ciudadanos; los cuales a la sazón estaban combatiendo la casa; más ni por eso dejaron el combate ni la guerra, como muchos de los nuestros pensaban; antes bien, la hicieron mayor y sin ningún respeto. Al retirarse hicieron grandes llantos para enterrar al rey en Chapultepec. De esta manera murió Moctezuma, que de los indios era tenido por dios, y que era tan gran rey como se ha dicho (pp. 240-241).

Según López de Gómara, los castellanos estaban protegiendo al tlatoani y sin darse cuenta sus propios seguidores atentaron contra su vida.

Por su parte, la *Relación breve de la conquista de la Nueva España* (1571), de fray Francisco de Aguilar —conquistador castellano que participó en la toma de Tenochtitlan y que posteriormente se hizo dominico—, transmite que

era tanta la grita que daban que hundían la ciudad y tanta la piedra, varas, flechas que tiraban que parecía llover el cielo tanta piedra, flechas, varas y dardos. Sucedió que, así como descubrió un poco la cara Moctezuma para hablar, lo cual sería a las ocho o nueve del día, que vino entre otras piedras que venían desmandadas una redonda como una pelota, la cual dio a Moctezuma, estando entre los dos metido, entre las sienes, y cayó.

[...]

Moctezuma herido en la cabeza dio el alma a cuya era, lo cual sería a hora de vísperas⁷... (pp. 88-90).

En este testimonio protegían a Moctezuma los castellanos, pero una pedrada dirigida contra el contingente impacta en el gobernante. Se menciona que Hernán Cortés sí manda matar a otros capitanes tras la muerte del gobernante mexicana.

La versión de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Bernardino de Sahagún (1540-1585) es como sigue:

En el año de mil y quinientos y veinte murió Moctezuma en poder de los españoles, de una pedrada que le dieron sus mismos vasallos (Tomo II, c. VII, p. 27).

Bernardino de Sahagún incide en que el Huey Tlatoani salió protegido a la azotea, pero le alcanzaron dichas pedradas lanzadas por población nativa, por las cuales murió.

Otros detalles en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo (1568):

Allí le nombró, que se decía Cuitláhuac, señor de Iztapalapa. Y no hubieron bien acabado el razonamiento, cuando en aquella sazón tiran tanta piedra, y vara, que los nuestros le arrodaban, y como vieron que entretanto que hablaba con ellos, no daban guerra, se descuidaron un momento del rodellar, y le dieron tres pedradas, e un flechazo, una en la cabeza, y otra en un brazo, y otra en una pierna; y puesto que le rogaban que se curase, y comiese, y le decían sobre ello buenas palabras, no quiso; antes cuando no nos catamos, vinieron a decir que era muerto (pp. 15-16).

Coincidente con la versión de que la muerte del gobernante fue ocasionada por su propio pueblo, precisa que sufrió una agresión con tres pedradas (cabeza, brazo y pierna) y un flechazo.

⁷ Tras la puesta de sol, 18:00 h. antes de las nonas.

En la obra *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme* de fray Diego Durán (1581) se comenta:

[...] le hallaron muerto, con una cadena a los pies y con cinco puñaladas en el pecho, y junto a él, a muchos principales y señores, que juntamente estaban presos en su compañía, todos muertos a puñaladas, los cuales mataron a la salida que salieron de los aposentos (p. 556).

Este testimonio precisa que Moctezuma recibió cinco puñaladas y que permanecía encadenado incluso tras su muerte.

De la *Historia natural y moral de las Indias*, de José de Acosta (1590), extraigo estas líneas:

Con esto, enarcando su arco, comenzó a tirarle flechas, y el pueblo volvió a tirar piedras y proseguir su combate. Dicen muchos que esta vez le dieron a Moctezuma una pedrada, de que murió. Los indios de Méjico afirman que no hubo tal, sino que después murió la muerte que luego diré [...] Al rey Moctezuma hallaron los mejicanos muerto y pasado, según dicen, de puñaladas; y es su opinión que aquella noche le mataron los españoles, con otros principales (p. 268).

Con este texto se afirma que el pueblo hirió de gravedad a Moctezuma al lanzarle piedras muriendo fruto del impacto de una de ellas. Sin embargo, plantea el testimonio de que los nativos encontraron el cuerpo del gobernante con puñaladas de las que habría muerto.

En la *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano*, de Antonio de Herrera y Tordesillas (1601), leemos:

Los mexicanos le oyeron con gran atención, pero luego dijeron: Calla bellaco afeminado, nacido para tejer, e hilar, estos perros te tienen preso, eres una gallina. Volvieron a pelear, tirando muchas piedras y flechas, y aunque un castellano tenía cuidado de arrodelar a Moctezuma, quiso la desgracia, que le acertó una piedra en las sienas, bajó a su aposento, echole en la cama, y estuvo tan avergonzado y corrido que, aunque la herida no era mortal, por el sentimiento, y por no querer comer, ni ser curado, en cuatro días se murió (Década II, Libro Décimo, c. X, p. 267).

Este texto señala que los castellanos hicieron lo posible por evitar la pedrada que golpeó las sienas de Moctezuma y que fue lanzada por su propio pueblo. Se añade en esta narración que, pese a que la herida no fue mortal, el deshonor sufrido fue suficiente para que el gobernante

se dejase morir rechazando toda asistencia por parte de los castellanos y sus aliados.

En fin, en la obra *Décima tercia relación de la venida de los españoles*, de Alva Ixtlilxóchitl (1608), se cita:

[...] estaban encolerizados y tan corridos y afrentados de ver la cobardía de su rey y cuán sujeto estaba a los españoles, que no le quisieron oír, antes le respondieron palabras muy descompuestas, afrentándole su cobardía y le tiraron muchos flechazos y pedradas; y le acertaron con una en la cabeza, que dentro de cuatro días murió de la herida. Así acabó desastradamente aqueste poderosísimo rey (p. 395).

El haberse plegado a las voluntades de los castellanos y sus aliados parece ser la causa en este texto de que una de las pedradas lanzadas a Moctezuma por parte de su pueblo acabara con su vida en cuatro días.

3. CONCLUSIONES

Respecto a la existencia de amenazas previas a la muerte de Moctezuma, en *La sentencia sin firma* y en *El valeroso español*, ambas comedias de Gaspar de Ávila, Hernán Cortés no amenaza previamente a Moctezuma. En *La Conquista de México*, de Enríquez Gómez y en *El pleito de Hernán Cortés*, de Cañizares, Hernán Cortés sí profiere amenazas previas.

Nueve de los diez cronistas y textos consultados mantienen que Hernán Cortés no llegó a amenazar a Moctezuma; solo en la *Historia general* de Sahagún se menciona dicha amenaza.

Sobre la forma de la muerte, las cuatro comedias la atribuyen a una pedrada; en Gaspar de Ávila —*El valeroso español*— dicha pedrada se dirige contra Hernán Cortés, mientras que el texto de Cañizares resalta que fue una desgracia no deseada por los castellanos. Ocho de los testimonios comparativos de cronistas y conquistadores atribuyen a una pedrada la muerte de Moctezuma II Xocoyotzin coincidiendo con las comedias mencionadas. Como versiones más singulares quedan las de *Historia verdadera* de Bernal Díaz, quien atribuye la muerte a tres pedradas y un flechazo; la de la *Historia de las Indias de Nueva España* de fray Diego Durán, que indica que fue apuñalado, y la de la *Historia natural y moral* de José de Acosta, que funde las dos versiones, por pedrada y por puñal.

Los autores de las comedias reproducen por tanto la forma de muerte más compartida en los textos de época sin dejar apertura a otros tipos de muerte.

Atendiendo al tipo de la herida que causó la muerte del gobernante, salvo José de Cañizares, que no lo indica, todos mencionan que fue el impacto de una piedra el motivo principal. Antonio Enríquez Gómez precisa que fue un impacto en la frente. Siete de los textos comparativos coinciden con el impacto en la cabeza, frente o sienas. Una fuente más alude a un impacto sin especificar la zona. Bernardino de Sahagún menciona el golpe y apuñalamiento; fray Diego Durán menciona cinco puñaladas en el pecho y una cadena en los pies. Por su parte Bernal Díaz del Castillo señala tres impactos de piedra (cabeza, brazo y pierna), e incluso sugiere que pidió algún tipo de brebaje que pudo serle suministrado durante su agonía y que favoreció su muerte («debió de mandar que le pusiesen alguna cosa con la que se pasmó»).

Los autores de las comedias reproducen, pues, en sus textos el tipo de herida más comentado en las fuentes de época.

Analizando el tiempo en que tardó en morir Moctezuma, Gaspar de Ávila y Enríquez Gómez mencionan que el gobernante mexica fue herido en el acto ante su pueblo y falleció posteriormente. Cañizares especifica que falleció en brazos de Hernán Cortés. Ocho de los textos comparativos indican que el gobernante mexica fue herido y falleció posteriormente, algunos fijando tres o cuatro días de agonía.

Respecto a quién realizó la acción que terminó con la muerte del Huey Tlatoani, Gaspar de Ávila opta por los indios en masa quienes lo dejarían malherido. Para Enríquez Gómez fue algún soldado, quizá indio. Nueve de los diez textos comparativos indican que fueron los propios nativos siervos de Moctezuma los que por error o intencionalmente lo apedrearon.

Revisando otros datos, de los textos comentados el 69 % indican que los hechos tuvieron lugar en la azotea precisando algunos que fue en un pretil. El 61 % indican que Moctezuma II Xocoyotzin estaba protegido (rodelado) por tropas castellanas en el momento del suceso. El 46 % de los textos indican que los castellanos lamentaron la muerte del gobernante mexica y que Hernán Cortés quiso dejar claro que él no indicó ni deseó dicha muerte. Solo un texto indica que el evento tuvo lugar a las 8 o 9 de la mañana. El 30 % indican que Hernán Cortés mandó matar a otros gobernantes principales tras la muerte del Huey Tlatoani.

Para concluir, si atendemos a la totalidad de los textos consultados, respecto a la muerte de Moctezuma II Xocoyotzin y ampliando con este estudio las fuentes de información para intentar dar mayor claridad a dicho suceso, debemos precisar que la mayor parte de los textos hacen

mención a que entre el 27 y el 30 de junio de 1520 en la ciudad de México-Tenochtitlan, hacia las 8 o 9 de la mañana, el Huey Tlatoani Moctezuma II Xocoyotzin salió rodelado (protegido) por castellanos a la azotea del palacio de Axayácatl que contaba con una pequeña cornisa (pretil). La intención de dicho acto era exponer a su propio pueblo una alianza pactada entre la Triple Alianza (Tenochtitlan, Tlacopan y Texcoco) y la Alianza Indio-Castellana liderada por Hernán Cortés pese a los incidentes que habían acontecido en mayo durante las celebraciones del Toxcatl y cuyo responsable principal fue Pedro de Alvarado. La población expectante, al ver movimiento en la cornisa, acude al llamado. En un momento de nerviosismo y agitación, sin apreciar que Moctezuma II Xocoyotzin está tras las rodela de los castellanos, parte de la población comienza a lanzar, mediante hondas y arcos, piedras y flechas que llegan al contingente castellano de la cornisa. Al menos una de las piedras impacta directamente en la cabeza del gobernante mexicana que cae a su vez contra el suelo iniciándose así un periodo de agonía de muerte por las heridas sufridas que durará entre tres y cuatro días. Hernán Cortés se preocupa por las argumentaciones que pueden llevarle a la culpabilidad de los hechos y acompaña los últimos momentos del gobernante al que intentan recuperar con diversos remedios. Ante la muerte de Moctezuma II Xocoyotzin, y suponiendo el ascenso de un sucesor que no quiera establecer una alianza, manda ajusticiar a otros principales presos bajo su tutela. Acaba de perder a un posible gran aliado y acaba de comenzar una gran guerra que se extenderá hasta el 13 de agosto de 1521.

Aun con todo ello no podemos afirmar de forma rotunda cómo fue realmente la muerte de Moctezuma II Xocoyotzin en una narración histórica. Tan solo hemos intentado poner en relación cómo llegaron las narraciones de la misma a las comedias del Siglo de Oro —que según las teorías y prácticas de la época podían manejar a su entera libertad los datos históricos para crear sus argumentos— y que no fueron de otra forma que en coincidencia con los principales textos de la época sin dejar paso a elucubraciones o invenciones. Parece ser que una piedra, por error, abrió el camino a la trascendencia del gran gobernante mexicana, camino donde se atribuye a Nezahualcóyotl el pensamiento de que «No para siempre en la Tierra: sólo un poco aquí» ante una gran capital, México-Tenochtitlan, a la que parecía que se le venía un mundo encima.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, José de, *Historia natural y moral de las Indias*, ed. Fermín del Pino, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- AGUILAR, fray Francisco de, *Relación breve de la conquista de la Nueva España*, México, UNAM (Instituto de Investigaciones Históricas), 1977.
- ALVA IXTLILXOCHITL, Fernando de, *Décima tercia relación de la venida de los españoles*, en *Obras históricas de don Fernando de Alva Ixtlilxochitl*, Tomo 2, México, Editorial Porrúa, 1967.
- Aut = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1976.
- ÁVILA, Gaspar de, *El valeroso español y primero de su casa*, Madrid, García Morrás, 1668. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-valeroso-espanol-y-primero-de-su-casa/>.
- ÁVILA, Gaspar de, *La sentencia sin firma*, en *Segunda parte de comedias escogidas de las mejores de España*, Madrid, Imprenta Real, a costa de Antonio Ribero, 1652.
- Cañizares, José, *El pleito de Hernán Cortes*, ms. sin paginar ni foliar. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, sig. Tea 1-136-11, A.
- CORTÉS, Hernán, *Cartas y documentos [1678]*, México, Porrúa, 1963.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Benito Cano, 1795. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=8156>.
- DURÁN, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, Tomo II, México, Editorial Porrúa, 1967.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio (Fernando de Zárate), *La conquista de México*, Madrid, García Morrás, 1668. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-conquista-de-mexico/>.
- HERRERA Y TORDESILLAS, Antonio de, *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y Tierra Firme del Mar Océano*, Madrid, Imprenta Real, 1601. Versión digital, Valladolid, Junta de Castilla y León (Consejería de Cultura y Turismo), 2009-2010. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=4906>.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco, *La conquista de México [1552]*, Madrid, Dastin Historia, 2000.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, «¿Quién mató a Moctezuma II, los mexicas o los españoles?», *Arqueología Mexicana*, 123, 2013, pp. 88-89.
- NÚÑEZ RONCHI, Ana, «Visión de la conquista y de América en *La conquista de México* (1668) de Fernando de Zárate», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 29.2, 2013, pp. 389-414.

- ROUVIÉRE, Luis, *Conferencias leídas en el Ateneo Barcelonés sobre el estado de la cultura española y particularmente catalana en el siglo XV. Influencia del Descubrimiento de América en la industria y comercio del mundo civilizado*, 17 de octubre de 1892, Barcelona, Henrich y Cía., 1893.
- SAHAGÚN, Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Salt Lake City, University of Utah, 1989.
- VÁZQUEZ DE TAPIA, Bernardino, *Relación de méritos y servicios del conquistador Bernardino Vázquez de Tapia. Vecino y regidor de esta gran ciudad de Tenustetlán de Bernardino Vázquez de Tapia*, México, Librería Robredo, 1953.
- VIVEROS, Germán, *Escenario novohispano*, México, Academia Mexicana de la Lengua, 2014.
- ZÁRATE, Fernando de, ver ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio.

ERROR Y DESENGAÑO: LOS ESPACIOS EN LA *COMEDIA A LA GLORIOSA MAGDALENA* DE JUAN DE CIGORONDO

Daniel Santillana
Universidad del Claustro de sor Juana

INTRODUCCIÓN

El espacio no es nunca una dimensión neutra; su interpretación y su asunción, crítica o no, implican un marco estructural de relaciones ideológicas complejas. La ubicación en relación con la centralidad, lo superior y lo inferior, se vive a partir de una compleja axiología geográfica, histórica y cultural específica. El cuerpo que habita en el espacio es una más de las estructuras problemáticas que requieren definición. En este trabajo, expongo algunas de mis consideraciones sobre el espacio en la *Comedia a la gloriosa Magdalena* (probablemente representada entre 1599 o 1600)¹ de Juan de Cigorondo (1560-1611). En mi análisis pretendo indagar sobre los espacios, su jerarquización y sus relaciones con los personajes alegóricos de la *Comedia...*, especialmente con Magdalena, el único protagonista humana dentro de este drama, que, en su mayor parte, sucede en un espacio, en principio, inaccesible a los mortales.

¹ Arteaga Martínez, 1998, pp. 30-35.

MAGDALENA, FUENTES Y TRADICIÓN

La historia original de María Magdalena proviene de los evangelios; sin embargo, en ellos, aparece como un personaje elusivo. Las tres mujeres que comparten el apelativo *María* carecen de rasgos suficientes para su individualización. Desde muy temprano en la historia del cristianismo, los lectores del texto bíblico se han preguntado ¿Magdalena es María la de Betania? O ¿es «la pecadora» que ungió los pies de Cristo? ¿Quién es la «otra María» que, junto con Magdalena, atestigua la resurrección de Cristo? ¿Son la misma María la que confunde a Cristo con el hortelano y la María del «*noli me tangere*»? Distinguir las o identificarlas ha sido una cuestión persistente en la historia del personaje.

La tradición occidental, establecida desde Gregorio Magno (comienzos del siglo VI) y reforzada en el siglo XIII por Santiago de la Vorágine en *La leyenda dorada* (publicado hacia 1264), ha identificado a las tres Marías de los evangelios, mientras en la iglesia oriental se les ha distinguido.

El reconocimiento de las tres mujeres como una sola justificaría la historia de la pecadora arrepentida y sería el origen de las hagiografías sobre Magdalena. Sin embargo, se objeta en el *Diccionario de la Biblia* editado por Herder, que la fusión de las Marías no es unánime en la iglesia occidental, ya que existen razones para dudar de ella. Y agrega:

Por lo demás, no hay ni un solo indicio positivo de que María de Betania fuera la misma que la pecadora de Galilea. La Magdalena no puede tampoco identificarse con la hermana de Lázaro. Juan distingue con toda claridad las dos personas, y también Lucas lo deja entrever (cf. Lc 8.2 con 10.38 y ss): en este último lugar no tenemos indicio alguno de que esta mujer haya sido mentada ya en el evangelio. También es distinto el carácter de ambas mujeres. María de Betania, tanto en la idea que nos da de ella Lc 10.39 como Juan 11.28, tiene una naturaleza tranquila y contemplativa, mientras que M. M. se distingue por su actividad impetuosa; cf. Jn 20.11 y ss. Según toda probabilidad, tampoco ha de identificarse a M. M. con la pecadora; Lc 8.2 la introduce como persona no conocida todavía después de la narración de 7.36-50; y la posesión de la que fue curada no debe entenderse en el sentido de falta moral. Es ciertamente posible que Lc 7.36-50 callara su nombre por conveniencia; pero esto no pasa de una hipótesis indemostrable².

Santiago de la Vorágine, según aclara Alejandro Arteaga Martínez en su estudio sobre la *Comedia...*, parte de la identificación de las tres

² «María Magdalena», en *Diccionario de la Biblia*, p. 1189.

Marías con la Magdalena basándose en textos apócrifos y en historias provenientes de la tradición oral³.

Según esta hipótesis, Cigorondo se habría valido en parte del libro de Santiago de la VoráGINE para la construcción de su personaje. El dramaturgo adopta, por ejemplo, la división tripartita de la vida de la santa: tanto él, como Cigorondo caracterizan los primeros años de María como años dedicados al pecado, los siguientes, a partir de su conversión, como el periodo de la penitencia y las lágrimas, y, finalmente, los últimos años de su vida como aquellos de contacto continuo y físico con Dios⁴. La única diferencia entre las dos versiones radica en la duración del contacto místico entre María y Dios: mientras de la VoráGINE habla de 30 años⁵, Cigorondo maneja 33⁶ para hacerlo coincidir con los años de la vida de Cristo.

Cigorondo y de la VoráGINE comparten varios episodios más de la vida de la Santa, uno, fundamental, es la importancia que ambos conceden a las lágrimas (énfasis que prolonga lo que se encuentra en el texto bíblico) dentro de la actitud penitencial. Otro episodio común es el traslado hacia Marsella por intervención directa de Dios⁷. Por último, ambos hacen referencia a la convivencia familiar de María con los ángeles⁸.

En cuanto a las diferencias, la más notoria es la crónica de curaciones milagrosas y manifestaciones sobrenaturales que de la VoráGINE atribuye al personaje⁹, ninguna de los cuales aparece en la obra de Cigorondo.

LA *COMEDIA A LA GLORIOSA MAGDALENA* DE CIGORONDO

Los personajes

Al inicio de la *Comedia*..., aparece Amor Divino y pronuncia las siguientes palabras:

³ Arteaga Martínez, 1998, p. 38.

⁴ VoráGINE, *La Leyenda dorada*, 1, pp. 382-392

⁵ VoráGINE, *La Leyenda dorada*, 1, pp. 388.

⁶ Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, I, 1, v. 254.

⁷ VoráGINE, *La Leyenda dorada*, 1, p. 384; Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, I, 1, vv. 290-295.

⁸ VoráGINE, *La Leyenda dorada*, 1, pp. 388 y 89; Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, III, 1, vv. 2020-2135.

⁹ VoráGINE, *La Leyenda dorada*, 1, pp. 385 y ss.

Ya que del bien que soy rebosa el cielo,
 y como río que rompió la presa
 se va mi ardor comunicando al suelo
 [...]

 salga la voz del Amor, que ése es mi nombre,
 y hágase todo amor, que ése es mi hecho¹⁰.

En estas líneas Amor Divino se procura, de forma autoreferenciada, una definición como ente alegórico que trasciende su propio nivel empírico dentro del drama y apunta a una representación que ya no posee una significación material, sino que se desenvuelve en su propia universalidad como símbolo.

En la cita anterior, Amor Divino señala que el cielo, espacio de su habitación, es desbordado por él en virtud de la magnificencia de su ser, y añade que, gracias a su derramamiento alcanza el nivel terrenal, el que también es sojuzgado por él. Amor Divino ocupa, entonces, dos planos: en primer lugar y fundamentalmente es dueño del espacio de la trascendencia; y, en segundo lugar, lo terreno es, de igual forma, su posesión. Desde su auto ubicación en la trascendencia Amor Divino se asume dueño universal de la totalidad, incluso de esta obra teatral, a la que transforma en amorosa plenitud cuando ordena «hágase todo amor, que ése es mi hecho».

Más tarde, el personaje Silencio también se reconoce en una identidad que él mismo se asigna:

D'ese madero, Amor, saltan centellas
 que, aunque por ser Silencio estoy callado,
 [...]

 Mío es en hablar ser recatado
 mas no ser mudo [...] ¹¹.

Este procedimiento de auto identificación se repite en cada una de las alegorías del bien; harán lo mismo Vergüenza¹²; Temor¹³; Templanza¹⁴; y Rigor¹⁵. En cada caso, cada uno de ellos se mostrará prepotente

¹⁰ Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, I, 1, vv. 65-73.

¹¹ Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, I, 1, vv. 119-123.

¹² Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, I, 1, vv. 137-139.

¹³ Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, I, 1, vv. 143-145.

¹⁴ Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, I, 1, vv. 155-158.

¹⁵ Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, I, 1, vv. 164-168.

dueño de la palabra que lo expresa, al compartir su perfil. La razón de la soberanía de sus seres estará fundada en ellos mismos y en el servicio que prestan de forma unánime al Amor Divino, quien armoniza a todos ellos consigo mismo.

No sucede así con las alegorías del mal: Amor Profano, por ejemplo, desde sus primeras líneas se confiesa sin contenido en sí mismo, pues afirma:

¡Oh Furias! La más airada
de vosotras por mí venga
y el viejo Error no os detenga,
que ni soy dios ni soy nada¹⁶.

Él es la mentira¹⁷. Ser insubstancial que, impulsado a la acción sin significado, es todo furia y lamentación; quien incluso, durante su presentación intenta suicidarse, después de, rabioso, hacer pedazos la zampoña que utiliza para el mal. La vacuidad de su ser se hace patente en el inútil pregón que da inicio al Elogio tercero del Trofeo segundo:

¿Hay quien quiera [dice Amor Profano]
de Amor que sale a vender de gracia y sin interés,
tocas, bengalas, hilo portugués?¹⁸.

Magdalena tampoco se presenta a sí misma. A medio camino, como ser humana que es, tanto de las simbolizaciones del absoluto bien como de las del mal y la inanidad, ella es introducida a la escena merced al verbo divino que la pronuncia, pues en tanto criatura, su ser depende de Amor Divino quien le otorga contenido en las siguientes líneas:

El mismo corazón que en homenaje
tuvo el lascivo Amor, ése el trofeo
mío ha de ser y su mayor ultraje
[...]
Pues esa misma, amigos está puesta
en venir a verter a este desierto
de lágrimas y amor lo que le resta,
que, aunque ha pasado el viejo desconcierto,
no quiere se le vaya mal llorado,

¹⁶ Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, I, 1, vv. 355-358.

¹⁷ Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, I, 1, vv. 360-362.

¹⁸ Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, II, 3, vv. 1347-1350.

ya que el estrago fue bien cierto.
 Y así, con ansias de Jesús, su amado,
 segura se hallará en una cavada
 peña, lugar a mi trofeo dado,
 pues por treinta y tres años prolongada
 de una mujer la vida haré que sea
 sólo en gustos de amor alimentada,
 siendo ella espejo al mundo donde vea
 lo que es la fuerza del Amor Divino
 en el que sólo en lo que es Dios se emplea¹⁹.

En la caracterización que Amor Divino hace en dos ocasiones de María como su «trofeo», destacan, además, los siguientes aspectos: en primer lugar, que Amor Divino es quien no solo pone en Magdalena el deseo de abandonar su hogar en Magdala²⁰, sino quien anticipadamente («Pues esa misma, está puesta / en venir a este desierto») determina el sitio para que habite el cuerpo de María: el desierto, al cual Magdalena no llegará por su propio pie, pues será conducida por espíritus enviados por Amor Divino:

[...] mi dulce María a aquesa estrella
 nocturna aguarda, cómoda a su intento,
 porque acierte a venir, vamos por ella;
 que, espíritus, las alas dando al viento,
 carro triunfal haréis donde segura
 venga conmigo al señalado asiento²¹.

María, sin embargo, no está destinada solo al desierto, sino a una cueva que reforzará su aislamiento. Cueva que además estará aislada y bajo custodia de Silencio, Rigor, Temor y Templanza.

En segundo lugar, Amor Divino ostenta su dominio no únicamente sobre el espacio de Magdalena, sino también sobre su tiempo: él controla el ciclo de vida que le resta a Magdalena: «treinta y tres años», como los años de la vida terrena de Jesucristo. Simultáneamente con tal declaración el Coro anuncia que, en manos de Amor, el tiempo pierde su significación habitual²².

¹⁹ Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, I, 1, vv. 206-259.

²⁰ Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, I, 1, v. 211.

²¹ Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, I, 1, vv. 290-295.

²² Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, I, 1, vv. 315-316.

En tercer lugar, Amor Divino agrega que su objetivo al subyugar a Magdalena es instrumentalizarla como «espejo», es decir transformarla en modelo de comportamiento, para que el mundo constate su poder y el significado que adquieren tiempo y vida cuando solo en «Dios se emplean».

Los espacios de Magdalena

Magdalena está, pues, en la escena como ilustración de una enseñanza que Amor Divino imparte valiéndose de la *Comedia*... Magdalena impulsada, en el tiempo previo a la *Comedia*..., por la voluntad de Amor Profano quien en ella «su señorío ufano dilató»²³, se presenta en el momento en que se abre el telón de la *Comedia*..., como una mujer sujeta a la voluntad de Amor Divino, quien desea hacer alarde de su éxito, para «mayor ultraje»²⁴ de su enemigo.

Como sierva de Amor Profano, María vivía prestando homenaje al espacio de la Magdala mundana, en cuya área ella instigaba un insano «fuego en que ardía» Jerusalén, y se consumía su pecho²⁵. Ahora, como sierva de Amor Divino, María atraviesa distintos niveles de clausura cada vez más profundos: Marsella, el bosque, la cueva, el sueño. El desengaño actúa como el puente que la conduce de Magdala al aislamiento del soñador.

El desengaño marca el momento en que a Magdalena le es revelada la escisión que divide en dos segmentos a la realidad: uno cuya naturaleza es principalmente material, y otro que le es contrario por su naturaleza espiritual. Tal separación plantea un problema: ¿cómo pueden entidades tan radicalmente diferentes sostener contactos entre sí? La relación entre ellos es una cuestión concerniente al dogma. Pues lo contrario: la suposición de que no hay comunicación entre lo espiritual y lo material constituye un punto fundamental de la doctrina de los docetistas, condenada por la iglesia desde el Concilio de Calcedonia en el siglo v.

Dos son, pues, las partes que componen la realidad: la espiritual y la material. La primera contiene todas las perfecciones, ello hace posible la ciencia, siempre y cuando se entienda como concepto. En la materialidad, por otro lado, se oculta el error, que consiste en atribuirle un carácter definitivo del cual carece.

²³ Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, I, 1, vv. 191-192.

²⁴ Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, I, 1, v. 208.

²⁵ Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, I, 1, v. 217.

El desengaño de Magdalena no implica, entonces, solo una cuestión religiosa de rechazo a la materialidad del mundo, sino también una postura epistemológica. Epistemológicamente el desengaño estatuye la convicción del error como característica fundamental de la dimensión humana, material, sensorial, diversa y temporal. A partir de la noción de error, el mundo empírico, considerado como espejo fiel del orbe divino, se quiebra y deviene dislocación de este, en ello consiste «el viejo desconcierto»²⁶ al que se refiere Amor Divino, como ya superado por María.

La dislocación material del universo exige su cancelación en la medida en que la verdad se concibe únicamente en la trascendencia y se considera la meta deseable para el conocimiento. El desengaño del mundo explica la necesidad de salir de él. El abismarse en la verdad demanda un camino de ascesis, cuyo fin es la contemplación beatífica de la Unidad divina. Este camino eleva al humano de escala en escala hasta la cumbre ontológica, eliminando paulatinamente la particularidad material del asceta, al que conduce de esta forma al cielo de la universalidad, donde el Uno habita.

Al discurrir por la senda ascética, Magdalena se acerca a Amor Divino mediante el rechazo a los espacios que la admiten. Inicialmente, María rehúye Magdala, luego Marsella; Amor Divino la conduce al desierto, donde la soledad debe perfeccionarse en la cueva que los aliados de Amor Divino incomunican. La cueva, sin embargo, no es todavía la meta, en su interior Magdalena se sustrae de la materialidad mediante el sueño. Sin embargo, esta escapatoria es insuficiente: finalmente María desaparece a partir del verso 2272, y la obra continúa durante 572 versos más sin su presencia.

Previo a su eclipse, Magdalena realiza una salida significativa de la cueva, no hacia el bosque, sino hacia la esfera angélica, espacio donde se desenvuelve sin sobresalto e incluso entabla un diálogo que se distingue por su familiaridad con algunos de los ángeles que la habían estado observando, inadvertidos hasta que su mirada es abierta. El elogio del encuentro se desarrolla entre los versos 970 y 1105. Al finalizar, la didascalia indica que los ángeles dejan a Magdalena durmiendo.

En la cueva donde está soñando, María recibe una visita final de los ángeles, quienes por indicaciones de Amor Divino le obsequian los símbolos de la pasión de Cristo: la columna, la sogá, las varas, la corona,

²⁶ Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, I, 1, v. 248.

la caña, la lanza, y la esponja. Estos son trasuntos espirituales de objetos materiales que han caducado debido al tiempo que transcurrido desde su objetivación. Al despertar María traduce dichos símbolos a distintivos de su ajuar²⁷, con ellos da fin a su proceso de espiritualización. Al concluir su discurso, desaparece.

CONCLUSIÓN

La Magdalena de Cigorondo cumple una función en una obra didáctica y alegórica, cuya propuesta es el repudio al error y la búsqueda de la verdad, distintiva del cosmos espiritual. El rechazo comienza instigado por el desengaño y concluye únicamente en la disolución del ser falible en la eternal permanencia de Amor Divino, cuya certidumbre llena todo, en primer lugar, esta misma pieza dramática donde que reproduce el conflicto de los siglos, y en la cual, de acuerdo con la axiología de la *Comedia*..., Magdalena sale triunfante al recibir de Amor Divino el máximo galardón al que aspiraba: la supresión de su ser limitado por la absoluta preponderancia del eterno.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTEAGA MARTÍNEZ, Alejandro, *Comedia a la gloriosa Magdalena, de Juan de Cigorondo (1560-¿1609?)*. Edición y estudio, Tesis doctoral, México, UNAM, 1998. Obtenida del repositorio de tesis DGBSDI/TESIUNAM, 1999. https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000269699 [consulta: 6 de abril de 2023].
- BLANCO, Mercedes, «Nuevas reflexiones sobre el auto sacramental», *Criticón*, 91, 2004, pp. 121-134.
- CIGORONDO, Juan de, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, México, Bonilla / Artigas / UACM, 2016.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás, *Piezas maestras del teatro teológico español*, Madrid, Editorial Católica, 1968.
- «María Magdalena», en *Diccionario de la Biblia*, 5.ª ed., Barcelona, Herder, 1970, p. 1189.
- VORÁGINE, Santiago de la, «Santa María Magdalena», en *La leyenda dorada*, pról. y selec. Alberto Manguel, Madrid, Alianza, 1982, pp. 382-392.

²⁷ Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, III, 2, vv. 2217-2272.

«LOS PÚBLICOS DESENGAÑOS DE MI MUERTE»:
LA RESONANCIA SOCIAL DE LA DEFUNCIÓN
DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA
EN EL MADRID DEL BARROCO*

Lucille Soler

*Université Paul Valéry Montpellier 3
Universidad Complutense de Madrid*

Baltasar Gracián escribía que «muere el hombre cuando había de comenzar a vivir, cuando más persona, cuando ya sabio y prudente, lleno de noticias y experiencias, sazonado y hecho, colmado de perfecciones, cuando era de más utilidad y autoridad a su casa y a su patria: así que nace bestia y muere persona»¹. Con un toque de ironía, el literato evaluaba el carácter paradójico de la fugacidad de la vida y de la inevitabilidad de la muerte, destacando cómo el hombre alcanza el apogeo de la virtud y del conocimiento en la vejez. Acorde con la avanzada edad y la fase de madurez en la que se hallaba Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) en el momento de su fallecimiento el 25 de mayo de 1681,

* El texto entrecomillado corresponde al *Testamento de Pedro Calderón de la Barca*, 1681, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Juan de Burgos, 8195(1), fols. 438r-452r. Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación Adversa Fortuna. Las élites ibéricas en la encrucijada (1516-1724). Desafíos, oportunidades y estrategias en la gestión del fracaso (Ref. PID2019- 106575RB-I00). Proyecto de investigación NOBINCIS3: Nuevas noblezas de la Monarquía Hispánica, IP. Carmen Sanz Ayán, Santiago Martínez Hernández.

¹ Gracián, *Criticón*, p. 598.

este tópico literario parece ajustarse de manera apropiada a la vida del eminente dramaturgo y capellán del siglo xvii.

Codificada y controlada mediante la práctica testamentaria, la muerte tenía una resonancia social que se plasmaba en los rituales fúnebres colectivos, ocasión de sociabilidad. En efecto, como es sabido, la muerte en el siglo xvii, entendida como un hecho público, se enmarcaba en la estética barroca que José Antonio Maravall definía tanto por la «exuberancia» como por la «severa sencillez»². En este sentido, los rituales fúnebres reflejaban «la teatralidad simbólica de los hábitos ante la muerte»³. Además, la celebración de honras y sufragios, propios de lo que Jacques Chiffolleau denominó una «matemática de la salvación»⁴, materializaba una preocupación constante por el paradero del alma en el Purgatorio y la memoria perpetua en la concepción barroca de la muerte.

Por tanto, examinar en los archivos la documentación acerca de las últimas voluntades de Pedro Calderón permite analizar la actitud de un hombre barroco frente a la muerte. Por una parte, los archivos relativos a los ceremoniales y a las honras fúnebres que le fueron dedicados en las distintas instituciones que integraba en el momento de su defunción, —la Tercera Orden de San Francisco, la Capilla de los Reyes Nuevos de Toledo, la Hermandad del Refugio de Madrid, la Congregación de San Pedro Apóstol de Presbíteros Seculares Naturales de Madrid—, y por otra parte los determinados actores a los que otorgó protagonismo en el ocaso de su vida, proporcionan una mirada original sobre los círculos de influencia y poder que Pedro Calderón incorporaba en la corte de los últimos Austrias.

EL TESTAMENTO DE PEDRO CALDERÓN: UNA CONCEPCIÓN BARROCA DE LA MUERTE

Si como subraya León Carlos Álvarez Santaló «puede suponerse que el testamento es un documento que no engaña» y que da el retrato de «un hombre verdadero, lejos de máscaras artificiosas, condicionadas, interesadas o hipócritas», también advierte que no deja de ser un acto que se sometió a una «espiral progresiva de ritualización»⁵.

² Maravall, 1980, p. 426.

³ Lara Ródenas, 1999, p. 34.

⁴ Chiffolleau, 1980, p. 435.

⁵ Álvarez Santaló citado en el prólogo de Rivas Álvarez, 1986, p. 12. Lara Ródenas, 1999, p. 39.

El testamento cerrado de Pedro Calderón, conservado en el Archivo de Protocolos de Madrid⁶, cuyo carácter formal y jurídico es especialmente llamativo por cumplir rigurosamente con las estrictas normas del Derecho⁷, tiene una vertiente económica a la que se superpone una dimensión afectiva, espiritual y moral, que nos brinda la oportunidad de sumergirnos en la mentalidad barroca.

Conforme con la tradición establecida por el modelo testamentario del antiguo régimen, el acto empezaba por la invocación a la santísima Trinidad y al culto mariano, seguido de la protestación de fe y de la intitulación del testador⁸. Las invocaciones a los arcángeles⁹ y apóstoles, frecuentes en los testamentos de individuos pertenecientes al «clero acomodado»¹⁰, permitían enmarcar a Pedro Calderón en el contexto de la Contrarreforma.

Como bien indica Catarina Valdés Pozueco, en las cláusulas expositivas de motivos, Pedro Calderón daba cuenta del temor que sentía acerca del juicio final y ante el riesgo de quedarse sin confesión. Además, expresaba su preocupación por manifestar su gratitud a Dios y su sumisión a la voluntad divina siendo todavía dueño de todas sus facultades. Asimismo, destaca que el dramaturgo estimaba que las enfermedades o achaques eran manifestaciones de la misericordia divina y, por tanto, un motivo de agradecimiento ya que se creía que proporcionaban un período para prepararse ante el inevitable paso hacia la muerte, garantizando así la bendición de la vida eterna¹¹.

En las cláusulas dispositivas, Pedro Calderón detallaba primero meticulosamente sus preferencias con respecto a su atuendo, subrayando que quería llevar como mortaja el hábito de San Francisco¹², costumbre que se implantó con los Trastámara¹³ y cuya difusión de la iconografía de san Francisco muerto fue patente desde el siglo XVI por vincularse con concesiones de gracias e indulgencias para la salvación, al igual que

⁶ AHPM, Juan de Burgos, 8195(1), *Testamento de Pedro Calderón de la Barca*, 1681, fols. 438r-452r.

⁷ Valdés Pozueco, 2010, pp. 457-482.

⁸ Valdés Pozueco, 2010, pp. 467-470.

⁹ Vincent Cassy, 2007-2008, pp. 161-176.

¹⁰ Valdés Pozueco, 2010, p. 469.

¹¹ Valdés Pozueco, 2010, pp. 471-472.

¹² Valdés Pozueco, 2010, pp. 472-474.

¹³ Lara Ródenas, 1999, p. 80.

el escapulario del Carmen, según lo investigó Domingo Luis González Lopo¹⁴.

De igual modo, el dramaturgo optó por una caja sin tapa para el traslado de su cuerpo, expuesto y descubierto¹⁵, desde la iglesia parroquial de San Pedro hasta la Iglesia de San Salvador con el fin de «satisfacer en parte las públicas vanidades de [su] mal gastada vida con públicos desengaños de [su] muerte».

El hombre de letras también especificó quién tenía que presenciar el desplazamiento y el entierro. Si bien pidió que fueran el capellán mayor de la Congregación de San Pedro Apóstol de Presbíteros Seculares Naturales de Madrid y los albaceas quienes llevaran su cuerpo, lo que verdaderamente despierta interés es la identidad específica de dichas personas nombradas. Por pertenecer al alto clero, llaman la atención Matías López Valtablado¹⁶, Juan Mateo Lozano y Pedro Rodríguez de Monforte. También encontramos a un individuo perteneciente a la Casa Real como es el caso de Carlos del Castillo, caballero de la orden de Santiago, caballerizo de Carlos II y secretario del Rey. De igual modo destacan Diego Ladrón de Guevara, familiar del dramaturgo, y Gabriel Fernández de Madrigal por vincularse con los linajes de la pequeña y mediana nobleza que consiguieron medrar gracias a las oportunidades que brindaban los consejos reales. Según los modelos palaciegos, parece que la presencia de eclesiásticos entre los portadores del cadáver para la procesión no era una costumbre muy difundida¹⁷. De hecho, solo la mitad de los designados por el dramaturgo eran eclesiásticos; la otra mitad estaba formada por nobles de la mediana nobleza.

Continuando con sus mandas testamentarias, Pedro Calderón encomendó las misas y vigiliass con las que cumplir, cuyo propósito era exhibir el poder económico y la posición social ante la sociedad. En este marco, la misa de cuerpo presente, cantada con coro y relacionada íntimamente con el proceso de entierro del cuerpo¹⁸ era una de las más simbólicas. Cabe destacar, además, que no encargó dicha misa a cual-

¹⁴ Lara Ródenas, 1999, pp. 81-82; González Lopo, 1989, p. 279.

¹⁵ Pedraza Jiménez, 2000, pp. 52-53.

¹⁶ Capellán mayor de la Congregación de San Pedro Apóstol de Presbíteros Seculares Naturales de Madrid en 1681 y canónigo de la iglesia de Sigüenza.

¹⁷ Lara Ródenas, 1999, p. 191.

¹⁸ Lara Ródenas, 1999, p. 296.

quiera sino al capellán mayor de la Congregación de San Pedro Apóstol de Presbíteros Seculares Naturales de Madrid.

Si nos enfocamos en la cantidad de misas que solicitó, que constituían el corazón del proceso de salvación desde la perspectiva del Purgatorio como lugar de paso y dependían de la posibilidad social y económica del testador, las misas conformaban lo que José Antonio Maravall llamó la abundancia o «extremosidad» del barroco. Efectivamente, más allá del novenario, exigió «una misa en la estación más cercana al lugar de la Santa Cruz», y abundantes misas *pro remedio animae* que fueron nada menos que «dos mil misas». Como señala Lara Ródenas, en la concepción barroca, la misa por el alma era «la moneda de cambio más poderosa entre estos dos mundos confundidos [...]. Resorte y vehículo por el que los vivos actua[ban] eficazmente sobre los muertos —de tal manera que ha[bía] una comunidad de intereses y solidaridades entre unos y otros»¹⁹. Por este motivo se volvió una cuestión colectiva.

El testamento de Pedro Calderón también refleja las consecuencias inevitables de una acumulación tan importante de las misas celebradas: la extensión de los sufragios en el tiempo por la imposibilidad de celebrar todas las misas el día del entierro²⁰. En este sentido, detalló los rituales inmediatos después de su muerte, los de medio plazo como el novenario y las cláusulas que ya demostraban un alargamiento del plazo con las capellanías que conllevaban alrededor de 100 misas cada año.

Estas últimas, fundadas ambas en la iglesia de San Salvador, respectivamente en 1612 y 1661, entrañaban una doble vertiente espiritual y material dado que no solo eran una forma de encontrar, en la tierra, ayuda para la salvación espiritual del alma del fundador, sino que materializaban el prestigio social y la reputación de un linaje con el fin de mantener viva la memoria familiar. En definitiva, las capellanías tenían fines promocionales y de prosperidad.

Prosigue el testamento con una distribución de sus bienes²¹ a las personas que designó como sus herederos, lo que según la mentalidad de la época permitía satisfacer las deudas impagadas y explicitaba relaciones próximas, como veremos a continuación.

¹⁹ Lara Ródenas, 1999, p. 341.

²⁰ Lara Ródenas, 1999, pp. 301-303.

²¹ Cruickshank, 2011, p. 490. El autor destaca las pocas informaciones que el testamento proporciona sobre los libros que poseía Pedro Calderón.

«CONTABILIDAD DEL MÁS ALLÁ»: RITUALES FÚNEBRES PARA MAYOR GLORIA DEL DRAMATURGO

Al dirigir nuestra atención hacia lo que Jacques Chiffolleau designó como la «contabilidad del más allá»²² y relacionando esta idea con lo que Pierre Chaunu conceptualizó como la «socialización de la muerte»²³, la documentación consultada en el Archivo de la Hermandad del Refugio, en el Archivo de la Congregación de San Pedro Apóstol de Presbíteros Seculares Naturales de Madrid y en el trabajo de recopilación de Krzysztof Sliwa²⁴, revela que tres instituciones celebraron rituales fúnebres consecuentes para mayor gloria de Pedro Calderón.

Primero y respecto a la Hermandad del Refugio de Madrid y al Colegio de niñas huérfanas proliferaron las conmemoraciones fúnebres a raíz de su muerte²⁵. Parece ser que, al determinar la profusión y la naturaleza de los sufragios conmemorativos, la hermandad no siempre consideró determinante el capital social y simbólico de un individuo en la sociedad, lo que plantea interrogantes. Si la posición de un individuo en la corte no era decisiva, la abundancia de estas ceremonias podría estar vinculada al nivel de dedicación y compromiso de cada hermano dentro de la propia institución. Es lo que parece confirmar la primera Constitución de 1620²⁶ que distingue a los hermanos que «hubieren acudido a las juntas y ejercicios de piedad» de los que «fueren muy beneméritos», dedicando menos misas rezadas a los segundos. La acumulación de sufragios dedicados a Pedro Calderón plasma una muy clara evolución de la mentalidad a lo largo del siglo XVII.

Esta diferenciación entre los hermanos es muy llamativa al ofrecer un análisis comparativo de tres fallecimientos y de las celebraciones consiguientes: la del duque de Medina de las Torres que formó parte de la alta nobleza y murió en 1668, la del Patriarca de Indias Alonso Pérez de Guzmán que falleció en 1670 y la de Pedro Calderón de la Barca en 1681, todos relacionados entre sí por vínculos clientelares.

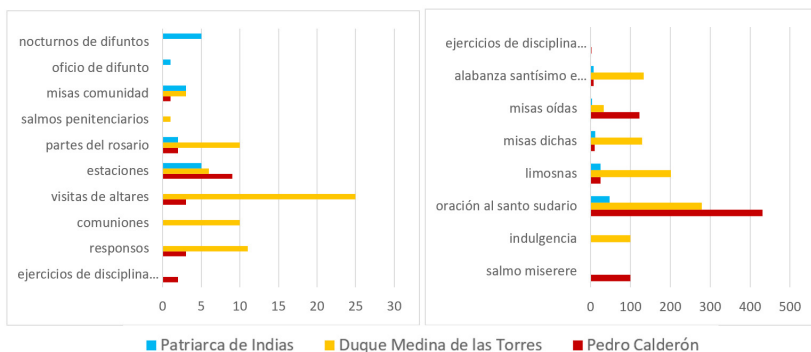
²² Chiffolleau, 1980, p. 435.

²³ Chaunu, 1984, p. 355; Lara Ródenas, 1999, p. 127.

²⁴ Sliwa, 2008.

²⁵ Archivo de la Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid (AHRyPM), *Libro de la Junta de Gobierno*, 1681.

²⁶ AHRyPM, *Constituciones*, 1620.

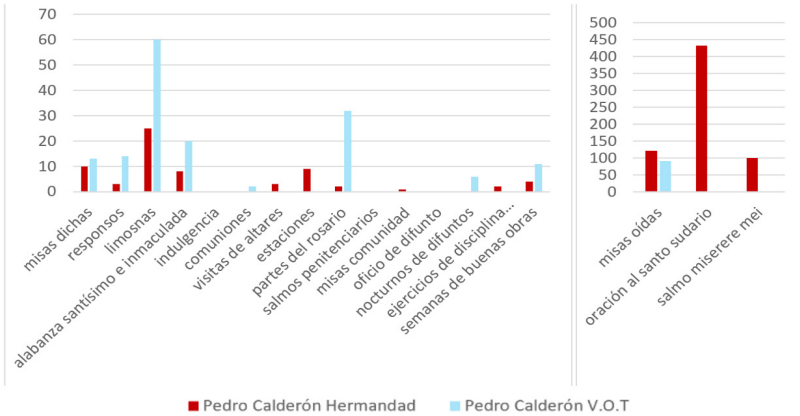


Cuadro 1. Sufragios celebrados en la Hermandad del Refugio de Madrid, Colegio de niñas huérfanas. Elaboración propia

Los gráficos ilustran que, en el caso del Patriarca de Indias, figura preeminente y poderosa por orquestar la jerarquía eclesial dentro de la capilla real de palacio, no le dispensaron mayores sufragios por su situación social superior a la de Pedro Calderón, que no dejaba de ser su subalterno en calidad de capellán en la capilla de los Reyes Nuevos de Toledo y de capellán de honor en la capilla real. Si bien es cierto que Pedro Calderón fue enfermero, cuartelero, diputado para las juntas particulares y consiliario eclesiástico, llegando incluso a presidir juntas generales en ausencia del hermano mayor, esta falta de consideración por el Patriarca de Indias sorprende al observar que se convirtió en hermano mayor en dos ocasiones: en julio de 1633 y el 9 de diciembre de 1635 para el año de 1636²⁷. Asimismo, este déficit contrasta con la plétora de sufragios dedicados al duque de Medina de las Torres que nunca obtuvo responsabilidades tan elevadas en las juntas de gobierno como el Patriarca de Indias pero cuya proximidad con la familia real le confería un lugar preferente en la corte. Por tanto, y a pesar de la distinción que establecieron las constituciones, los gráficos demuestran que subsisten incertidumbres acerca de los motivos que condujeron a la hermandad a tal profusión de sufragios a favor de Pedro Calderón.

²⁷ *Lista de los señores hermanos de la santa, pontificia y real hermandad del refugio y piedad de Madrid*, Madrid, Imprenta Europa, 1967.

En cuanto a la Venerable Orden Tercera de la que también fue hermano, la opulencia de celebraciones para Pedro Calderón y Andrés Verdugo²⁸ no fue menos significativa si las comparamos con la Hermandad del Refugio.



Cuadro 2. Comparación de los sufragios dedicados a Pedro Calderón en la Hermandad del Refugio y en la Venerable Orden Tercera

Por último, la Congregación de San Pedro Apóstol de Presbíteros Seculares Naturales de Madrid, que Pedro Calderón integró el 20 de mayo 1663 y de la que fue capellán mayor en 1666, ocupa un lugar destacado en su testamento por ser designada «Heredera Universal». Aunque no se hayan conservado los libros de actas correspondientes al año de 1681, lo que impide saber de forma exhaustiva qué sufragios se celebraron personalmente para Pedro Calderón, las Constituciones de 1670²⁹, que son las más cercanas al año de la muerte del dramaturgo, proporcionan indicaciones sobre los rituales fúnebres que se organizaban en aquella época.

²⁸ Sliwa, 2008, p. 309. Archivo de la Venerable Orden Tercera Franciscana (V.O.T.), *Libros de Acuerdos de la Venerable Orden Tercera*, 1681. Las fuentes no permiten distinguir los sufragios que hicieron para Pedro Calderón por una parte, y para Andrés Verdugo por otra parte.

²⁹ Congregación San Pedro Apóstol de Presbíteros Seculares Naturales de Madrid, *Cuartas constituciones de la venerable congregación del bienaventurado apóstol san Pedro de presbíteros naturales de la villa de Madrid*, aprobadas el 15 de junio de 1670, Madrid, en la oficina de Antonio Marín, 1767, fols. 28-30.

Más allá de los sufragios comunes instituidos en la cláusula XIII³⁰, en la cláusula XIV se especifica que de forma inmediata a la muerte, para cada congregante muerto, todos tenían que acompañar los entierros, llevar el cuerpo a hombros, y que doce de ellos debían llevar hachas encendidas. En un plazo más largo, se determinaba que el congregante mayor dijera misa cantada con diáconos. Sin embargo, lo que sí pudimos averiguar fue que en 1682, con el fin de perpetuar e inmortalizar la memoria de Pedro Calderón, la Congregación costeó un epitafio de mármol, adornado con un retrato de Pedro Calderón. Fue el encargado de colocarlo, entre otros, Juan Mateo Lozano, albacea y heredero de Calderón.

LA MUERTE: REVELADORA DE LA INSERCIÓN SOCIAL EN LA CORTE DE PEDRO CALDERÓN

La incorporación de Pedro Calderón en círculos cortesanos cada vez más poderosos y próximos al rey, poseedores de un capital social, económico y cultural³¹ considerable, se plasmó en su testamento y codicilo a través de los herederos, de los testamentarios, de los testigos elegidos y de las instituciones mencionadas. La consolidación de sus redes áulicas quedó reflejada en la prevalencia de individuos con cargos palaciegos, eclesiásticos y políticos prestigiosos en la capilla de los Reyes Nuevos de Toledo y de la capilla de palacio, además de subrayar su acercamiento a la casa real.

Sin embargo, sus últimas voluntades también evidenciaron su alejamiento respecto al ámbito artesanal pese a una presencia constante de plateros a lo largo de su trayectoria no sólo por haber vivido en la calle Platerías sino también por los vínculos que los plateros mantenían con el mundo teatral a través de la escenografía. Aunque en menor medida, revelaron también una disminución de sus contactos con la esfera escribanil relacionada con los consejos reales tan presente durante las primeras décadas de su vida.

En primer lugar, destaca la capilla de los Reyes Nuevos de Toledo en la que Pedro Calderón era capellán desde el año 1653. La documentación conservada en el Archivo y Biblioteca Capitular de la Catedral

³⁰ Cláusula XIII: «decir el nocturno, misa cantada con diáconos, tener su tumba con hachas y velas encendidas por las Animas». El capellán mayor y los congregantes con sobrepellices tenían que asistir y que uno de ellos predicara.

³¹ Véanse los trabajos de Pierre Bourdieu.

de Toledo revela que casi treinta años más tarde, dos días después de la muerte del dramaturgo que dejaba vacante la capellanía³², los miembros del cabildo de la capilla se congregaron para informar de su fallecimiento, noticia que les había sido comunicada por el patriarca de indias³³. Con solemnidad, llevaron a cabo una vigilia en su memoria el primer domingo de junio. Cabe mencionar que, aparte de los sufragios habituales que se llevaban a cabo tras la muerte de un capellán, el 12 de junio, se entonó solemnemente la vigilia y se ofició al día siguiente una misa en su memoria³⁴. Entre los 15 capellanes presentes se hallaban distinguidas personalidades en la trayectoria del dramaturgo como Felipe de Meñaca, José Gallo y Alonso de Madrigal.

Efectivamente, la capilla de los Reyes Nuevos supo aprovechar la presencia en Madrid de Pedro Calderón que actuó como capellán e intercesor entre la capilla y la corte en numerosas ocasiones. Con todo, Calderón no ejerció este poder representativo en solitario. Por ejemplo, para dar las enhorabuenas a Carlos II y a María Luisa de Orleans por su matrimonio de parte de la capilla en 1680, Calderón fue designado comisario junto a Felipe de Meñaca, Francisco de la Torre y Joseph Gallo³⁵.

Además, Alonso Fernández de Madrigal, de igual manera presente en las celebraciones fúnebres del dramaturgo, era capellán desde 1675. Si en sus pruebas de limpieza de sangre atestiguó Pedro Calderón, Alonso era también primo de Gabriel Fernández de Madrigal, testamentario y heredero de Calderón. Más allá de subrayar una confianza mutua y una proximidad entre ellos, las investigaciones dieron fe de la perdurabilidad de las conexiones que unieron al linaje Fernández de Madrigal con el de los Calderón de la Barca durante toda la vida del dramaturgo.

En segundo lugar, la capilla real de palacio y en virtud de la función eclesiástica que llevaba a cabo como capellán de honor desde 1663, estuvo en contacto con numerosos predicadores reales, especialmente durante los ceremoniales reales. Estos vínculos quedan reflejados entre los albaceas y herederos que designó.

³² Archivo y Biblioteca Capitular de la Catedral de Toledo (ABCCT), Fondo Capilla de los Reyes Nuevos, *Libro cuadrante*, 1681.

³³ ABCCT, Fondo Capilla de los Reyes Nuevos, Libro 12, *Libro de actos capitulares*, fol. 9v.

³⁴ ABCCT, Fondo Capilla de los Reyes Nuevos, Libro 61, *Libro de aniversario*, fol. 186r.

³⁵ ABCCT, Fondo Capilla de los Reyes Nuevos, Legajo 17, fol. 501r-v.

Primero, Juan Mateo Lozano, que mantuvo vínculos estrechos y de máxima confianza con Pedro Calderón, ocupó una posición significativa en la corte. Además de compartir la afiliación a la Congregación de San Pedro, concurren en la capilla real e iglesia de San Miguel. Estuvo relacionado igualmente con Calderón a través de la aprobación de *Autos sacramentales* en 1677 en la que también intervino Juan Ignacio de Castroverde, jesuita y nombrado heredero por el dramaturgo³⁶. Luego, Pedro Rodríguez de Monforte, predicador real a quien el dramaturgo nombró testamentario en su codicilo, alcanzó el punto culminante de su *cursus honorum* al lograr los puestos de cura de palacio y receptor de la capilla real. Si bien coincidieron en la capilla real, la celebración de la beatificación y canonización de Francisco de Borja los reunió al inicio de aquella década. De igual modo, debe tenerse en cuenta a Alonso de Cañizares por la participación activa de los predicadores reales en el juego de las facciones. De la orden de San Francisco, le legó parte de su herencia. Por tanto, dichas relaciones con predicadores reales, presentes en aspectos sustanciales de la vida de Pedro Calderón, pudieron abrirle las puertas de varias redes de poder e influencia en la corte.

CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, si Pedro Calderón «murió [...] sin que la corte ni la alta nobleza hicieran grandes manifestaciones de duelo»³⁷ como subrayó Carmen Sanz Ayán, el estudio de sus disposiciones testamentarias y de los documentos de archivos relativos a los funerales celebrados en cada institución que integraba en el momento de su muerte, ilustran no solo la proyección y resonancia social de su fallecimiento en las hermandades, capillas y congregaciones por ser, en el Barroco, la salvación individual una responsabilidad colectiva³⁸, sino que también resaltan la agilidad social con la que supo acercarse a los círculos más poderosos y capitalizar las relaciones de las que podía sacar provecho en estos espacios estratégicos.

³⁶ Calderón de la Barca Pedro, *Autos sacramentales alegóricos y historiales dedicados a Cristo señor nuestro sacramentado*, Madrid, Imprenta Imperial por Josef Fernández de Buendía, 1677, BNE, R/33881.

³⁷ Sanz Ayán, 2006, pp. 113-114.

³⁸ Lara Ródenas, 1999, p. 418.

BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- BOURDIEU, Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980a.
- BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980b.
- CHAUNU, Pierre, *La mort à Paris, XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1984.
- CHIFFOLEAU, Jacques, *La comptabilité de l'Au-Delà: les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Age (vers 1320-vers 1480)*, Rome, Ecole Française de Rome, 1980.
- CRUICKSHANK, William, *Calderón de la Barca, su carrera secular*, Madrid, Gredos, 2011.
- GONZÁLEZ LOPO, Domingo Luis, «La mortaja religiosa en Santiago entre los siglos XVI y XIX», *Compostellanum*, vol. XXXIV, 3-4, 1989, pp. 271-295.
- GRACIÁN, Baltasar, *Criticón*, Madrid, Verbum, 2020.
- LARA RÓDENAS, Manuel José de, *La muerte barroca: ceremonia y sociabilidad funeral en Huelva durante el siglo XVII*, Huelva, Universidad de Huelva, 1999.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza editorial, 2000.
- RIVAS ÁLVAREZ, José Antonio, *Miedo y piedad: testamentos sevillanos del siglo XVIII*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1986.
- SANZ AYÁN, Carmen, *Pedagogía de reyes: El teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.
- SLIWA, Krzysztof, *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca*, Valencia, Universitat de Valencia, 2008.
- VALDÉS POZUECO, Catarina, «Las últimas voluntades de Calderón de la Barca: un modelo de testamento en la Edad Moderna», *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, 43, 2010, pp. 457-482.
- VINCENT CASSY, Cécile, «Puesta en escena de los ángeles en la España del siglo XVII. Entre arte dramático y artes pictóricas», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 13-14, 2007-2008, pp. 161-176.

MUERTE EN ESCENA Y OTROS ASPECTOS DE LA DRAMATURGIA ALARCONIANA

Lillian von der Walde Moheno
Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

Son varias las obras dramáticas de Juan Ruiz de Alarcón en las que la muerte de un personaje se lleva a efecto en escena; sucede, pues, a los ojos del público. Este planteamiento, al que he inscrito dentro de la que llamo «poética del horror» del dramaturgo, es en verdad muy efectivo en cuanto que de manera significativa incide en el *pathos* de la recepción, ya que impresiona o estremece o provoca terror, a la vez que causa *admiratio*, que es importante propósito artístico del teatro áureo.

El dramaturgo novohispano presenta la muerte violenta, por homicidio, asesinato o suicidio, como conclusión de una muy intensa secuencia dramática, la cual cumple varias funciones de importancia además de la mencionada *admiratio*, como la de caracterizar a determinados personajes, informar de su pasado o de sus intenciones, mostrar sus pasiones o afectos, establecer agniciones¹ y, en términos aristotélicos, revelar el carácter mediante la elección². Entre las secuencias de muerte más impactantes se hallan sendas relaciones, en *El tejedor de Segovia* y en *El Anticristo*, compuestas en octavas reales, según el mismo Lope reco-

¹ «[...] cambio desde la ignorancia al conocimiento» (Aristóteles, *Poética*, 1452a, 11, 30).

² «Carácter es aquello que manifiesta la decisión» (Aristóteles, *Poética*, 1450b, 6, 5).

mienda para la narración³, pues esta es «indispensable por la necesidad de incluir en escena información desde “el fuera” de la acción misma», como expresa Rodríguez Cuadros⁴. A su vez, Navarro Tomás indica que «el teatro clásico se sirvió de la octava en parlamentos graves y en escenas de ceremonia y dignidad»⁵, pero también en las que exponen el horror, como las del dramaturgo novohispano.

En *El tejedor de Segovia* la narración del pasado ficcional del protagonista que precede a su venganza contra el conde don Juan ocupa 17 octavas reales, un total de 135 endecasílabos (vv. 2584–2715)⁶. Un número importante de los terribles hechos relatados forma parte exclusivamente del argumento; estos, pues, son previos al inicio de la trama, a la que dan sentido pleno; sobre todo, el patético parlamento de Pedro Alonso frente al antagonista sin duda justifica a los receptores “externos” la venganza por muerte, la cual se lleva a cabo con la espada, a la vista del público. Cabe señalar que las ofensas que mueven a la venganza no tienen que ver con la participación del Conde en la muerte del padre del protagonista, pues él se entera en la trama de este grave hecho solo cuando lo confiesa el agonizante oponente (vv. 2714–2718).

Me interesa destacar el cuidado en la composición que Ruiz de Alarcón puso en la secuencia, como puntualmente lo demostré en un estudio de hace ya una década⁷. Al inicio, en lo que concierne al padre del protagonista, el dramaturgo decidió contraponer sus virtudes a los vicios de sus adversarios, así como reiterar que fue la envidia la que motivó la ejecución del honorable privado del rey, la cual se expone de manera casi visual, *hypotyposis* que la vuelve muy efectiva, además del empleo de una adjetivación contrastante con el hecho, como en la *synecdoche* del verso «Rindió el *cuello inocente* al vil suplicio» (v. 2600), y su continuación: «el alcaide *leal*» (v. 2601).

Después del planteamiento general se focaliza al protagonista en la *narratio*, y ello adquiere gran fuerza debido al empleo de la primera persona: es él quien cuenta sus propias desgracias, principalmente en situaciones extremas, como cuando decide matar a su hermana para

³ «[...] las relaciones piden los romances / aunque en otavas lucen por extremo» (*Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 309–310).

⁴ Rodríguez Cuadros, 2012, pp. 262–263.

⁵ Navarro Tomás, 1966, p. 237.

⁶ Walde Moheno, ed., 2019.

⁷ Walde Moheno, 2013.

salvaguardar el honor, o la espeluznante y muy vívida descripción de su huida, con acciones y sensaciones algunas veces en tiempo presente, más empleo de estilo *altus* y sintaxis latina que causan extrañeza, misma que de alguna manera refuerza los tétricos y excepcionales hechos que se relatan.

En fin, la detallada exposición en el pasaje de “lo siniestro” que sirve, según dije, para justificar plenamente la venganza y para recuperar honra, tiene como fin el *movere* de la recepción y se sustenta en la octava real, la cual permite al dramaturgo cerrar de manera muy patética cada estrofa en el pareado final, lo que para mí constituye un logro artístico; también sobresale la mencionada utilización de una sintaxis extraña como refuerzo del relato, así como el empleo de adjetivos patéticos y metáforas alienantes⁸ en descripciones en las que la *hypotyposis* conduce a los receptores a “ver” lo narrado en la imaginación, lo que entra en determinada consonancia con el género en el que el relato aparece, pues le otorga teatralidad.

Concluida la relación del pasado terrible del protagonista, los espectadores o lectores han de considerar del todo justa la continuación —que quizá esperen con ansia— establecida para la secuencia: que Pedro Alonso, esto es, que don Fernando busque restituir su honor mediante batalla. También se determina que el conde don Juan pretenda evadir argumentalmente el desafío, lo que constituye una indignidad más del envilecido noble. La resolución no resulta simple, pues ante el planteamiento de la estocada mortal, el dramaturgo lleva a don Juan a reconocer sus culpas, así como a confesar el porqué del asesinato del privado don Beltrán Ramírez y su complicidad en el suceso, que implica anagnórisis; también lo conduce a pedir perdón. Se está, pues, ante un comportamiento ético que hay que descodificar en términos religiosos: el intento por salvar el alma o, por lo menos, evitarle peores castigos en trasmundo. En cuanto a la espectacularidad del desenlace de la secuencia, se dispone un combate en el que el cuerpo herido de don Juan habrá de observarse en el tablado, aunque caerá oculto al público, con lo que se conserva cierto decoro trágico al momento de la muerte. Así la octava real conclusiva:

⁸ Que producen gran impacto psíquico en lectores o espectadores (ver Lausberg, 1983, §§ 84-90).

CONDE ¡Muerto soy! ¡Cielo, justo es el castigo
de mis culpas! Escucha, ya que muero:
yo contra ti y tu padre fui testigo;
falso, Fernando, fui, no verdadero;
orden fue de mi padre, que conmigo
y con él, de la envidia el rigor fiero
tan grande fue. Perdóname, pues eres
cristiano, y muero.

Cae dentro.

PEDRO ALONSO Perdonado mueres (vv. 2712-2719).

Antes de abordar el asesinato en otra muy larga secuencia principalmente narrativa en octavas reales que se encuentra en *El Anticristo*, abro un paréntesis para tratar sucintamente en *El tejedor de Segovia* la honrosa venganza contra el padre del conde don Juan, en pasaje en el que don Fernando recupera de manera definitiva la honra. Conforme dicta didascalía motriz⁹, sale al tablado el Marqués dominado por la espada de un hombre a quien desconoce, pero que pronto se descubre: «Fernando Ramírez soy» (v. 2828). El tratamiento visual que dispone que el antagonista se retire mientras el protagonista lo acomete con el signo de la predominante espada, de manera inmediata muestra a los observadores ficcionales, el Rey y Chichón, así como a la recepción “externa”, de qué lado se halla el triunfo, por lo que no se hace necesario mayor desarrollo verbal; en el romance, también “efectivo para las relaciones”¹⁰, bastan nueve versos en voz del protagonista (2827-2835), más otros seis que enuncia el Marqués y en los que revela el daño recibido y expresa su culpa en cuanto falsario e infamador¹¹, que es reiteración de la anterior anagnórisis en voz del infame hijo:

¡Muerto soy! Tente, Fernando,
y pues ya muero, confieso
que a ti y a tu noble padre
la vida y honor os debo;
testimonio os levante,
de la envidia vil efeto (vv. 2840-2845).

⁹ Ver Hermenegildo, 2001, p. 46.

¹⁰ Lope de Vega, *Arte nuevo...*, v. 309.

¹¹ Términos conforme los Títulos VI y VII de la Partida Séptima de Alfonso X.

Con respecto a la actuación y a las referencias a la muerte de los versos 2840-2841, quizá resulta un tanto irónico que el Marqués no se desplome en escena, pero es que el dramaturgo hizo intervenir al Rey con estas palabras: «¡Basta, Fernando! ¡Detén, / pues lo confiesa, el acero!» (vv. 2846-2847). No se instruye qué hacer al personaje, lo que implica un silencio textual que puede dar lugar a resoluciones diferentes en la puesta, desde quedar vivo hasta una venganza mortal con deceso representado en el tablado (que, a mi juicio, espectacularmente sería la más efectiva).

Comento, ahora, el impactante pasaje de *El Anticristo* en el que el asesinato se lleva a efecto después de una larguísima secuencia en octavas reales, la cual inicia cuando aún poco ha avanzado la primera jornada. Son 231 versos de extenso diálogo entre el protagonista y su madre, y el segmento todo cumple importantes objetivos, como descubrir al antihéroe su horrible procedencia, además de mover a terror a lectores o espectadores desde su inicio. La primera octava real ya contiene una triple agnición como resultado de la exposición de los *loci* retóricos *a persona* de patria, linaje, y condición¹², los cuales sustentan la caracterización, que es otra función que se lleva a cabo, así como otras más, las “externas” de afectación patética a la recepción y de retención de su atención. En los primeros dos versos en voz de la Madre, mediante *traductio* con diferenciación semántica se resalta que el protagonista se halla marcado por el *mal*: «Hijo de *maldición*, ¿ya qué afrentoso / título habrá que a tu *maldad* no cuadre?» (vv. 105-106)¹³. Y, luego, se abordan los escabrosos temas, ciertamente impresionantes, relativos a dos violaciones incestuosas:

¿No te bastó ser parto incestuoso
del que, siendo tu abuelo, fue tu padre,
sin que, lascivo ahora, en amoroso
lazo te unieses a tu misma madre? (vv. 107-110).

El nacimiento del Anticristo debido al incesto es asunto de origen folclórico¹⁴ que recoge Martín Martínez de Ampiés en su *Libro del Anticristo* (Burgos, 1496) y, ya en 1599, el *Tratado del Juicio final* de Nicolás Díaz,

¹² Sigo a Cicerón, *La invención retórica*, I, §§ 34-37.

¹³ Cito por la edición de Rodríguez López-Vázquez (2019).

¹⁴ Ver Primorac, 1974, p. 48.

que consulta Ruiz de Alarcón¹⁵: «Será concebido, y nacerá en pecado, como dicen todos, y de algún incesto, o sacrilegio grande»¹⁶. La deleznable violación a la propia madre es cuestión que se encuentra tanto en esta obra como, de manera incongruente, en la anónima comedia *El Antecristo*¹⁷; J. Gil Fernández juzga que la alarconiana precede a la anónima y la influye en el punto¹⁸. La estrofa cierra con endecasílabos de diferente ritmo, pero estrechados por rima, que reiteran el linaje familiar maldito: «Mas al tribu de Dan, que Dios maldijo, / y a padre tal correspondió tal hijo» (vv. 111-112).

La narración que sigue en voz femenina, la de la tercera octava real, intensifica el carácter abyecto, pervertido del propio linaje en cuanto que brinda nuevos y terroríficos datos: la madre es fruto de violento incesto, pues Manzer¹⁹, descendiente de Dan, viola a su propia hermana, Sabá. La estrofa concluye con lograda acumulación enumerativa que sirve para subrayar el mal y conducir a los receptores al horror: el hecho fue de «fuerza, adulterio, estupro y torpe incesto» (v. 128). Y ese mismo hombre, como se desarrolla en las quinta y sexta octavas, actuó «[...] contra el fuero / de padre natural [...]» (vv. 141-142) al violar a su hija de 15 años, y por esta culpa horrible habrá de morir apedreado, según relato de la octava estrofa (v. 167).

En esta enorme *narratio* viene a continuación la exposición del temor materno de parir a un «monstruo» «horrendo» (v. 172), cuando le sobreviene un sueño del nacimiento de un infante que al cielo ha de atreverse y que descenderá para dañar al mundo (vv. 177-184). En el confuso y equívoco plano onírico, terreno aquí de lo maravilloso, se dicta el futuro, que es el pasado de la Madre del Anticristo, a quien se engaña. Obsérvese lo dicho en los versos siguientes, más la inclusión de la *sermocinatio* en el relato, al que otorga cierto carácter de metadrama²⁰:

¹⁵ Ver Gilbert, 1996, pp. 100-101.

¹⁶ Díaz, *Tratado del Juicio final*, pp. 119-120. Acentúo de acuerdo con las normas actuales.

¹⁷ Por muchos años atribuida a Lope de Vega.

¹⁸ Gil Fernández, 2004, p. 95.

¹⁹ El nombre es muy negativo. Ver nota 139 en la edición de Rodríguez López-Vázquez (2019).

²⁰ En definición de García Barrientos: «[...] drama secundario [...] no se presenta como producido por una puesta en escena, sino por un sueño, un recuerdo, la acción verbal de un “narrador”» (2012, p. 277).

Sacra deidad en esto me aparece
 oculta en su luz misma y «crece —dijo—
 prodigioso, feliz infante, crece
 [...]»
 del Aquilón el cetro que te ofrece
 y tú, dichosa madre de tal hijo,
 de Babilonia sal y en Galilea
 asilo de los dos el yermo sea» (vv. 185-192).

El sueño, pues, es otro mecanismo de producción del horror; la alienación que los versos anteriores generan reposa, sobre todo, en la implícita asociación de la «sacra deidad» (v. 185) con Satán. Estamos en la esfera del Mal.

A continuación Alarcón decide que se dé tratamiento a la infancia del antihéroe, pues se describen con más detalle determinados *personis adtributa* como *natura*, *habitus* y *affectio* (vv. 201-208), así como los inútiles intentos maternos por modificarlos (vv. 209-216), pues se asciende en la escala de la maldad, como bien se entiende en los versos 217-224 que reiteran en el pareado de endecasílabos sáficos que cierran la estrofa, la abyecta violación del hijo a su madre: «corras a los delitos más atroces / y el torpe incesto de tu madre goces».

Concluye el parlamento de la Madre —lo que constituye una *anticipatio* del desenlace de la comedia— con el deseo de la caída del Anticristo, según el «agüero» (v. 227) del sueño. Copio los dos versos finales de estrofa que contienen el anhelo de castigo espeluznante «dando en abismos de tormentos eternos / compasión y terror al mismo infierno» (vv. 231-232).

Prosigue la secuencia en octavas reales con la extensa respuesta del Anticristo, la cual se halla construida, si de horror se trata, con enorme eficacia. Realmente el dramaturgo conduce a su personaje a que se caracterice como un ser execrable, diabólico. En cuanto que le permitió nacer, culpa a la Madre de la propia condición maldita, así que la violación implica “ejecutar” «[...] mi gusto y tu castigo» (v. 256). Se subraya el principal pecado que rige a tal sujeto, la soberbia:

Lucifer o Plutón el cetro horrible
 ha renunciado en mí del hondo infierno
 tanto, que no hay espíritu invisible
 que al suyo no anteponga mi gobierno;
no hay cosa a mis intentos imposible,

*émulo soy de aquel poder eterno,
que a conocerme obliga la Justicia,
si no a reconocerle la Malicia (vv. 273-280).*

Igualmente se expone el arma a utilizar para lograr «oscurecer verdades soberanas» (v. 283): la mentira, con la que se hará pasar por el Mesías (vv. 281-288).

Hay que destacar también en la secuencia el juego de oposiciones Anticristo/Jesús, Madre/María, que de manera inmejorable se presenta, por ejemplo, en esta octava que cierra con una *amplificatio* acumulativa sumamente alienante, que asimismo anuncia el paroxismo del matricidio final:

Resuelto el parricidio detestable
por ser a Jesucristo en todo opuesto
te quise hacer del todo abominable
cometiendo contigo torpe incesto,
que fue *su madre virgen inviolable
después y antes del parto*, y yo con esto
*incestuosa madre vine a hacerte
en la cuna, en el parto y en la muerte* (vv. 305-312).

Bien señala Luis González Fernández que

El relato materno contrasta punto por punto con el modelo de la concepción inmaculada de María, ya que [...] la Madre del Anticristo no es fruto de un milagro que borra ese pecado original, como el paradigma mariano, sino de una violación incestuosa, y el propio Anticristo, ya con este infame pedigrí a cuestas, será a su vez fruto del incesto de su abuelo y su madre, una concepción diametralmente opuesta a la de Cristo. [...] Es digno de señalar también que si María es *uirgo intacta* cuando concibe y *mater christi semper uirgo*, la abuela del Anticristo es virgen violada y la madre del Anticristo entra en exactamente la misma categoría²¹.

El carácter positivo²² de la indumentaria de hierbas del Anticristo tiene como fin “acreditar” una mentira: que estuvo en el Paraíso (v. 321), pues es el Mesías. La ironía visual que se descubre deriva por muy fuerte contraste, ya que ha quedado completamente revelada la esencia

²¹ González Fernández, 2017.

²² Ver lo que expresa Antonucci, 2005.

maldita del personaje, quien cometerá matricidio en el cierre de esta tan descriptiva e impactante secuencia en octavas reales:

ANTICRISTO [...] la línea, ya a tu edad estatuida
 llegó, parte a las hondas del Profundo,
 de mis crueldades víctima primera,
 quien tal hijo parió, a sus manos muera.
 Mátala y échala en una sima.

MADRE ¡Ay de mí y ay de ti!

ANTICRISTO Tú, sima oscura
 en quien este cadáver deposito,
 guarda en tu investigable sepultura
 mi origen siempre oculto y mi delito,
 que simulada luz de virtud pura
 desde este puesto ostento y acredito,
 porque dé la engañosa hipocresía
 principio a mi tirana monarquía (vv. 325-336).

El asesinato, lance patético²³ que sucede a la vista del público, se representa de manera espectacular, según juzgo. Es posible que los actores que interpretan a sendos personajes se hallen en “lo alto”, en el primer corredor decorado a manera de montaña²⁴, y quizá ya en la parte superior de la rampa escalonada o del mismo despeñadero²⁵, que simularían un monte²⁶. La actriz, después de recibir una o varias puñaladas, sería lanzada por el actor al despeñadero, por el que rodaría hasta un escotillón en el tablado, «la sima oscura» en la que se oculta el cadáver de los versos 329-332.

Otras muertes en escena de la obra forman parte del desenlace y suceden casi simultáneamente. Rechazado ya por la gente, el protagonista ordena al falso Elías, personaje que funciona como coadyuvante²⁷, matar a la antagonista Sofía y al converso Balán, particular figura del donaire (vv. 2612-2619). Ambos mueren como mártires cristianos, lo que se refuerza mediante conocidas expresiones bíblicas que Ruiz de Alarcón pone en su boca cuando agonizan. En efecto, la de Sofía «En vuestras manos, Señor, / el espíritu encomiendo», es una «reminiscencia de las

²³ Aristóteles, *Poética*, 1452b, 11-13.

²⁴ Ver Ruano de la Haza, 2000, p. 206.

²⁵ Ver Ruano de la Haza, 2000, p. 200 y Varey, 1987, p. 233.

²⁶ Ver Ruano de la Haza, 2000, p. 192.

²⁷ Rodríguez López-Vázquez, 2019, p. 36.

últimas palabras de Jesús crucificado» que se consignan en *Lucas* (23, 46), como bien señala V. M. Gutiérrez Pérez en nota al pie de los versos 2621-2622 de su edición²⁸. La de Balán, que concreta la esperanza cristiana en la salvación, «La puerta / de los cielos miro abierta; / no muere quien a Dios vive» (vv. 2625-2627), se relaciona intertextualmente con *Apocalipsis*, 4, 1, como apunta Gutiérrez²⁹:

Después tuve una visión: una puerta abierta en el cielo, y la voz que había oído antes, como una trompeta que hablaba conmigo, diciéndome:

—Sube aquí y te mostraré lo que tiene que suceder después³⁰.

La expresión en términos visuales de Balán conlleva la idea de su próximo ascenso al cielo, y esto se contrapone a la caída del Anticristo al infierno, que se representa en escena. Así, pues, el *docere*, el didacticismo del desenlace se realiza mediante procedimientos principalmente teatrales.

La muerte del protagonista en manos de quien se sobreentiende es san Miguel, según es la tradición³¹, se ordena en la acotación siguiente:

El Anticristo sube por tramoya y en lo alto aparece un Ángel con espada desnuda y dale un golpe y cae el Anticristo; ábrese un escotillón del teatro y por él entra el Anticristo y Elías Falso y salen llamas.

Conforme hace algunos años indiqué³², me adhiero a la idea de Agustín de la Granja en relación con la utilización de garabatos para el rápido descenso del actor³³ a uno de los escotillones del tablado que simbolizaría la boca del infierno³⁴, movimiento espectacular que no quiso hacer el actor Diego de Vallejo³⁵, por lo que fue sustituido por Luisa de Robles, quien encarnó a Sofía³⁶; esto, sin duda, habrá afectado

²⁸ Gutiérrez Pérez, 2014, p. 328.

²⁹ Gutiérrez Pérez, 2014, p. 329, nota a vv. 2624-2625.

³⁰ Cito por *Sagrada Biblia*, trad. y notas Facultad de Teología de la Universidad de Navarra, Pamplona, Eunsa, 2016.

³¹ Ver (Pseudo) Ferrer, *Libro del Anticristo*, cap. IV; Díaz, *Tratado del Juicio final*, p. 133.

³² Ver Walde Moheno, 2017, pp. 104-105.

³³ De la Granja, 1995, pp. 41 y 43.

³⁴ Ver Ruano de la Haza, 2000, p. 233. De este saldrían llamas ya pintadas en lienzo, ya producidas con aguardiente.

³⁵ Ver Góngora, *Sonetos completos*, p. 299.

³⁶ Ver Fernández-Guerra, 1871, p. 291.

la velocidad del desenlace, el cual se planeó con una disposición visual que incluía a todos los personajes principales en escena de manera simultánea.

Cabe marginalmente comentar sobre la famosa redoma con aceite de fétido tufo³⁷ en el día del estreno de la comedia; aunque son varias las hipótesis, es más probable que la haya colocado Juan Pablo Rizo por órdenes de Francisco de Quevedo; así lo piensa King con base en Góngora³⁸, y he comprobado que de tal suerte se afirma en *Pata coja*, letrilla atribuida precisamente a Juan Ruiz de Alarcón³⁹.

Para concluir con las muertes que se representan a la vista de los espectadores en el *Anticristo* conviene recordar que sirven para propósitos dramáticos varios, como caracterizar, mostrar lo abyecto, mover a extrema emoción, condensar mensajes didácticos y dar fin a la trama, entre varios otros. Tal vez la acción dramática más sobresaliente es el matricidio, pues visualmente expone, para terror de los receptores, la capacidad de daño que posee el perverso individuo que quiere hacerse pasar por el Mesías para lograr la perdición humana.

El acto desmedido de matar a un progenitor es asimismo empleado por Juan Ruiz de Alarcón como clímax de la trama en *La crueldad por el honor*. El plan que establece el dramaturgo es el de relacionar a Nuño Aulaga, un hombre agraviado que elige el inmoral camino de la mentira para el propio provecho, con quien cree su hijo: Sancho Aulaga. Al igual que sucede en otras obras del novohispano, el homicidio en escena cierra una secuencia dramática; en esta (vv. 2579-2706)⁴⁰ dialogan ambos personajes en el sombrío espacio de una cárcel, pues —a manera de justicia poética— se ha descubierto la traición del viejo y ha sido condenado a ignominiosa muerte, que es deshonor que alcanza también a Sancho, dada la consanguinidad⁴¹. De ahí que el dramaturgo decida que el personaje solicite a su padre que se mate, e incluso que le facilite una daga, conforme se dicta en acotación al verso 2639:

[...] un hora de vida os resta,
de afrenta una eternidad,

³⁷ Según cuenta Góngora en una epístola de 1623 y que, entre muchos, refieren Fernández-Guerra y Orbe (1871, p. 290) y Millares Carlo (1959, p. 465).

³⁸ King, 1989, p. 80, nota 55.

³⁹ Ver Walde Moheno, 2024.

⁴⁰ Consulto la edición de 2015 de J. Montero Reguera y M. J. Fontela Fernández.

⁴¹ Ver Alfonso X, *Siete partidas*, Partida séptima, Título 2, Ley 2.

con muerte oculta evitada
 infamia tan manifiesta (vv. 2623-2626).

Saca la daga.

este puñal; vuestra mano
 redima su afrenta aquí
 si no queréis darme a mí
 oficio tan inhumano (vv. 2639-2642).

La idea del suicidio había aparecido previamente en soliloquio como manifestación del amor parental de Nuño, personaje complejo. Y es que de acuerdo con su caracterización, contrariamente a lo que siempre quiso, ahora perjudica a Sancho, como bien hace sobresalir la *iteratio*:

¡Ay, hijo del alma mía!,
 ¿es posible que ha de hacerte
infame mi *infame* muerte,
 sin honra mi alevosía?
 ¡No tuviera yo con qué
 darme la muerte primero
 que ponga el verdugo fiero
 sobre mi cerviz el pie! (vv. 2587-2594).

Ahora bien, en la continuación de la secuencia no deja de sorprender el giro que el dramaturgo da al razonamiento paterno, pues como remedio de honor para ambos recomienda el parricidio:

[...] tú has de ser ejecutor
 de mi muerte, que no quiero
 quitar, si a mis manos muero,
 esta gloria a tu valor (vv. 2651-2654).

La anterior solicitud a la vez que asombra a lectores y a espectadores los mueve al horror; puede, entonces, entenderse como un mecanismo artístico para la afectación patética. La recomendación del homicidio del padre para ganar honra es ciertamente extrema, a más de irónica, dado que un parricidio se conceptuaba como hecho terrible, legalmente merecedor de castigos y muerte, aunque cabe decir que matar a un traidor derivaba en el perdón⁴². Pero según son las circunstancias, no hay otra salida para evitar la mayor deshonra de su exposición en público

⁴² Ver Pradilla Barnuevo, *Tratado y suma*, fol. 22, y Solórzano Pereira, *De parricidii crimine*, lib. 1, cap. XXIII, pp. 81-85.

patíbulo ni para restituir la honra al hijo que convertirlo en justiciero: «que le deis por vuestro honor / a vuestro padre la muerte» (vv. 2677-2678). El dramaturgo da, en la secuencia, funcionalidad al asunto de la venganza, la cual se resalta en virtud de una triple *repetitio* mediante *tractio*:

SANCHO	[...] yo te obedezco, y si aquí también no me mato a mí, solo es por verte <i>vengado</i> .
NUÑO	Sí, hijo, pues de tu madre la ofensa y la de Bermudo <i>vengar</i> tu padre no pudo, vive a <i>vengar</i> a tu padre (vv. 2691-2694).

Ahora bien, al avanzar la trama no habrá venganza alguna debido a definitiva *anagnórisis* que reduce el carácter trágico de la secuencia vista y quizá suspende la *catarsis*⁴³: Sancho no es hijo de Nuño. El hecho ficcional que «evita la *katastróphé*⁴⁴; [...] es una muestra más de la originalidad alarconiana»⁴⁵, que quizá proceda del temor del dramaturgo a exponer tema tan fuerte como el de un parricidio real, o para sustraerse de la censura oficial. El resultado es un desenlace que cumple con la vuelta al orden que dispone la comedia nueva, pero no del todo logrado, como certeramente expone Ignacio Arellano:

En su afán de restaurar las honras perdidas y premiar a algunos personajes con un final positivo, Alarcón no consigue ajustar los cabos sueltos que hacen del desenlace de *La crueldad por el honor* un desenlace más bien problemático⁴⁶.

Hubiese yo preferido que no se enfriara el asunto central, enteramente trágico, de un parricidio, que en la obra se actúa patéticamente a los ojos del público mediante un abrazo entre ambos hombres, representación simbólica de su imbricación, en la que Sancho levanta uno de sus brazos y mata a quien cree su padre⁴⁷, al tiempo que expresa

⁴³ Ver definición en Aristóteles, *Poética*, 1449b, 27-28.

⁴⁴ Que entiendo como el suceso infausto que produce una definitiva alteración.

⁴⁵ Walde Moheno, 2016, p. 191.

⁴⁶ Arellano, 2018, p. 16.

⁴⁷ Ver didascalía al v. 2703.

Un tan honroso rigor
 alma tiene de piedad;
 que es generosa crueldad
la crueldad por el honor (vv. 2703–2706).

Juan Ruiz de Alarcón condujo a su protagonista —complejo, como son muchos de sus personajes— a una situación límite que tiene que resolver en términos del honor; un planteamiento semejante se encuentra en una de las obras que se le atribuyen: *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*⁴⁸. En esta también se expone el profundo entrelazamiento del padre y del hijo, como principalmente se observa al final de la jornada segunda, en el diálogo entre ambos constituido por cuatro redondillas (vv. 1625–1640)⁴⁹, la relación en romance (*e-o*) de don Antonio relativa al infausto suceso vivido (vv. 1641–1802), y el soliloquio, que continúa el romance en *e-o*, de don Sebastián, el hijo (vv. 1803–1874).

Me interesa recalcar de la *narratio* que puso el dramaturgo en boca del viejo grave, la manifestación de amor parental, que aún más compromete al hijo. Y es que la deshonra sufrida tuvo su origen en la aspiración del padre de casar a su vástago con doña Ana de Vasconcelos, quien irónicamente sí lo ama, conforme con la trama, aunque desconoce su nombre “real”: ella, además, es la hermana del gran amigo que en dos ocasiones salvó la vida del protagonista, y tal amigo fue quien, sin saberlo, humilló al padre de este. Es de notar el cuidado estilístico con el que se dota de gravedad a los hechos; baste para comprobarlo la cita siguiente en la que se reúnen acciones sucesivas de don Fernando, las cuales son ofensivas debido a que así las marca un vocablo colocado a final de verso:

Escuchome con *desdén*,
 respondiome con *desprecio*,
 irritome *presumido*,
 y resolviome, *soberbio* (vv. 1683–1686).

⁴⁸ En la página web de *ETSO*, de la que son responsables A. Cuéllar y G. Vega García-Luengos, se asienta que «Los resultados del análisis de estilometría respaldan la atribución de la obra a Juan Ruiz de Alarcón». En el ya muy lejano artículo de C. Bruerton se recuerda que tanto Fernández-Guerra como, posteriormente, Castro Leal consideran una posible colaboración de otro dramaturgo con el novohispano (1953, p. 439).

⁴⁹ Cito por la edición de 1968 de A. Millares Carlo.

Otro recurso estilístico intensificador que sobresale es la manifestación física del pesar en tiempo presente, mediante imágenes que conjugan la aplicación de un elemento corporal a una emoción que puede expresarse metafóricamente. Así la patopeya que, a manera de didascalia implícita, condiciona la *pronuntiatio* y la *actio* de quien encarna al personaje:

[...] que el sentimiento
pone a la *garganta* un *nudo*
por que no salga del *pecho*
la *voz* a decir mi agravio;
y el *corazón*, con recelo
de que la vida no os baste
a resistir tanto fuego,
en *lágrimas* anticipa
el reparo del incendio (vv. 1692-1700).

El patetismo *in crescendo* culmina con la narración de la afrenta: don Fernando abofeteó públicamente al viejo (vv. 1705-1708), que es agravio que este aduce para solicitar al hijo venganza⁵⁰. El desarrollo que sigue (vv. 1759-1802) es muy interesante porque trata de la obligatoriedad de restituir la honra al padre en virtud de la interrelación natural, moral y legal entre ambos; honra y deshonor se comparten, y si así se requiere, uno debe responder por el otro. Finalmente, cierra el acto II con don Sebastián en un soliloquio que resulta impactante para la recepción externa por la elección de la paradoja como figura dominante; por ejemplo en este enunciado paronomásico: «*que deba la vida a quien / la vida quitalle debo*» (vv. 1821-1822). O bien en este desarrollo sobre correspondencia y desprecio: «y a adorar los ojos bellos / y a merecer los favores / de su hermosa hermana, el mismo / que arrogante y presumido / desdeñó mi parentesco» (vv. 1824-1828). Concluye el soliloquio y cierra el acto de muy lograda manera, ya que mediante el juego de oposiciones, más la utilización del tópico literario en el que la vida se representa cual barco que naufraga, así como una *congeries* de oraciones paradójicas, se deja al protagonista desesperado y en un punto sin salida, lo que implica creación de *suspense*, muy adecuado para retener la atención del público de lo que vendrá en el acto III. Reproduzco la patética conclusión:

⁵⁰ Ver Alfonso X, *Siete partidas*, Partida séptima, Título 9, ley 20.

¡Oh, sagrado cielo! Vos
 [...]

 habéis engolfado el leño

 de mi vida en este abismo

 de encontrados pensamientos,

 en tan tenebrosa y triste

 noche, le enseñad el puerto,

 pues combatido le veis

 de tan contrarios afectos,

 que obligado me reporto,

 agraviado me enfurezco,

 me reprimo enamorado,

 afrentado me avergüenzo,

 honrado me precipito,

 y agraviado me refreno (vv. 1859-1874).

El pasaje de la muerte, que no se observa en escena, da a conocer la elipsis dramática posterior a la solicitud de venganza de don Antonio; en efecto, hay un indeterminado salto temporal en el que el protagonista, según declara a don Fernando, se ausenta voluntariamente ante el conflicto de tener que vengar a su padre con la muerte del amigo, hermano de la mujer que ama, al que le debe la vida (vv. 2411-2424). Quizá el momento más intenso en el diálogo es precisamente cuando a don Sebastián le pesa estar vivo por la ayuda generosa que en dos ocasiones le brindó don Fernando. Aquí estos versos que revelan a un hombre en situación límite, con una suerte de contenida *desesperatio*:

¡Nunca pluguiera a los cielos

 me ofreciera vuestra espalda

 bajel, y remos los brazos

 [...]

¡Nunca pluguiera a los cielos

 tan oportuna y bizarra

 esgrimiera vuestra mano

 en mi defensa la espada,

 cuando de cuatro enemigos

 me acometieron las armas,

 pues fuera el fin de mi vida

 término de mi desgracia (vv. 2379-2394).

No obstante todo, el dramaturgo hace que su protagonista cumpla con el superior deber filial, después de haber argüido personal ofensa por desconfianza; reta, pues, al amigo, quien honorablemente responde con la espada. La acción se observa en el tablado con don Sebastián que «retira» con la espada a su oponente, según reza acotación, quien ya cae «dentro» y expresa «¡Muerto soy!» (v. 2483). La “culpa” la hace depositar el autor en don Fernando:

¡Vos me sacastes,
don Fernando, a la campaña;
la culpa busca la pena,
y el agravio la venganza! (vv. 2483-2486).

Se trata de un incidente trágico, pero la afectación patética no tanto resulta del homicidio en cuanto acción, sino de las circunstancias que lo rodean, expuestas en la trama.

El desenlace no ha merecido comentario favorable. Y es que, como expresa Bruerton, «termina la comedia con una escena en que vemos a Ana muy conforme en casarse con el hombre que acaba de matar a su hermano»⁵¹. Ahora bien, salirse de la norma o de lo esperado no significa incapacidad dramática, sino novedosa extrañeza que puede sorprender y conducir a debate. Los hermanos también se hallan involucrados, y la deshonra que causa uno mancha o implica a la otra por el lazo de sangre. Don Sebastián, ahora ya honorable, fue siempre el afrentado, aunque irónicamente agraviarlo no fue consciente propósito de quien le salvó la vida. No son balde las palabras que el dramaturgo pone en voz del protagonista al dirigirse a su amada:

Tu mano causó mi agravio;
tu mano ha de ser ahora
la satisfacción [...] (vv. 2513-2515).

[...] su perdida
opinión mi padre cobra,
y yo quedo satisfecho,
alcanzando por esposa
la misma que con injuria
[...]
don Fernando me negó (vv. 2519-2525).

⁵¹ Bruerton, 1953, p. 441.

Tampoco es gratuito lo que hace decir al padre, pues Ana lo deshonró por vía del hermano, y ahora que cumple lo que *él deseó, le restituye la honra*:

Y perdona que celebro
 con lágrimas estas glorias;
 [...] y más cuando tal consorte
 [...]
 colmó al punto a mis deseos (vv. 2573–2579).

Doña Ana, pues, devuelve la honra a don Sebastián que su hermano le quitó. Aún no sabe, conforme es la trama, que él mismo la recuperó con la espada. Y está otro tema pendiente: el del amor, que puede trascender incluso el sufrimiento. Doña Ana dice sentirse «dichosa» (v. 2586); pero ella, arguye el protagonista, no podría unirse en matrimonio con un hombre deshonrado (vv. 2600–2604). La confesión del homicidio resuelve las deshonras de ella y de él, y a esto se suma el amor que se profesan; de allí que solo aparezcan unos escuetos versos que nada cuestionan y que, por lo mismo, resultan molestos para la crítica: «¡Ay de mí, que en vez de galas, / visto de luto mis bodas!» (vv. 2621–2622).

Dejo para una publicación posterior el tratamiento del suicidio de Licurgo en *El dueño de las estrellas*, que implica una particular defensa autorial del libre albedrío. El protagonista, ya lo ha señalado Arellano, no resulta del todo ejemplar⁵², pero ninguno de los personajes vistos lo son, como varias veces ha quedado asentado en las líneas anteriores. Juan Ruiz de Alarcón no es el estricto moralista que aducía la crítica de antaño, pues con frecuencia caracteriza a sus personajes tanto con virtudes como con tachas; este trazo se descubre incluso en personajes secundarios y en antagonistas de muchas de sus obras. De los aquí analizados, salvo el Anticristo que, en cuanto que representa el Mal, es figura fundamentalmente unidimensional⁵³, todos los demás personajes son, si no problemáticos en el sentido actual, sí “complejos”, como he preferido llamarlos; para definirlos, si acaso me fuera dado relacionarlos con alguna figura retórica, diría que se asemejan al oxímoron, ya que conjuga en un enunciado dos elementos contrarios, pero su sentido general se carga efectivamente hacia un lado.

⁵² Arellano, 2018, pp. 24–26, principalmente.

⁵³ No lo es del todo en tanto que se enamora de Sofía, quien representa la fe cristiana.

En su mayoría, las muertes alarconianas nos dejan ver a individuos complejos en situaciones límite que toman el destino en sus manos para finalmente dar cauce honorable al propio ser. Las muertes se preparan con sumo cuidado para la afectación del *pathos* y para provocar la *admirationis* en los receptores; para alcanzar estos propósitos, el dramaturgo no descuida la espectacularidad. Las secuencias en las que se insertan estos lances patéticos cumplen variados objetivos que he comentado, como la caracterización, el tratamiento pasional, la presentación de agniciones, etcétera. Todos estos elementos, las acciones, se hallan en función de la palabra que no pierde de vista los requerimientos teatrales e instruye gestos, movimientos y voz. En cuanto a estructura, ha quedado dicho que frecuentemente la muerte sucede como conclusión de una larga secuencia dramática; otros aspectos asimismo se repiten; en el plano semántico, por ejemplo, ejercer la venganza debida o tener que matar a quien se quiere para recuperar la honra perdida; en el tratamiento formal, la utilización del romance o, en narraciones terroríficas, la aplicación de desarrollos en octavas reales. Son varias las obras alarconianas que escenifican muertes violentas, y todas atrapan la atención y mueven a profunda emoción.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO X, *Siete partidas*, Sevilla, Meinardo Ungut y Estanislao Polono, BNE Inc/766, en *Admyte II (Archivo digital de manuscritos y textos españoles)*, trans. Cynthia Wasick, corr. Rolando Cossio y Vicens Colomer, Madrid, Micro-noet, 1999.
- ALFONSO X, *Siete partidas*, Madrid, Verbum, 2020.
- ANTONUCCI, Fausta, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. [ed. digital a partir de la de Pamplona, Eunsa, 1995]. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv1v7>.
- ARELLANO, Ignacio, «Desenlaces problemáticos en comedias de Ruiz de Alarcón», *Bulletin of the comediantes*, 70.1, 2018, pp. 11-31.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe Valentín García Yebra, 3.^a reimp., Madrid, Gredos, 1974.
- BRUERTON, Courtney, «*La culpa busca la pena*, comedia de Ruiz de Alarcón», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7.3-4, 1953, pp. 439-448.
- CICERÓN, *La invención retórica*, introd., trad. y notas Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997.

- CUÉLLAR, Álvaro, y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*. Recurso web [publicaciones 2017-2023]. <http://etso.es/>. <https://doi.org/10.17613/a2f6-1y65>.
- DÍAZ, Nicolás, *Tratado del Juicio final...*, Madrid, por Luis Sánchez, 1599.
- FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Luis, *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Real Academia Española [Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra], 1871.
- FERRER, (Pseudo) Vicente, *Libro del Anticristo. Sermón del señor san Vicente bienaventurado. El Libro del Juicio postrimero, moralizado por Martín Martínez de Ampiés. Las epístolas de Rabbi Samuel embiadas a Rabbi Ysaac*, Burgos, Fadrigue de Basilea, 1497 (BNE Inc/543).
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, ed. corr. y aum., México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas / Paso de Gato, 2012.
- GIL FERNÁNDEZ, Juan, «La saga del Anticristo en la España de los siglos XVI y XVII: de la Teología al teatro», *Humanismo y tradición clásica en España y América II*, coord. Jesús María Nieto Ibáñez, León, Universidad de León, 2004, pp. 49-100.
- GILBERT, Françoise, «El Anticristo de Juan Ruiz de Alarcón: reelaboración de un mito por la dramatización», *Scriptura*, 11, 1996, pp. 93-112.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijaukaitė, 6.^a ed., Madrid, Castalia, 1990.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «Del hijo de Dios, y del hijo del demonio: algunos ejemplos de relaciones filiales en el teatro áureo», *Líneas. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques*, Filiation, imaginaires et sociétés, Partie I - Des lignages matriciels, mis à jour le: 27/11/2017. <https://revues.univ-pau.fr:443/lineas/index.php?id=1994> [consulta: 5 de septiembre de 2020].
- GRANJA, Agustín de la, «El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 1995, pp. 37-67.
- GUTIÉRREZ PÉREZ, Víctor M., «Introducción general», «Introducción a la Comedia famosa de *El Anticristo*» y Aparato de notas, en *Edición crítica de «El Anticristo» de Juan Ruiz de Alarcón*, Tesis de Doctorado, Monterrey, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2014. <http://hdl.handle.net/11285/577160>.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universitat de Lleida, 2001.
- KING, Willard F., *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, trad. Antonio Alatorre, México, El Colegio de México, 1989.
- LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, trad. Mariano Marín Casero, 1.^a reimp., Madrid, Gredos, 1983.

- MILLARES CARLO, Agustín, «*El Anticristo*. Noticia» y «Notas», en *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*, t. II, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, pp. 465-469 y 1086-1106.
- NAVARRO, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, 2.^a ed., New York, Las Americas Publishing Company, 1966.
- PRADILLA BARNUEVO, Francisco de la, *Tratado y suma de todas las leyes penales, canónicas, civiles y destos reinos... primera y segunda parte*, Pamplona, Nicolás de Asiáin, 1622.
- PRIMORAC, Berislav, *An Annotated Edition of «El Anticristo» Attributed to Lope de Vega*, PhD Thesis, Ann Arbor, The University of Michigan, 1974.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Introducción», en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Edhasa (Castalia), 2012 [ed. en e-book], pp. 9-371.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «Introducción», en Juan Ruiz de Alarcón, *El Anticristo*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2019, pp. 7-40.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *El Anticristo*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2019.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La crueldad por el honor*, ed. José Montero Reguera y María Jesús Fontela Fernández, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2015.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*, en *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*, ed. Agustín Millares Carlo, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1968, tomo III, pp. 1-80.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *El tejedor de Segovia*, ed. de Lillian von der Walde Mosenhagen, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2019.
- Sagrada Biblia*, trad. y notas Facultad de Teología de la Universidad de Navarra, Pamplona, Eunsá, 2016 [ed. en e-book].
- SOLORZANO PEREIRA, Joannis, *De parricidii crimine disputatio* (1606), en Juan de Solórzano Pereyra, *Obras póstumas*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1677, pp. 1-168.
- VAREY, John E., «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón», en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 227-247.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. crítica Felipe B. Pedraza Jiménez, «Fuentes y ecos latinos» Pedro Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

- WALDE MOHENO, Lillian von der, «La poética del horror en *El texedor de Segovia* de Ruiz de Alarcón», en *Alarconiana. Estudios sobre la obra de Juan Ruiz de Alarcón*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2013, pp. 81-90.
- WALDE MOHENO, Lillian von der, «El parricidio en *La crueldad por el honor*, de Juan Ruiz de Alarcón», *eHumanista*, 32, 2016, pp. 191-200. http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume32/3%20ehum32.yc.walde.pdf.
- WALDE MOHENO, Lillian von der, «Retórica visual en *El Antichristo*, de Juan Ruiz de Alarcón», en *25 años de la AITENSO. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2017, pp. 83-109.
- WALDE MOHENO, Lillian von der, «*Corcovilla y Pata coja*», *La Perinola. Revista anual de investigación quevediana*, 28, 2024, pp. 271-293.

FUNCIONES DE «LO MUERTO» EN EL *ENTREMÉS*
DE LA ROPAVEJERA, DE FRANCISCO DE QUEVEDO

Leonel Alí Zanotelli Correa
Colegio de Bachilleres

En memoria de
mi madre, Otilia Correa Martínez,
y de mi mentor, el Dr. Aurelio González y Pérez,
fallecidos en el año 2022

Francisco de Quevedo (1580-1645) ha pasado a la historia de las letras universales como un autor satírico-burlesco, tanto en la narrativa como en la lírica. Pero ¿qué pasa con el género dramático? ¿Acaso nuestro autor, tan conocedor de las formas, no mostró y demostró su talento en el teatro? La respuesta para ambas interrogantes es: el autor del *Buscón*, como uno de los hombres más representativos del Barroco español, sí mostró y demostró su talento en el género dramático. Y no lo hizo con calzador, solo adaptando o forzando su forma y fondo tan característicos a textos dialogados, no, sino lo hizo siguiendo los cánones e incluso aportándole algo a la larga tradición teatral española, principalmente a la entremesil.

Vemos los granitos de arena que aporta nuestro autor a la tradición de los entremeses, cuando partimos del hecho de que

La temática de estas piezas emparenta algunas de ellas con la picaresca; el desfile de tipos y la presentación de “figuras”, con la producción satírica del mismo Quevedo; las técnicas empleadas, con los recursos cómicos y grotescos explotados por el autor en algunas de sus geniales creaciones (los *Sueños*, el *Poema de Orlando el enamorado*, etc.); el lenguaje, admirable creación deformadora, con el empleado en su obra satírica, especialmente en su poesía, creación cuyas normas paródicas, imitatorias, trastrocadoras y combinatorias de elementos de la lengua general originan un juego verbal a veces alucinante, el cual, unido a una incontenible sucesión de imágenes inéditas, transforma estas obras en «una orgía de invención verbal, y visio-nal», como dice Raimundo Lida¹.

Por lo anterior, el propósito de este trabajo es mostrar cómo Francisco de Quevedo supo llevar a cabo de manera idónea los distintos aspectos que demandan el género dramático, sobre todo en lo concerniente con el arte de la representación. Para esto, me valdré de las funciones de «lo muerto» en una de las obras más «espectaculares» y completas del autor madrileño: el *Entremés de la ropavejera*.

En esencia, en el *Entremés de la ropavejera* tenemos, siguiendo a Eugenio Asensio², un tradicional desfile de figuras. Muestra de ello es que a lo largo de la obra se identifican siete secuencias. En la primera se puede ver la conversación en la que la Ropavejera comunica a Rastrojo su verdadero oficio (vv. 1-27), por lo que funciona como introducción o planteamiento; después, tenemos las visitas de cinco figurones, quienes son los que integran y alimentan el nudo y consecuente clímax de la historia: doña Sancha (vv. 28-39), don Crisóstomo (vv. 44-49), Godínez (vv. 53-64), Ortega (vv. 67-74) y doña Ana (vv. 75-109). Y, finalmente, el desenlace de la obrita consiste en un baile (vv. 110-154).

A lo largo de este desfile de «figuras desfiguradas» —siguiendo el juego de palabras realizado por Jéssica Castro Rivas³— presenciamos el motivo barroco del *tempus fugit*, pero aderezado y parodiado con el tópico de las pretensiones de disfrazar y por ende disimular con apariencias dicho transitar del tiempo reflejado en el cuerpo. Y es justo aquí en

¹ Sabor de Cortázar, 1984-1985, p. 43.

² Asensio, 1971.

³ Castro Rivas, 2018, p. 94.

donde entran las funciones de «lo muerto», porque «La idea de una ropavejera de la vida fundamenta una pieza que mezcla asombrosamente la risa con el horror»⁴.

Por lo anterior, se puede decir que la primera función de este desfile de figuras es causar risa, pues recordemos que «la materia cómica se objetiva formalmente en la literatura a través de las formas de la caricatura, el carnaval, el chiste, el escarnio, lo grotesco, el humor, la ironía, la parodia y el ridículo, y que tales formas persiguen un efecto, que es la risa»⁵. Para esto, los elementos de la *actio* (entiéndanse el *gestus*, el *motus* y el *vultus*) y la *pronuntiatio* son vitales, pues de lo contrario no se lograría tal efecto, porque recordemos que «Quevedo tiene muy en cuenta para su comicidad los sistemas de signos de la puesta en escena, orientados hacia una estética de la exageración grotesca, con implicaciones satíricas y predominio de las “figuras”, en cuya construcción operan no solo las descripciones o evocaciones verbales, sino las actuaciones escénicas expresadas en gestos, movimientos, vestuario y objetos, coordinados con los efectos del ingenio verbal»⁶.

Como muestra de esto último es que, según indican las didascalias explícitas, todos los personajes de la pasarela de figurones salen a escena tapados: doña Sancha sale «*tapada con manto*» (didascalia al v. 28)⁷; don Crisóstomo se asoma «*calado el sombrero*» (didascalia al v. 44); Ortega sale «*arrozado*» (didascalia al v. 67), y doña Ana se resguarda «*tapada con abanico*» (didascalia al v. 75). Y por si esto fuera poco, los figurones, con la intención de que no sean identificados, no solo intentan cubrir su rostro, como ya se dijo, sino también modular sus voces: doña Sancha solicita pronunciar «una palabra aparte» (v. 28); Doña Ana le pide a la Ropavejera «que ninguna persona nos oyera» (v. 77); mientras que Godínez, tal vez resguardado detrás de un paño, la llama con un «Ce, ce» (v. 53).

La mención de las distintas didascalias explícitas es importante, pues esto nos evidencia el conocimiento que tenía Quevedo del arte dramático, dado que «hay que distinguir las *figuras* que desfilan en la prosa o poesía quevediana de las *figuras* del entremés, pues estas últimas son,

⁴ Arellano, 2016, p. 290.

⁵ Maestro, 2008, p. 81.

⁶ Arellano, 2016, p. 295.

⁷ Quevedo, *Teatro completo*, p. 533.

además, artificios teatrales que operan en niveles verbales y no verbales. Las *figuras* entremesiles, en efecto, manifiestan una gestualidad, kinésica, vestimenta, entre otros sistemas de signos que despliega el fenómeno teatral»⁸.

La aparición de los figurones, ciertamente, nos brinda la segunda función de «lo muerto», que es causar terror, dado que, a pesar de estar en un ambiente festivo, como lo era el de los entremeses, consideremos la vuelta de tuerca y el efecto que causa en los espectadores el que de repente tengan ante sí miembros del cuerpo extraídos de cadáveres, así como una serie de personajes deformes, dignos de una casita del terror en alguna feria. No obstante, cabe decir que la *actio* de nuestros figurones se complementa con un *vultus*, en este caso exagerado, mismo que, aunque reduce la impresión terrorífica, no la borra de tajo, pues imaginémonos, por ejemplo, a la vieja Godínez, quien se ve, según nos lo refiere Rastrojo:

De cáscara de nuez tiene el pellejo,
y la boca de concha con trenales,
los labios y los dientes desiguales (vv. 58-60).

Otro ejemplo de este aspecto lo tenemos con doña Ana, quien, a partir del examen que la Ropavejera hace de ella, se nos presenta con innumerables arrugas faciales (vv. 85-86), chimuela (v. 88) y con manos rancias debido a que le echaron mal de ojo (vv. 96-100).

No obstante, la caracterización y consecuente representación más grotesca y por ende terrorífica la hallamos en el desenlace de la pieza, cuando la Ropavejera limpia con un paño las caras de todos los músicos «como a retablos» (didascalia al v. 139), pues en esto no solo se está representando lo que se ve sobre las tablas, sino también «la cosificación del cuerpo humano, la hibridez con elementos inanimados»⁹, lo cual causa y debe causar terror, no solo anímica, sino también estética y moralmente hablando.

Aunque el concepto *terror* no existía como tal en la época, considero importante mencionar que, siguiendo a Rafael Llopis¹⁰, los casos anteriores al siglo XVIII pueden colindar con él, pero han de tomarse sobre todo como antecedentes, porque en ellos el terror se da, básicamente,

⁸ Castro Rivas, 2018, p. 89.

⁹ Martínez Villarreal, 2023, p. 87.

¹⁰ Llopis, 2013, p. 28.

por la presencia de un miedo moralizante, justo como ocurre en el *Entremés de la ropavejera*, donde tenemos, de alguna manera, uno de los nueve requisitos de goticismo que menciona Guillermo Carnero —presencia de lo terrorífico sobrenatural: fantasmas, cadáveres, magia negra, intervención del diablo...¹¹—, así como dos de los cuatro parámetros marcados por Miriam López Santos para la novela gótica —actores del relato (siempre fijos y estereotipados) y el narrador funda toda su autoridad en el testimonio personal de un testigo directo de los hechos, bien en calidad de protagonista o de simple observador¹²—.

Estos tres elementos terroríficos o góticos, representados por los miembros de cadáveres que va mostrando la Ropavejera, por cada uno de los figurones y por las expresiones de Rastrojo, respectivamente, pueden apuntalar el miedo en los espectadores, por lo que estamos frente a una obra que sabe mezclar de buena manera el humor y el terror. Todo esto, a partir de la representación, ya que este polimorfismo es muy del Barroco, así como del teatro. Lo primero basado en la anfibología, mientras que lo segundo en todo lo que permite el arte dramático, porque este es «una especie de maquina cibernética [...] que transmite al mismo tiempo seis o siete informaciones (del decorado, vestuario, luces, lugar de los actores, de sus gestos, su mímica y su palabra)»¹³.

El terror generado por la pasarela de figurones y los miembros de cadáveres expuestos por la Ropavejera da pie a la tercera función, que es hacer una sátira, lo cual no es de sorprendernos, dado que «Quevedo mostró en sus obras jocosas y satíricas una notable capacidad para sugerir, bajo las caricaturas de sus personajes, los rasgos psicológicos objeto de su burla»¹⁴. En el caso de nuestro entremés, la *actio* y el *vultus* exagerado funcionan para ejemplificar y evidenciar la hipocresía de las figuras, preocupadas, a la vez, por falsear su apariencia física y resanar cual muro las marcas dejadas por el transitar de los años, y por evitar la pérdida del decoro, es decir, por impedir que los demás sepan de estas acciones a todas luces censurables. Asimismo, este conjunto de acciones responde al ambiente lúgubre y tétrico de la obra. Lo anterior, remarcado y simbolizado por la figura de la Ropavejera, pues no debe olvidarse ni dejarse de lado que nuestra protagonista comercia con miembros de cadáveres.

¹¹ Carnero, 1993, pp. 525-527.

¹² López Santos, 2008.

¹³ Kowsan, 1992, p. 161.

¹⁴ Rey, 1995, pp. 130-131.

Este conjunto de determinaciones y consecuentes actos censurables por parte de los personajes de la obra son una clara evidencia del carácter satírico del entremés, porque tengamos presente que

la degradación a la que somete Quevedo a sus personajes se hace más patente en ciertos tipos que han llegado prácticamente a convertirse en una suerte de iconos de su fábrica literaria. Todos ellos se inspiran en un hombre o una mujer con un problema que podemos denominar “real” pero que se resuelve finalmente por el peor camino, llegando a convertir a los implicados en seres grotescos y despreciables¹⁵.

En el caso de nuestra obra objeto de estudio, la función satírica de la pieza se percibe desde el principio de esta, en el instante en el que la Ropavejera rompe la cuarta pared:

ROPAVEJERA	Soy calcetera yo del mundo junto, pues los cuerpos humanos son de punto como calza de aguja: cuando se sueltan en algunas barbas puntos de canas, donde estén secretas, les echo de fustán unas soletas. ¿Veis aquella cazuela?
RASTROJO	Muy bien.
ROPAVEJERA	¿Y a mano izquierda una mozuela? Pues ayer me compró todo aquel lado. Y a aquella agüela, que habla con muletas, vendí antenoche aquellas manos nietas. Yo vendo retacillos de personas, yo vendo tarazonas de mujeres, yo trastejo cabezas y copetes, yo guiso con almíbar los bigotes. Desde aquí veo una mujer y un hombre, nadie tema que nombre, que no ha catorce días que estuvieron en mi percha colgados, y están por doce partes remendados (vv. 8-27).

¹⁵ Borrego Gutiérrez, 2018, p. 21.

Este recurso empleado por Quevedo «resulta efectivo en la producción de una sensación alienante en el público, pues lo inserta en el extraño y grotesco universo entremesil, amén de que, por un momento, lo convierte en personaje observado»¹⁶.

Que desde un inicio se haga partícipe al público de lo que acontecerá en la obra es evidencia clara de que el mensaje de esta no es solo de carácter estético, sino también moral. Es decir, aplicando un famoso refrán, «Te lo digo Chana, para que lo entiendas Juana», o en este caso, «Te represento a Chana, para que veas cómo eres Juana».

Además de en la Ropavejera, el personaje en donde vemos de mejor manera la función satírica de la obra es, precisamente, el último en el desfile de figurones: doña Ana. No es fortuito que su caso sea el último, pues a partir de él toman sentido muchas cosas. Todo esto, gracias a distintos *gestus* que tienen lugar en la interacción entre doña Ana y la Ropavejera. Tanta es la importancia de este último episodio, que se le puede catalogar como el clímax del entremés, porque «responde a la intención de replicar, sobre el escenario, la disputa entre la vieja empecinada en ocultar las huellas fisiológicas del tiempo con un interlocutor que pretende romper con esa ilusoria fantasía»¹⁷. En otros términos, la interacción entre doña Ana y la Ropavejera sintetiza todas las funciones de «lo muerto» en la obra. Es decir, causar risa y terror, así como censurar el deseo de querer resanar el paso del tiempo reflejado en el cuerpo, a través de la simulación, la trampa, la ilegalidad, lo inmoral y la fantasía. Esta última, tanto de manera metafórica (la idea que tenían de sí cada uno de los figurones) como literalmente (la realidad representada por Francisco de Quevedo a través de los personajes de su entremés, principalmente por la astuta y cruda Ropavejera)¹⁸.

Para reforzar esta intención y creando un efecto cíclico, al final de la obra, de nueva cuenta, se le da un mensaje al público espectador de manera directa, a través de las palabras de la Ropavejera, inmediatamente después de que se va doña Ana y antes de la entrada de los músicos, con lo que se le dará fin a la pieza:

¹⁶ Martínez Villarreal, 2023, p. 137.

¹⁷ Martínez Villarreal, 2023, p. 88.

¹⁸ Para profundizar sobre las funciones y lo que hay detrás del personaje de doña Ana, así como de otros personajes femeninos en los entremeses quevedianos, ver Tobar Quintanar, 2018.

Ya en el mundo no hay años
 pues aunque el Tiempo a averiguallos venga,
 no hallará en todo el mundo quién los tenga
 (vv. 110-112).

Con estas palabras sentenciosas, la protagonista y quien está detrás de ella, en este caso Francisco de Quevedo, nos muestran cómo «el espacio teatral que se abre hacia un posible público extratextual desde un principio del entremés se extiende hasta abarcar la totalidad del ambiente social extraescénico en torno a personajes y espectadores. La burla del afán de disfrazar el avance de la edad se aplica entonces a todo ser humano»¹⁹.

En conclusión, como se ha podido ver, en el *Entremés de la ropavejera* «lo muerto» es representado desde distintos frentes. Desde lo muerto metafóricamente (el pasar del tiempo reflejado en el cuerpo) hasta lo muerto literalmente (los miembros que ofrece la Ropavejera, mismos que, se infiere, fueron extraídos de cadáveres), pasando por lo muerto de la sociedad, en cuanto a la falta de valores y virtudes, tales como la honestidad y la dignidad. Todo esto, por medio de un importante número de recursos, no solo lingüísticos y simbólicos, sino también histriónicos, los cuales cumplen distintas funciones en los ámbitos artístico y social, con lo cual se muestra y demuestra que Francisco de Quevedo es uno de los mejores ejemplos de lo que es el Barroco, no solo en la narrativa y en la lírica, sino también en el género dramático.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Medios escénicos en los entremeses de Quevedo», *La Perinola. Revista anual de investigación quevediana*, 20, 2016, pp. 273-297.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971.
- BORRERO GUTIÉRREZ, Esther, «Taras y desventuras de la figura del viejo entremesil de Quevedo», *La Perinola. Revista anual de investigación quevediana*, 22, 2018, pp. 21-38.
- CARNERO, Guillermo, «La holandesa de Gaspar Zavala y Zamora y la literatura gótica del XVIII español», en *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, ed. Antonio Lorente, José Nicolás Romera y Ana María Freire, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1993, pp. 517-540.

¹⁹ Hernández Araico, 2004, p. 223.

- CASTRO RIVAS, Jéssica, «Desfile y entremés de figuras en Quevedo y Calderón», *La Perinola. Revista anual de investigación quevediana*, 22, 2018, pp. 85-105.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica», *La Perinola. Revista anual de investigación quevediana*, 8, 2004, pp. 201-234.
- KOWSAN, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992.
- LLOPIS, Rafael, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Fuentetaja, 2013.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam, «Teoría de la novela gótica», *Estudios humanísticos. Filología*, 30, 2008, pp. 187-210.
- MAESTRO, Jesús G., «Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo», *La Perinola. Revista anual de investigación quevediana*, 12, 2008, pp. 79-105.
- MARTÍNEZ VILLARREAL, Jesús, *Recursos escénicos para la configuración de un estilo espectacular del teatro breve de Quevedo*, Tesis de Maestría, México, Universidad Autónoma Metropolitana (Unidad Iztapalapa), 2023.
- QUEVEDO, Francisco de, *Teatro completo*, ed. Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2011.
- REY, Alfonso, *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia, 1995.
- SABOR DE CORTÁZAR, Celina, «Quevedo, “poeta de los honrados”. A propósito de sus entremeses», *Letras*, 11-12, 1984-1985, pp. 41-54.
- TOBAR QUINTANAR, María José, «Las figuras femeninas en los entremeses de Quevedo a la luz de las convenciones del género», *La Perinola. Revista anual de investigación quevediana*, 22, 2018, pp. 289-323.



Estudios Indianos, 29

El presente volumen recoge una serie de trabajos debatidos en el *XXI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano (AITENSO)*, celebrado en la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP) del 30 de octubre al 1 de noviembre de 2023, bajo el título *Variaciones sobre la muerte en el teatro del Siglo de Oro: discurso, sociedad y trascendencia*. Pero, además, quiere rendir homenaje a dos investigadores fundamentales en la historia de la AITENSO y en el panorama de los estudios sobre el teatro áureo a ambos lados de la Mar Océana: Ysla Campbell, fundadora de la asociación, que mantuvo con constancia desde sus primeros tiempos, y Aurelio González, que nos dejó el 17 de noviembre de 2022, y cuya memoria pretendemos honrar en este merecido, si limitado, homenaje.

Mariela Insúa es investigadora y secretaria del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y editora de *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*. Especialista en la obra del mexicano Fernández de Lizardi, cuenta además con publicaciones acerca del Siglo de Oro, especialmente de Cervantes y el teatro hispano-portugués del siglo XVII, y también sobre novela española contemporánea y literatura hispanoamericana.

Robin Ann Rice es doctora por la Universidad de Navarra y maestra en Literatura Comparada por la Indiana University. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México (Nivel 2) y de muchas asociaciones profesionales. Se desempeña como catedrática de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (México).

David Sánchez Sánchez es doctor en Artes y Humanidades por la Universidad de Navarra, maestro en Estudios Históricos por la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla y Licenciado en Historia por la Universidad de Oviedo. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México y de otras asociaciones profesionales. Se desempeña como catedrático y director de la Facultad de Humanidades de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla.



Universidad
de Navarra

GRUPO DE
INVESTIGACIÓN
SIGLO DE ORO



Instituto



de estudios



auriseculares



AITENSO



UNIVERSIDAD
DEL PACÍFICO



ESTUDIOS
INDIANOS

