

**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**  
**FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ**  
**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA**



**LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS EN LA GÉNESIS DE LA *COMEDIA***  
***NUEVA*: LA COLECCIÓN TEATRAL DEL CONDE DE GONDOMAR**

Tesis Doctoral

Presentada por:  
JOSEFA BADÍA HERRERA

Dirigida por:  
DRA. TERESA FERRER VALLS

Valencia, 2007

## AGRADECIMIENTOS

Un trabajo de este tipo no puede concebirse sin la ayuda y el apoyo de muchas personas. Por ello, quisiera dejar constancia aquí de mi más sincero agradecimiento a todos aquellos que han hecho posible que este proyecto se llevase a cabo.

En primer lugar, y de modo muy especial, a la Dra. Teresa Ferrer Valls, por haber confiado en mí desde el primer momento, por compartir conmigo su saber, por transmitirme su pasión por la investigación y por haber sabido encauzar, con criterio certero, un torrente de ideas, propósitos y buenas intenciones.

A los profesores de las distintas áreas del departamento de Filología española, a quienes debo mi formación. Ellos fundaron los pilares sobre los que se asienta este trabajo.

A los profesores y compañeros del proyecto del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, junto a quienes di mis primeros pasos en la investigación y con quienes he tenido el placer de compartir, codo con codo, el día a día de la tarea investigadora y de las relaciones humanas.

A la Dra. Fausta Antonucci, por sus sabios consejos y su cálida acogida en Roma, que ha hecho posible la inscripción de este trabajo como tesis europea.

A los técnicos del servicio de préstamo interbibliotecario de la Universidad de Valencia, por su profesionalidad y eficacia en la búsqueda y localización de los materiales más heterogéneos.

Al personal de las distintas bibliotecas y archivos, en particular, de la Biblioteca Nacional de Madrid y de la Real Biblioteca, por su disponibilidad y exquisito trato.

A mi familia y a todos mis amigos y compañeros, que han creído en este proyecto tanto como yo, por su comprensión e incondicional apoyo.



# ÍNDICE

<b>Introducción</b>		Páginas
0.1	Antecedentes y justificación del estudio .....	9
0.2	Delimitación del <i>corpus</i> .....	11
0.3	Metodología y estructura del trabajo .....	16
<b>Capítulo 1: La Colección Gondomar</b>		
1.1	La importancia de la Colección Gondomar en el entramado teatral de su época .....	21
1.2	El propietario de la Biblioteca: don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar .....	32
1.3	Características y descripción formal de la Colección	
1.3.1	Caracterización codicológica .....	37
1.3.2	Usos gráficos .....	47
1.3.2.1	Vocalismo .....	48
1.3.2.2	Consonantismo	
1.3.2.2.1	Sibilantes .....	53
1.3.2.2.2	Dígrafos .....	56
1.3.2.2.3	Labiales .....	58
1.3.2.2.4	Velares .....	59
1.3.2.2.5	Implosivas .....	61
1.3.2.2.6	La <h> .....	63
1.3.2.3	Características propias de algunas formas verbales	64
1.3.2.4	Puntuación .....	66
1.3.2.5	Conclusión .....	66
APÉNDICE: Títulos de comedias coetáneas a la Colección mencionados en la documentación de la época .....		69
<b>Capítulo 2: Estudio de los géneros dramáticos en la Colección</b>		
2.1	Introducción .....	81
2.2	Universo del Drama .....	91
2.2.1	La ficcionalización de la materia historial profana	



2.2.1.1	Consideraciones generales .....	91
2.2.1.2	La huella trágica: <i>Los vicios de Cómodo</i> .....	96
2.2.1.3	Los dramas genealógicos y la exaltación del linaje: <i>Las grandezas del Gran Capitán, La descendencia de los Marqueses de Mariñán y La descendencia de los Vélez de Medrano</i> .....	107
2.2.1.4	Carácter épico y proyección nacionalista: <i>El cerco de Numancia, La conquista de Jerusalén por Godofre Bullón y La Montañesa</i> .....	141
2.2.1.5	Dos dramas moriscos tempranos: <i>Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe y El hijo de Reduán</i> .....	160
2.2.1.6	Leyenda fundacional y exaltación de la monarquía: <i>El milagroso español</i> .....	179
2.2.2	Los dramas religiosos: material legendario y carácter doctrinal	
2.2.2.1	Consideraciones generales .....	189
2.2.2.2	<i>La famosa Teodora alejandrina y María la pecadora</i> : la leyenda religiosa a escena .....	195
2.2.2.3	<i>Lucistela</i> : hibridación entre leyenda religiosa y materia palatina .....	210
2.2.3	Los dramas caballerescos	
2.2.3.1	Las variaciones del género: de <i>Las locuras de Orlando a Las bodas de Rugero y Bradamante y Los pronósticos de Alejandro</i> .....	223
2.2.3.2	En los márgenes del género: material ariostesco y libertad imaginativo-novelesca en <i>Gravarte</i> .....	245
2.2.4	<i>Las justas de Tebas y Reina de las Amazonas</i> : ¿un drama mitológico para los corrales? .....	252
2.3	Universo de la Comedia .....	263
2.3.1	La comedia urbana: en el camino de la consolidación del género. <i>El grao de Valencia, Los enredos de Martín, El esclavo fingido y El maestro de danzar</i>	
2.3.1.1	Consideraciones generales .....	263

2.3.1.2	Marco temporal .....	266
2.3.1.3	Marco espacial .....	274
2.3.1.4	Acción dramática y perfil de los personajes .....	277
2.3.2	<i>Los naufragios de Leopoldo: una cornice de comedia urbana para una comedia palatina</i> .....	295
2.3.3	<i>Las traiciones de Pirro: una tentativa frustrada de comedia palatina</i> .....	307
2.3.4	La comedia palatina, un género hegemónico dentro de la Colección: <i>Los infortunios del Conde Neracio, La Platera, La cueva de los salvajes, El valor de las letras y las armas, El príncipe melancólico, Los contrarios de amor, Las burlas de amor, Los carboneros de Francia, Los propósitos, Los donaires de Matico y Los amores del Príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria</i>	
2.3.4.1	Consideraciones generales .....	313
2.3.4.2	Marco espacial .....	316
2.3.4.3	Marco temporal .....	335
2.3.4.4	Acción dramática y perfil de los personajes .....	346
2.3.5	Una comedia pastoril con ingredientes palatinos: <i>El ganso de oro</i> .....	398
2.3.6	Las comedias pastoriles: <i>La gran pastoral de Arcadia, Belardo el furioso y Los amores de Albanio e Ismenia</i> .....	406
2.4	Recapitulación. Entre comedias y dramas: un mapa de los géneros dramáticos en la Colección .....	417
	APPENDICE: Trame delle opere inedite .....	427

### **Capítulo 3: Análisis de las estructuras dramáticas en los textos de la Colección**

3.1	Introducción .....	489
3.2	División externa y número de versos .....	491
3.3	Estudio métrico	
3.3.1	Breve consideración sobre el empleo de versos italianos .....	503

3.3.2	Estrofas empleadas .....	510
3.3.2.1	Las redondillas .....	513
3.3.2.2	Las quintillas .....	516
3.3.2.3	La relación redondillas-quintillas .....	517
3.3.2.4	Los romances .....	520
3.3.2.5	Las octavas .....	522
3.3.2.6	Los tercetos .....	524
3.3.2.7	Los endecasílabos sueltos .....	525
3.3.2.8	Las liras .....	526
3.3.2.9	Los sonetos .....	527
3.3.2.10	La relación octavas-tercetos-sueltos .....	528
3.3.3	El fenómeno del cambio métrico .....	530
3.3.4	Breve consideración sobre el empleo de la prosa .....	541
3.4	Tipología y construcción espectacular	
3.4.1	Distribución en cuadros y escenas .....	542
3.4.2	El proyecto de espectáculo .....	548
3.4.2.1	Análisis de las acotaciones .....	548
3.4.2.2	La densidad de la palabra .....	572
3.5	Consideraciones formales sobre los personajes	
3.5.1	Variaciones en cuanto a su número .....	579
3.5.2	Democratización de la palabra .....	594
3.6	Recapitulación. Las variaciones formales y la fijación cronológica de las obras de la Colección .....	604
	APÉNDICE 1: Sinopsis de la versificación .....	613
	APÉNDICE 2: Clasificación de las obras por la estrofa empleada en el inicio y final de cada acto .....	637
	APÉNDICE 3: Empleo de estructuras métrico-estróficas por obras .....	643

APÉNDICE 4: Clasificación de las distintas obras por estrofas .....	661
APÉNDICE 5: Distribución de cuadros y escenas .....	673
APÉNDICE 6: Porcentajes de intervención de los personajes en las obras ....	775
<b>Conclusiones</b> .....	813
<b>Bibliografía</b> .....	823





## INTRODUCCIÓN

### 0.1 Antecedentes y justificación del estudio

Una investigación pretende conocer más y mejor una parcela acotada de saber, delimitada por el objeto que se estudia y los instrumentos con los que se estudia. En este sentido, esta investigación está motivada por el deseo de profundizar en el conocimiento de los géneros dramáticos en el período de gestación de la *Comedia Nueva*, a partir del análisis de un *corpus* de textos manuscritos pertenecientes a la colección del Conde de Gondomar, sirviéndonos de la metodología establecida por el profesor Oleza y desarrollada en distintas líneas de investigación por varios de los profesores del Departamento de Filología Española de la Universitat de València desde los años ochenta. Me refiero a los estudios sobre la práctica escénica cortesana, llevados a cabo por la profesora Teresa Ferrer; a los relacionados con el teatro religioso, desarrollados por Josep Lluís Sirera; con el teatro erudito, estudiado por Julio Alonso; con la práctica escénica populista, por el profesor Diago<sup>1</sup>... tomando como horizonte los estudios de conjunto sobre las distintas etapas de la producción de Lope de Vega, que ha venido y viene desarrollando el profesor Oleza. Por otro lado, he de señalar lo que este trabajo debe, en cuanto a sus planteamientos, a mi vinculación al proyecto del *Diccionario de motivos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, dirigido por el profesor Oleza, en el que he colaborado desde 2003 a 2005. Del mismo modo, quisiera destacar también en este punto mi deuda con otro proyecto en el que vengo colaborando desde 2000, el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, dirigido por la profesora Ferrer Valls, que me ha permitido el acceso a una base de datos sobre infraestructura teatral y representaciones, que me ha resultado especialmente valiosa en el apartado 1.1 de este trabajo.

En este marco, pues, se encuadra el análisis que me propongo llevar a cabo, y que se sabe especialmente deudor del legado que el profesor Arata transmitió al catalogar y dar a conocer esta colección, importantísima para el estudio del teatro de los siglos de Oro<sup>2</sup>. La relevancia de los textos catalogados por Arata la destacó en su momento Oleza al hacer una valoración crítica de los recientes estudios acerca del nacimiento de la *Comedia Nueva*. Tras un detallado repaso de las aportaciones de los distintos investigadores, afirmaba:

---

<sup>1</sup> Aparte de otros estudios posteriores que se irán señalando, estas líneas de investigación vieron sus primeros resultados en los volúmenes colectivos *Teatro y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano*, Joan Oleza (ed.), Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1984, y *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Joan Oleza (ed.), Londres, Tamesis Books, 1986.

<sup>2</sup> ARATA, Stefano, “Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (El Conde de Gondomar y Lope de Vega)”, en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, Edizioni ETS, 2002; y ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini, 1989.

Pero ha sido la catalogación de los manuscritos teatrales de la Biblioteca de Palacio, por S. Arata (1989), la que mayores repercusiones parece destinada a provocar en los años inmediatos. Aunque las comedias manuscritas eran conocidas en parte, y aun algunas, especialmente las de Lope, habían sido ya publicadas, su catalogación y estudio por S. Arata permite considerar en su conjunto el bloque más importante hasta hoy de textos teatrales de la transición, tratar de deducir cuáles eran los géneros dominantes del período, localizar algunas obras de gran interés para la controversia estética, devolver al escenario de finales del XVI una serie de obras anónimas y de autores de la transición...<sup>3</sup>

Hago más las palabras del maestro porque contienen el “germen” de esta tesis doctoral. Establecida la relevancia del *corpus*, resta todavía una cuestión a la que dar respuesta desde este apartado inicial: ¿por qué, precisamente, una aproximación a los géneros en esta Colección?

Considero el género un concepto funcional. Funcional porque el género, como unidad de análisis, será el elemento vertebrador que posibilitará un acercamiento a unos textos representativos del quehacer literario (concretamente dramático) de un período que, por su consustancial carácter inicial y experimental, resulta tan apasionante como complejo. Además, este concepto permite abordar toda una serie de elementos, más allá del exclusivamente temático, relacionando el espacio, el tiempo, los personajes y la acción, que se constituyen en rasgos esenciales, y nos sirven como parámetro para delimitar semejanzas y diferencias entre unas obras y otras.

Marc Vitse decía que los géneros son “elemento fundamental y fundacional de la obra teatral, ya que determinan a la vez las convenciones estructurales de la obra y el horizonte de expectativas del receptor”<sup>4</sup>. En este sentido, reseñaba la dirección adoptada en los estudios de teatro del Siglo de Oro de los últimos años, destacando que, “frente a la ofuscante universalidad de los términos anfibológicos de “comedia” o “tragicomedia”, empleados polémicamente por los seguidores de Lope de Vega en su denodado esfuerzo de defensa e ilustración de la *Comedia Nueva*, domina hoy, en la crítica, una incontrarrestable voluntad taxonómica, de rica y algo desorientadora variedad”<sup>5</sup>.

Nos hemos enfrentado a estos textos que constituyen nuestro objeto de estudio tratando de adentrarnos en esta “rica variedad” de la que hablaba el profesor Vitse y con la declarada intención de que el establecimiento de tipologías o su aplicación en el análisis de los mismos sea lo menos “desorientador” y lo más operativo posible, de modo que sirva para profundizar un poco más en el conocimiento de la etapa de gestación del teatro clásico español.

---

<sup>3</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “El nacimiento de la comedia nueva: estado de la cuestión”, en CANAVAGGIO, Jean, (ed.), *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 181-226.

<sup>4</sup> VITSE, Marc, “La poética de la Comedia: estado de la cuestión o de la poética a las poéticas de la Comedia”, en J. Canavaggio ed., *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 278.

<sup>5</sup> *Ibid.*



## 0.2 Delimitación del *corpus*

Hablábamos anteriormente de la catalogación de los manuscritos llevada a cabo por Stefano Arata. Pues bien, repasemos qué contienen los códices catalogados para explicar sobre qué base hemos efectuado la selección del *corpus*.

Al menos dos de los códices teatrales conservados en la Real Biblioteca (II-460 y II-463), pertenecieron a don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar, que poseyó una variada colección de textos literarios, históricos y filosóficos que integraron su biblioteca particular de la Casa del Sol, en Valladolid. Posteriormente, con la dispersión de los fondos en el siglo XIX, esta colección teatral fue a parar a la Biblioteca Nacional y a la Real Biblioteca.

Estos textos, como explicó Arata, comparten características codicológicas, que son comunes también a ocho manuscritos sueltos que compró en su momento Cayetano La Barrera y al código manuscrito 14.767, que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid.

El código 14.767 contiene varias loas<sup>6</sup>, un “Soneto de Hernando de Acuña al Rey” y una serie de obras dramáticas de carácter exclusivamente religioso: *Comedia del Católico español (el emperador Teodosio)*, compuesta por Alonso Ramón; *San Isidro labrador de Madrid y victoria de las Navas por el rey don Alfonso*, atribuida a Lope de Vega<sup>7</sup>; *Santa vida y costumbres de San Juan de Dios*; *Santa Catalina de Sena*; *Glorioso San Martín*<sup>8</sup>; *Envidia de Luzbel por haberse Dios humanado*<sup>9</sup>; *Vida, muerte y milagros de San Antonio de Padua*<sup>10</sup>; *San Segundo*, de Lope de Vega; *San Jacinto*, de Alonso Remón<sup>11</sup>; *Vida y martirio de Santa Bárbara*<sup>12</sup>; *La conversión de la*

---

<sup>6</sup> Estas loas fueron estudiadas por Arata y Antonucci en ARATA, Stefano, y ANTONUCCI, Fausta, *La enjambre Mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del Siglo XVI*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla y Universidad de Valencia, 1995.

<sup>7</sup> Es la única obra de las de este código que tiene “nihil obstat” y una nota indicando que “concuera con el original”. En los códices II-460 y II-463 y en los manuscritos sueltos de La Barrera no encontramos en ningún otro caso el *nihil obstat*. No presenta división en actos o jornadas.

<sup>8</sup> Esta obra no presenta división en jornadas o actos, sino en “scenas”. La distribución del texto varía un poco con respecto al resto y no presenta línea de división entre las dos columnas que hay en cada folio, procedimiento reiterado en los otros casos.

<sup>9</sup> Esta comedia se sirve de la mayúscula en inicio de estrofa y tiene dibujos de manitas con el índice recto en señal de llamada de atención. Estas características tipológicas llevaron a Arata a excluirla del cómputo final de obras pertenecientes a la colección de Gondomar. Obsérvese que en el código II-462 al que nos referiremos inmediatamente se conservan distintas obras que comparten esta característica de servirse de la mayúscula en inicio de estrofa. Arata excluyó también la obra que lleva por título *Como Cristo hizo sanar a un endemoniado*, pero en este último caso, las características tipológicas del texto sí son coincidentes con las del resto de la colección.

<sup>10</sup> Ha quedado constancia de la representación, entre la primera y segunda década del siglo XVII, de una obra con el título *La vida y muerte de San Antonio de Padua*. Fue representada en Logroño, el 9 de junio, día del Corpus, por parte de la compañía de Salvador Ochoa. Más tarde, en 1616 fue representada en Cornago por Juan de Gámez. Tomo las referencias de FERRER VALLS, Teresa, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (en preparación).

<sup>11</sup> En el título, antes de mencionar el nombre del dramaturgo que la compuso, se indica “nunca representada”. Es el único caso que encontramos este tipo de anotación. Según Arata, que remite a Fernández Nieto, la comedia se representó en Madrid el 10 de abril de 1594. Comenta Arata que es posible que la representación tuviese lugar meses más tarde si se atiende a la loa que la precede pues “presenció el acto el obispo de Toledo, al Archiduque Alberto de

*Magdalena*<sup>13</sup>; *Vida y muerte de Nuestra Señora*; *Auto de la conversión de Santa Tais*; *Vida y muerte de Santo Fray Diego*<sup>14</sup>; *Auto de la Cena*; *Un milagro que Cristo hizo en sanar un endemoniado*; *Vida y muerte de San Agustín*; *Nuestra Señora de Lapa*; *La escala de Jacob*; *San Estacio*; *Vida y muerte de San Jerónimo*.

De acuerdo con S. Arata, el primero de los volúmenes mencionados en el inventario de la biblioteca de 1623, actualmente el 14.767 de la Biblioteca Nacional, contenía las obras religiosas, frente a los códices Ms-II 460 y Ms-II 463 de la Real Biblioteca, que contenían comedias de carácter historial y palatino:

[...] los cuadernos fueron reunidos y encuadrados siguiendo un criterio temático, típico de un coleccionista: por un lado las comedias palatinas y de argumento histórico (ms. II-460 y II-463), por otro, las comedias de santos (ms. 14.767)<sup>15</sup>.

Dado que el propósito de nuestra tesis era el estudio de los géneros profanos en el período de gestación de la *Comedia Nueva*, se decidió descartar el volumen 14.767 de nuestro *corpus*, a pesar de su indudable interés, puesto que incluye exclusivamente obras religiosas<sup>16</sup>. Sin embargo, como podrá comprobarse en el capítulo segundo de este trabajo, esta distinción (religioso vs. profano) entre estos códices de la Colección no parece ser taxativa, puesto que si bien el código 14.767 integra tan sólo piezas religiosas, como vio Arata, los códices de Ms-II 460 y Ms-II 463 de la Real Biblioteca, de los que nos ocupamos en nuestra tesis, aunque incluyen fundamentalmente obras de contenido profano integran, como explicaremos en su lugar, algún drama legendario de carácter doctrinal.

En el inventario de la Biblioteca del Conde elaborado en 1623 por Enrique Teller se mencionan ocho volúmenes de comedias manuscritas “Comedias de Lope de Vega y otros diferentes autores. 4º. Son ocho volúmenes y cada vno tiene vna letra del abecedario por senal, como el 1º tiene A, el 2º B, el 3º C, etc”<sup>17</sup>. Arata explicó que el código de la Nacional, que conserva

---

Austria, que accedió al cargo obispal sólo en diciembre de 1594” (*Vid.* “Teatro y coleccionismo teatral...”, en *Textos, géneros, temas...* p. 148, n. 13).

<sup>12</sup> Mercedes de los Reyes ha dedicado recientemente un estudio de esta obra: REYES PEÑA, Mercedes de los, “*Vida y martirio de Santa Bárbara*, una comedia inédita de la colección del conde de Gondomar”, en *Criticón*, Homenaje a Stefano Arata, n.º 87-88-89, 2003, pp. 745-764.

<sup>13</sup> Una obra con este título fue representada por la compañía de Jerónimo Velázquez en 1586 (FERRER VALLS, Teresa, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, en preparación)

<sup>14</sup> Con motivo de la canonización del Santo Fray Diego se realizaron en 1589 unas fiestas en Alcalá de Henares, en las que, el 11 de enero de este año, se obligaba el *autor* Nicolás de los Ríos a participar (FERRER VALLS, Teresa, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, en preparación).

<sup>15</sup> ARATA, Stefano, “Teatro y coleccionismo teatral...”, art. cit., pp. 145-146.

<sup>16</sup> Es nuestra intención dedicar, en un futuro, un estudio de conjunto a estas piezas religiosas poniéndolas en relación con el resto de piezas de la Colección.

<sup>17</sup> MANSO PORTO, Carmen, *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar (1567-1626). Erudito, mecenas y bibliófilo*, Galicia, Xunta de Galicia, 1996, p. 625. Manso reproduce todo el inventario completo, lo que resulta de

la encuadernación original y en cuyo lomo figura la letra A, correspondería al primero de dichos volúmenes. Los códices II-460 y II-463 serían otros dos de los ocho volúmenes y los manuscritos sueltos de La Barrera podrían haber constituido otro volumen que se desgajó<sup>18</sup>. Arata apuntó la posibilidad de que los volúmenes restantes de la colección pudieran ser los códices conservados en la Biblioteca de Palacio, con las siguientes signaturas: Ms. II-462, II-464 y II-2803. Hemos revisado estos volúmenes que pudieron haber formado parte de dicha colección pero hemos decidido no seleccionar como material de análisis los textos dramáticos en ellos contenidos por las razones que exponemos a continuación.

El II-2803, está compuesto por obras de carácter religioso: *Tragedia y martirio de Santa Catherina de Alexandria*; *Comedia del alma para el día del Corpus Christi*; y las atribuidas a Bartolomé Cairasco<sup>19</sup>: *Comedia del Reçevimiento que se le hizo al Reverendísimo Sr. D. Fernando de Rueda, obispo de Canaria, en su iglesia*, y *Tragedia de Santa Susana. Para el día del Corpus*.

Los otros dos códices (ms. II-462 y II-464) contienen obras de temática variada, pero las características formales de estos textos no parecen ser coincidentes con las de aquellos otros que sí formaron parte, con seguridad, de la colección de Gondomar. En el II-462 se halla la *Comedia de Miseno*<sup>20</sup>; la *Comedia del viaje del hombre*<sup>21</sup>; la *Comedia intitulada Roncesavalles*<sup>22</sup> y una *Comedia* que no lleva título<sup>23</sup>. Llama la atención que varias obras reciben el marbete genérico de “auto”, que como veremos no aparece en las obras pertenecientes con seguridad a la colección de Gondomar. Tenemos el *Auto sacramental del Repartimiento del Pan*, el *Auto del Sacratísimo Nacimiento de*

---

suma utilidad no sólo para hacerse una idea de lo que contenía la Biblioteca del Conde, sino también para ver cómo se ordenaban y distribuían los libros.

<sup>18</sup> Valle Ojeda acaba de descubrir un nuevo drama que perteneció también a la Colección teatral del Conde de Gondomar. Vid. OJEDA CALVO, Valle, “*Progne y Filomena*, una tragedia recuperada de la colección Gondomar”, en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM/ Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 661-680.

<sup>19</sup> Sus comedias fueron halladas y publicadas hace ya tiempo por Cioranescu. Recientemente se ha publicado un estudio y edición a cargo de Eugenio Padorno y Germán Santana, *Bartolomé Cairasco de Figueroa y los albores de la literatura canaria*, Servicio de publicaciones, ULPGC, 2003.

<sup>20</sup> Arata estudió esta comedia en relación con la posible autoría de Loyola (Vid. ARATA, Stefano, “Loyola y Cepeda: dos dramaturgos del Siglo de Oro en la Biblioteca de Palacio”, en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, ed. de Fausta Antonucci, Laura Arata, María del Valle Ojeda, Pisa, Edizioni ETS, 2002, pp. 9-20). Al final de la comedia figura el nombre de “Fernán González”. Quizá se trate únicamente de coincidencia onomástica, pero hay un actor activo por estas fechas con este nombre FERRER VALLS, Teresa, *Diccionario biográfico de actores, op. cit.* (en preparación). Dado que sabemos que había actores que se dedicaban a sacar copias de manuscritos, apuntamos el dato por si resultara de interés en una posterior investigación. La letra de la comedia es distinta a las de nuestro *corpus* y la presentación es menos cuidada. El texto incluye al final censura eclesiástica.

<sup>21</sup> A diferencia de lo que es habitual en los textos pertenecientes a la Colección de Gondomar, los nombres de los personajes aparecen subrayados con dos líneas y sangrados, de modo que la disposición no es una línea por cada verso (independientemente del número de personajes que hablen), sino que cambia de línea con el cambio de personaje. La división del texto es por “scenas”. Al final se anota: “Finis Laus Deo”. El año está cortado y únicamente puede verse el “8”, que permite ubicarlo cronológicamente en la década de los ochenta del siglo XVI.

<sup>22</sup> Presenta mayúsculas al inicio de estrofa y distribución en una única columna.

<sup>23</sup> La letra parece similar a la mano que ha escrito la comedia de *Miseno*.

*Cristo*<sup>24</sup> y el *Auto de la conversión de Diogeniano*<sup>25</sup>. Resulta interesante también que se incluyan textos incompletos de comedias: un *fragmento de una comedia sobre Diogeniano*<sup>26</sup> y un *fragmento de una comedia de argumento bíblico*<sup>27</sup>. Además se incluyen unas “Octavas a la muerte de don Diego de Toledo”, la “Copia de una carta de Nuestro Señor Cristo”, “Poesías varias”<sup>28</sup>, una “Sátira”<sup>29</sup> y un “Soneto”<sup>30</sup>.

El códice II-464 contiene: *La famosa comedia de la fundación de la Alambra*<sup>31</sup>; *Muerte de la famosa gata llamada Crespina*; *Comedia de Santo Ángel*<sup>32</sup>; *El trato de Laoconte y ferias de Madrid*<sup>33</sup>; *El Molino*; *Comedia de Ursón y Valentín*; *La farsa del Obispo don Gonzalo*<sup>34</sup>, *El mesón de la Corte*, Lope de Vega<sup>35</sup>, y unos poemas en octavas.

En la catalogación del fondo de teatro clásico de la Real Biblioteca, Arata dio noticia de la existencia de tres códices más. El citado investigador no menciona en ningún momento que pudiese existir vinculación alguna de éstos con los correspondientes a la colección teatral del Conde de Gondomar. En efecto, el manuscrito II- 461, pese a contener obras pertenecientes a un período cronológico muy temprano, fue copiado en 1649, fecha posterior al inventario y está copiado por una única mano de un copista seseante o ceceante<sup>36</sup>. Contiene las siguientes obras atribuidas a Lope de Vega: *Prodigioso Príncipe Transilvano*, *Comedia del rey fingido y amores de Sancho*, *El premio riguroso y amistad bien pagada*, *Venganza piadosa*, *La infanta desesperada*, *El soldado amante*, *El hijo venturoso* y *Amigos enojados y verdadera amistad*; la *Desgracia venturosa*, de Miguel

---

<sup>24</sup> El texto está a una sola columna y dividido en “scenas”. Se trata de un texto enmendado, que incluye una nota final del prior Fray Vidal: “leído este auto del Sacratísimo Nacimiento de Cristo, todo lo contenido en él es católico y por fe de lo cual lo firmé de mí mismo hoy, a 6 de diciembre de 1587”.

<sup>25</sup> De todas las obras contenidas en este códice, este auto es el que mayor parecido podría guardar con las comedias de nuestro *corpus*. Sin embargo, este parecido en la letra no es extensible al título y a la disposición del elenco de personajes. Por otro lado, las dos columnas en que se presenta dividido el texto en cada folio no están separadas por la habitual línea vertical.

<sup>26</sup> Está distribuido en una única columna y presenta mayúsculas en inicial de estrofa.

<sup>27</sup> La letra parece similar a la comedia de *Miseno*.

<sup>28</sup> Llevan una indicación final que explicita que “todas estas obras son hechas por Fray Diego Morilo fraile de San Francisco en las provincias de Aragón a un certamen que se hizo para la fiesta del Santísimo Sacramento en Nuestra Señora de la Victoria en Zaragoza”.

<sup>29</sup> Está escrita en una columna con mayúsculas en inicial de estrofa

<sup>30</sup> Lleva fechación de 1587.

<sup>31</sup> Es uno de los textos codicológicamente más similares a los de la colección de Gondomar. Arata indica que ha sido copiado por una mano y otra ha añadido anotaciones al margen y al final.

<sup>32</sup> La marca de separación de las dos columnas del texto es doble.

<sup>33</sup> No está el elenco de personajes. Va firmado al final en Granada el 17 de enero de 1589.

<sup>34</sup> Lleva una nota final del copista, Diego de Velasco, firmada en Villalón el 3 de julio de 1587.

<sup>35</sup> Sólo en la portada es semejante a las de nuestro *corpus*

<sup>36</sup> Véase el estudio y edición de la comedia realizado por Valle Ojeda Calvo, en el que ofrece, además, una descripción detallada de las características lingüísticas y formales del códice en su conjunto. *El hijo de la cuna de Sevilla*, Kassel, Reichenberger, 1996.

Sánchez; el anónimo *El hijo de la cuna de Sevilla*; *El galán escarmentado*, de Guillén de Castro; los *Moriscos de hornachos*, de Tárrega<sup>37</sup> y un soneto.

El códice Ms. II-1148 contiene comedias más tardías: *Los siete infantes de Lara. Comedia burlesca*<sup>38</sup> y una obra titulada el *Caballero de Olmedo* cuyo inicio y final es distinto del de la homónima tragicomedia de Lope de Vega publicada en la *Veinticuatro parte perfecta de las comedias del Fénix de España*, Frey Lope de Vega Carpio, editada por Pedro Vergés, en Zaragoza, en 1641.

Por último, el códice Ms. II-3560, escrito según Arata en letra del XVII, contiene únicamente una obra dramática: *Comedia del Santísimo Sacramento que se representó en Segovia en 1595*.

En resumen, de todos estos volúmenes de teatro a los que hemos aludido, seleccionamos aquellos que pertenecieron con seguridad a la Colección del Conde de Gondomar, descartando el códice 14.767 la Biblioteca Nacional de Madrid por la temática específicamente religiosa de los textos que contiene. Puesto que el propósito fundamental de este trabajo es ofrecer una prospectiva de los géneros dominantes en esta franja cronológica he preferido dejar para un ulterior estudio, como antes apunté, el mencionado Ms. 14.767 de la Biblioteca Nacional, centrando el análisis en aquellos volúmenes cuya variedad resulta especialmente útil de cara a poder mostrar hasta qué punto estaban ya definidos los distintos géneros en esta etapa de formación.

Constituyen, por tanto, nuestro *corpus* de análisis:

- el códice II-460 de la Real Biblioteca, que contiene las siguientes obras: *Los naufragios de Leopoldo*, *Las traiciones de Pirro*, *Las grandezas del Gran Capitán*, *El valor de las letras y las armas*, *Lucistela*, *Los Propósitos*, *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, *María la pecadora*, *La Platera*, *Los infortunios del Conde Neracio*, *La conquista de Jerusalén por Godofre Bullón*, *El grao de Valencia*, *Belardo el furioso*, *Las burlas de amor*, *Los donaires de Matico*, *Las justas de Tebas y reina de las amazonas* y *Los amores de Albanio e Ismenia*.

- el códice II-463 de la Real Biblioteca, que contiene las siguientes obras: *Gravarte*, *Los vicios de Cómodo emperador Romano*, *Las locuras de Orlando*, *Los amores de Tiro y duquesa de Cantabria*, *La cueva de los salvajes*, *La descendencia de los Vélez de Medrano*, *Los carboneros de*

---

<sup>37</sup> La atribución a Tárrega procede del manuscrito. Pelorson rechazó por completo la autoría de Tárrega, opinión que sostienen también Sirera y Canet. *Vid.* PELORSON, J-M, "Recherches sur la comedia *Los moriscos de Hornachos*", *Bulletin Hispanique*, 74, 1972, 5-42, así como CANET, J. L., y SIRERA, J. L., "Francisco Agustín Tárrega" en *Cuadernos de Filología*, III, 1-2, 1981, p. 95.

<sup>38</sup> Arata indicó que el material contenido en este códice era heterogéneo y perteneciente a los siglos XVII y XVIII. Puede verse también, MATA, Carlos, "Modalidades de la jocosidad disparatada en la comedia burlesca del Siglo de Oro, *Los Siete infantes de Lara*", *V Congreso Internacional de Hispanistas*, 1999, Granada, Santa Fe.

*Francia, La gran pastoral del Arcadia, Los contrarios de amor, La Montañesa, El hijo de Reduán, El ganso de oro, El príncipe melancólico y Los enredos de Martín.*

- los manuscritos sueltos de La Barrera, conservados en la Biblioteca Nacional: *Las bodas de Rugero y Bradamante* (Ms. 16.111), *Los pronósticos de Alejandro* (Ms. 16.064), *El milagroso español* (Ms. 16.033)<sup>39</sup>, *La famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya* (Ms. 16.112), *El cerco de Numancia* (Ms. 15000), *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* (Ms. 16037), *El maestro de danzar* (Ms. 16048) y *Esclavo fingido* (Ms. 16024).

### **0.3 Metodología y divisiones del trabajo**

El trabajo se estructura en tres partes fundamentales que se abordan desde perspectivas complementarias para cubrir objetivos distintos. El primer capítulo se plantea con el propósito de crear un marco previo, en el que se atiende a tres elementos fundamentales: una valoración de la importancia de la Colección en el marco teatral en el que se inscriben los textos del *corpus* a estudiar, una breve reseña sobre el importante papel que jugó el Conde de Gondomar y una descripción codicológica y gráfica de los textos del *corpus*. Para realizar un acercamiento al panorama de la época aportamos información a partir de dos frentes básicos: por un lado, recopilamos aquellas noticias relacionadas con la composición de textos dramáticos escritos entre 1580 y 1599; por otro, la representación de obras en el arco cronológico que abordamos. Para este segundo frente, me ha sido imprescindible la consulta del *Diccionario biográfico del teatro clásico español*, proyecto de investigación que dirige la Dra. Teresa Ferrer Valls, al que me he referido anteriormente, que me ha permitido el acceso a una rica base de datos documentales.

El segundo capítulo, el central de esta investigación, aborda el análisis de los textos desde una perspectiva genérica. Como se precisa con mayor detalle en la introducción al mismo, se parte de la división en los dos macrogéneros, establecida por el profesor Oleza, para clasificar las comedias y dramas de nuestro *corpus*, tratando de poner de relieve en qué medida cumplen las características más destacadas de cada uno de los géneros. Como iremos viendo, el género delimita el horizonte de emisión y de recepción de los textos y define las coordenadas interpretativas.

En este segundo capítulo he considerado relevante ir apuntando asimismo los títulos de aquellas obras que, por su temática, podrían guardar relación con los textos que nos ocupan, para lo

---

<sup>39</sup> Los manuscritos de *Las bodas de Rugero y Bradamante*, *Los pronósticos de Alejandro* y *El milagroso español* no llevan foliación en el original. Para facilitar la localización de las citas que se hagan a pasajes de dichas obras en el interior de este trabajo, se indicará el número de folio al que corresponden.

que me he servido del *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, de H. Urzáiz<sup>40</sup>, así como de otras noticias que se han conservado en la documentación acerca de representaciones de obras que pudieran estar, de algún modo, relacionadas con las obras que se estudian. En este sentido, se recogen, por tanto, no sólo las noticias relativas a obras pertenecientes al arco cronológico en que nos movemos, sino también aquellas de fechas anteriores o posteriores a las de nuestros textos para dejar abierta la posibilidad de futuros estudios comparativos sobre la recurrencia a determinados temas, motivos o personajes en distintos períodos cronológicos y desde corrientes estético-literarias diversas.

Todo parece indicar que los manuscritos con los que nosotros trabajamos son copias de las copias sacadas por las compañías a partir de los originales manuscritos comprados por los *autores* de comedias a los dramaturgos que las componían. Y esta es una razón más para recoger cualquier referencia que facilite la reconstrucción de una historia de pertenencia de estos textos (o de copias de estos textos) a compañías. Una historia que sigue siendo, por el momento, una verdadera incógnita.

El último capítulo de la tesis, que se estructura en tres epígrafes, está dedicado al análisis formal de los textos: estudio métrico, estudio de la estructuración en cuadros, escenas, de la densidad de la palabra, de los personajes... considerando, como ejes principales, la cronología y la tipología genérica. De nuevo, como se indicó anteriormente, remito a la introducción del capítulo correspondiente para una precisión más específica sobre el modo en que se aborda el análisis.

De acuerdo con lo establecido en la normativa que regula el doctorado europeo, este trabajo está redactado en las lenguas española e italiana. Según la citada reglamentación, el 10% (al menos el resumen y las conclusiones) debe presentarse en italiano. Por ello, se ha determinado que sea, precisamente, el apéndice correspondiente al catálogo de argumentos de las obras inéditas la sección escrita en dicha lengua. En cuanto a las conclusiones, las que se ofrecen en italiano al cierre del trabajo, son sólo un resumen de las formuladas a lo largo de los distintos capítulos.

Hay que advertir que en las citas de nuestros textos manuscritos, se han separado palabras, puntuado, regularizado la acentuación y modernizado las grafías siempre que no conllevaran un valor fonológico, manteniendo las contracciones de preposiciones más propias de la época. Excepción a ello son las citas que aparecen en el epígrafe **1.3.2**, dedicado a los usos gráficos en las obras del *corpus*, en las que, obviamente, se respeta la ortografía original y se transcriben las formas sin separar palabras ni modernizar grafías, ni regularizar puntuación.

---

<sup>40</sup> URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002. La elección de este catálogo viene motivada por su reciente publicación y porque se hace eco de numerosos catálogos publicados anteriormente, de modo que aglutina información dispersa.

## **Capítulo 1: LA COLECCIÓN GONDOMAR**





## 1.1 La importancia de la Colección Gondomar en el entramado teatral de su época

Como se ha indicado en la introducción a este trabajo, el objeto de nuestro estudio es el análisis de un *corpus* seleccionado de textos que formaron parte de una colección teatral más amplia que perteneció al Conde de Gondomar. Sin embargo, resulta imprescindible, previamente, enmarcar el *corpus* en el contexto de la producción y la recepción dramática de su época, para ofrecer una idea más ajustada sobre la importancia que la Colección tiene en el contexto teatral español de las dos últimas décadas del siglo XVI.

Pese a que se trata de un período cronológico temprano, conservamos noticias relativas a las fechas de composición, impresión y representación de obras teatrales entre los años 1580 y 1599, que merece la pena repasar con el fin de poner de relieve los avances desarrollados en este campo, apuntar nuevas vías de indagación y, sobre todo, poder evaluar el peso de la Colección Gondomar así como la importancia de su estudio para el conocimiento de la producción teatral en el período de gestación de la *Comedia Nueva*. Las páginas que siguen no pretenden constituir un capítulo de historia del teatro de este período, sino tan sólo dibujar el panorama de la producción dramática conservada en el que se ubica nuestra Colección.

Sin lugar a dudas, el dramaturgo de quien conservamos un mayor número de obras del período es Lope de Vega. De acuerdo con las dataciones propuestas por Morley y Bruerton, habría alrededor de ciento cuarenta y cinco obras cuya fecha de composición o una de las dos fechas del intervalo cronológico determinado para su composición entra en el período que hemos fijado<sup>1</sup>.

En fechas relativamente recientes se han publicado ediciones críticas de algunas de las obras lopescas de este período<sup>2</sup>. Así, como proyecto de conjunto, merece ser reseñada la labor del grupo

---

<sup>1</sup> Sobre la bibliografía existente acerca de Lope de Vega, son clásicos los estudios de SIMÓN DÍAZ, José y JOSÉ PRADES, Juana de, *Ensayo de una bibliografía de las obras y artículos sobre la vida y escritos de Lope de Vega Carpio*, Madrid, 1955, así como *Lope de Vega: nuevos estudios* (adiciones al “ensayo de una bibliografía de las obras y artículos sobre Lope de Vega Carpio”), Madrid, C.S.I.C., 1961. Sobre su faceta dramática, puede consultarse PÉREZ Y PÉREZ, María Cruz, *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*, Madrid, C.S.I.C., 1973. Eva Rodríguez García está preparando una revisión actualizada de la bibliografía sobre el teatro lopesco.

<sup>2</sup> Nos quedan más lejos en el tiempo ediciones críticas como la de Albert E. Sloman, que publicó una edición de *La fortuna adversa del infante don Fernando de Portugal* en *The Sources of Calderón's “El príncipe constante”*. *With a Critical Edition of Its Immediate Source La fortuna adversa del Infante don Fernando de Portugal (a Play Attributed to Lope de Vega)*, Oxford, Basil Blackwell, 1950; *El sufrimiento premiado, comedia famosa atribuida por primera vez a Lope de Vega Carpio*, con prólogo y notas de Victor Dixon, London, Tamesis Books, 1967; *El príncipe inocente*, Lope de Vega, edición y prólogo de Justo García Morales, Madrid, Biblioteca Nacional, 1964; *El lacayo fingido*, edición e. introducción de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Taurus, D. L. 1970; *El marqués de Mantua: (simbolismo y Evangelio en Lope de Vega)*, estudio de Hortensia Ruiz del Vizo, Miami, Universal, [1971]; *Vida y muerte de Santa Teresa de Jesús: comedia inédita*, introduzione, edizione e commento a cura di Elisa Aragone Terni, Firenze, Casa Editrice d'Anna, [1970] y *La Madre Teresa de Jesús*, introduzione, edizione e commento a cura di Elisa Aragone Terni, Firenze, Università degli Studi, Facoltà di Magisterio, Istituto Ispanico, 1981; *Las ferias de Madrid y La victoria de la honra*, edición, notas y estudios preliminares preparados por Alva V. Ebersole, [Chapell Hill (North Carolina), University], 1977; *La francesilla*, edición, introducción y notas de Donald McGrady, Charlottesville (VA), Biblioteca Siglo de Oro, 1981, así como *Lope de Vega's La francesilla: a critical annotated edition together with a metric*

de investigación PROLOPE de la Universitat Autònoma de Barcelona, que se está encargando de la edición de las *Partes de comedias* de Lope de Vega. En la *Parte Primera*<sup>3</sup> han sido editadas *Los donaires de Matico*, *El cerco de Santa Fe*<sup>4</sup>, *El hijo de Reduán*, *El nacimiento de Ursón y Valentín*, *reyes de Francia*<sup>5</sup>, *La escolástica celosa*, *La montañesa* y *El testimonio vengado*<sup>6</sup>; en la *Parte segunda*<sup>7</sup> han sido editadas *La fuerza lastimosa*, *El mayorazgo dudoso*<sup>8</sup>, *La bella malmaridada*, *La resistencia honrada* y *Condesa Matilde*<sup>9</sup> y *Los tres diamantes*<sup>10</sup>; en la *Parte cuarta*<sup>11</sup> han sido editadas *Laura perseguida*<sup>12</sup>, *El amigo por fuerza*, *Los torneos de Aragón*, *La boda entre dos maridos*<sup>13</sup>, *El galán Castrucho*, *La fe rompida* y *El tirano castigado*<sup>14</sup>; en la *Parte quinta*, se ha editado *El ejemplo de casadas y prueba de paciencia*<sup>15</sup>.

Además de las ediciones del grupo PROLOPE, han sido también publicadas otras comedias atribuidas a Lope de Vega del período en cuestión: *La campana de Aragón*<sup>16</sup>, *Los locos de Valencia*<sup>17</sup>, *Los Comendadores de Córdoba*<sup>18</sup>, *La próspera fortuna de Don Bernardo de Cabrera*<sup>19</sup>, *Comedia de San Segundo*<sup>20</sup>, *La viuda valenciana*<sup>21</sup>, *La pastoral de Jacinto*<sup>22</sup>, *Los españoles en*

---

*translation of the Galvez manuscript*, Miriam Ellis, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1985; *El negro del mejor amo*, edición, prólogo y notas de José Fradejas Lebrero, Madrid, U.N.E.D., 1984.

<sup>3</sup> Lleida, Milenio, 1997. *Introducción*, por P. Campana, L. Giuliani, M. Morras y G. Pontón.

<sup>4</sup> Ésta a cargo de D. Antas y la anterior, a cargo de M. Presotto. Ambas en el volumen primero.

<sup>5</sup> Ésta a cargo de P. Campana y J. R. Mayol Ferrer, y la anterior, a cargo de G. Pontón. Ambas en el volumen segundo.

<sup>6</sup> Ésta a cargo de G. Salvador, la anterior, a cargo de V. Pineda y la *Escolástica celosa*, a cargo de A. Blecua y N. Santiañez-Tió. Todas ellas en el volumen tercero.

<sup>7</sup> Lleida, Milenio, 1998. Coordinación de la *Parte* al cuidado de S. Iriso Ariz. *Introducción*, por S. Iriso Ariz y J. E. Laplana Gil

<sup>8</sup> Ésta a cargo de G. Serés y la anterior, a cargo de M. Alberola. Ambas en el tomo primero.

<sup>9</sup> Ésta a cargo de M. M. García Bermejo y la anterior, a cargo de E. Querol Coll. Ambas en el tomo segundo. Adviértase, por otro lado, que de *La bella malmaridada* o *La cortesana* hay otra edición muy reciente de Christian Andrés, Madrid, Castalia, Consejería de Educación, Secretaría General Técnica, 2001.

<sup>10</sup> A cargo de M<sup>a</sup> I. Toro Pascua, en el tomo tercero.

<sup>11</sup> Lleida, Milenio, 2002. *Introducción*, por L. Giuliani. Coordinación de la *Parte* al cuidado de Luigi Giuliani y Ramón Valdés.

<sup>12</sup> A cargo de S. Iriso, en el tomo primero.

<sup>13</sup> Ésta a cargo de J. Roso Díaz, la anterior, a cargo de P. Campana y J. Pardo, y *El amigo por fuerza*, a cargo de J. Enrique Laplana y G. Pontón. Todas ellas en el tomo segundo.

<sup>14</sup> Ésta a cargo de M. Freixas, la anterior, a cargo de R. Valdés y *El galán Castrucho*, a cargo de J. Molina. Todas ellas en el tomo tercero.

<sup>15</sup> Lleida, Milenio, 2004. Edición e introducción de M.-F. Déodat Kessedjian y E. Garnier.

<sup>16</sup> Editada por Francisca Soria Andreu, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004.

<sup>17</sup> Edición, introducción y notas de Hélène Tropé, Madrid, Castalia, 2003.

<sup>18</sup> Edición de M. Abad y R. Bonilla; prólogo de Á. M<sup>a</sup> García Gómez, Ayuntamiento de Córdoba, Ediciones de La Posada, 2003.

<sup>19</sup> Antonio Serrano Agulló se ha dedicado al estudio de esta obra, cuya autoría atribuye a Mira de Amescua. Ya en 1991 publicó «El espacio escénico en “La próspera fortuna de Don Bernardo de Cabrera” de Mira de Amescua», en *RILCE* 7 (2) 1991: *Mira de Amescua: un teatro en la penumbra*. En fecha reciente ha leído su tesis doctoral, con el título *La Próspera y Adversa Fortuna de Don Bernardo de Cabrera. Dos Comedias de Mira de Amescua*. Edición y Estudio, dirigida por Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla, 2002.

<sup>20</sup> Edición de Arribas, Jesús, Ávila, Caja de Ávila, 2002.

<sup>21</sup> Edición, introducción y notas de Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001.

<sup>22</sup> Edición crítica, introducción y notas de Paola Ambrosi, Kassel, Reichenberger, 1997.

*Flandes*<sup>23</sup>, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*<sup>24</sup>, *Viuda, casada y doncella*<sup>25</sup>, *El remedio en la desdicha*<sup>26</sup> y *Carlos el Perseguido*<sup>27</sup>.

El conocimiento del conjunto de la producción lopesca se verá en breve completado por los resultados del análisis que se está llevando a cabo en el proyecto del *Diccionario de motivos y argumentos del teatro de Lope de Vega* (ARTELOPE), dirigido por el profesor Oleza, en el que se aborda el estudio no sólo de aquellos textos que, con seguridad, compuso Lope de Vega, sino también de aquellos otros de dudosa atribución, tomándose en cuenta asimismo sus *autos sacramentales*. Todo ello desde una perspectiva de análisis de los géneros.

En los últimos años, se ha facilitado el acceso de los investigadores a los fondos antiguos del teatro de Lope de Vega con la publicación de numerosas ediciones facsimilares en la Biblioteca Cervantes virtual. Por cuanto respecta a las obras adscritas al período que aquí nos interesa, pueden consultarse: *Las ferias de Madrid*, *Los comendadores de Córdoba*, *El padrino desposado*, *El gallardo catalán*, *La ocasión perdida*, *La bella malmaridada*, *La fuerza lastimosa*, *El mayorazgo dudoso*, *La resistencia honrada y condesa Matilde*, *Roma abrasada*<sup>28</sup>; *La ingratitud vengada*, *La viuda valenciana*, *El verdadero amante*<sup>29</sup>; *La pobreza estimada*, *La campana de Aragón*, *El honrado hermano*, *La piedad ejecutada*, *La pastoral de Jacinto*<sup>30</sup>; *El Arauco domado por el Excelentísimo Señor Don García Hurtado de Mendoza*<sup>31</sup>; *Los bandos de Sena*<sup>32</sup>; *El piadoso*

---

<sup>23</sup> Lope de Vega's *Los españoles en Flandes*: a critical edition by Verónica M. Sauter, New York, Peter Lang, cop. 1997.

<sup>24</sup> Edizione e introduzione di Susanna Regazzoni, Roma, Bulzoni, 1995. El texto había sido editado anteriormente por J. Lemartinel et Charles Minguet..., Lille, Presses Universitaires, 1980 y por Fernando Bartolomé Benito, Vigo, Ediciones Bárbaras, 1992.

<sup>25</sup> A critical and annotated edition of Lope de Vega's *Viuda, casada y doncella*, Ronna Spring Feit, Ann Arbor, MI, UMI, [1993].

<sup>26</sup> *El remedio en la desdicha: comedia morisca sobre el abencerraje*, prólogo, edición y notas de Francisco López Estrada y M.<sup>a</sup> Teresa López García-Berdoy, Barcelona, PPU, 1991.

<sup>27</sup> Estudio y edición de García Sánchez, María Concepción, Granada, Universidad de Granada, 1990. Al estudio de la obra se dedicó la citada investigadora en su tesis doctoral, que llevaba por título: *Carlos el Perseguido, de Lope De Vega: estudio y edición*, dirigida por Agustín de la Granja y fue leída en Granada en 1989.

<sup>28</sup> Todas ellas forman parte de la *Segunda parte de la parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1625. El facsímil reproduce el volumen de la B.N.M, sign. R-14095.

<sup>29</sup> Todas ellas forman parte de la *Parte catorce de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, por Iuan de la Cuesta, a costa de Miguel de Syles, 1620. El facsímil reproduce el volumen de la B.N.M, sign. R-13865.

<sup>30</sup> Todas ellas forman parte de la *Decimaoctava parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, por Iuan Gonçalez, a costa de Alonso Perez, 1623. El facsímil reproduce el volumen de la B.N.M, sign. R-14111.

<sup>31</sup> Publicada en la *Parte veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...*, en Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1625. El facsímil reproduce el volumen de la B.N.M, sign. R-13871.

<sup>32</sup> Facsímil a partir de la *Veinte y una parte verdadera de las Comedias del Fenix de España Frei Lope Felix de Vega Carpio...*, en Madrid, por la viuda de Alonso Martin, a costa de Diego Logroño..., 1635. B.N.M, sign. R-13872.

veneciano, *Los pleitos de Ingalaterra*, *Los palacios de Galiana*<sup>33</sup>; *Los cautivos de Argel*, *El último godo* y *Los embustes de Fabia*<sup>34</sup>.

Del período cronológico 1580-1599 se conservan numerosos textos que integran un importante *corpus* de teatro jesuítico, cuyo estudio fue abordado en su momento por el profesor Alonso Asenjo<sup>35</sup>. Son más de setenta las piezas de teatro jesuítico de las que tenemos noticias. En cuatro casos, la noticia es únicamente por referencia al título, pues no se conserva el texto<sup>36</sup>. Entre los autores más destacados del teatro jesuítico del momento se encuentran: Guillermo Barçalo [Barceló], Juan Bonifacio, Pedro de Victoria o Tomás de Villacastín, Hernando de Ávila, Juan de Cigorondo y Andrés Rodríguez. La figura de estos tres últimos dramaturgos se está estudiando en el proyecto de investigación *Teatro escolar y humanístico del siglo XVI: estudio, edición crítica y comentario de la producción dramática de Hernando de Ávila, Juan de Cigorondo, Andrés Rodríguez y Jaime Romañá*, dirigido por Manuel Molina Sánchez. Además, sobre estos dramaturgos se han realizado distintos estudios como el de Picón García sobre Guillermo Barceló<sup>37</sup> o el de González Gutiérrez sobre Juan Bonifacio<sup>38</sup>. En fechas relativamente recientes han sido publicadas ediciones críticas de distintas obras de este teatro jesuítico: *El Coloquio Acolastus*, de

---

<sup>33</sup> Todas ellas forman parte de la *Parte veinte y tres de las comedias de Lope Felix de Vega Carpio*, Madrid, por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello, 1638. El facsímil reproduce el volumen de la B.N.M, sign. R-13874.

<sup>34</sup> Todas ellas forman parte de la *Parte veinticinco, perfeta y verdadera, de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio*, Zaragoza, por la Viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Devport, 1647. El facsímil reproduce el volumen de la B.N.M sign. R-13876.

<sup>35</sup> ALONSO ASENJO, Julio, *La tragedia de San Hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio*, Valencia, U.N.E.D., 1995, 2 vol. Sobre el teatro jesuítico, son clásicos los repertorios bibliográficos de GRIFFIN, N., *Jesuit School Drama. A Checklist of Critical Literature*, Londres, Grant & Cutler, 1976; *Jesuit School Drama. Supplement N.º 1*, Londres, Grant & Cutler, 1986; y “Jesuit Drama. A Guide to Literature”, en M. Chiabò-F. Doglio, eds., *XVIII Convegno Internazionale. I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1995, 465-496. Para una bibliografía permanentemente actualizada puede consultarse la Revista virtual *TeatrEsco* (Revista del Antiguo Teatro Escolar Hispánico), dirigida por Julio Alonso Asenjo (en <http://parnaseo.uv.es/ars.htm>). En distintas tesis doctorales se ha abordado el análisis del teatro jesuítico, entre ellas: Cayo González Gutiérrez *El teatro jesuítico en la Edad de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992, bajo la dirección de Jesús Menéndez Peláez; Aranzazu Domingo Malvadi, *La producción escénica del p. Pedro Pablo Acevedo. Un capítulo en la pedagogía del latín de la Compañía de Jesús en el siglo XVI*, dirigida por Carmen Codoñer Merino, Universidad de Salamanca, 1996; y más recientemente Eva Marqués López, *Recepción e influencia del teatro de Plauto en la literatura española*, bajo la dirección de Emilio del Río Sanz, Universidad de La Rioja, 2003.

<sup>36</sup> La *Égloga de Virgine Deipara*, según Alonso Asenjo, fue representada en Monterrey (Galicia) en 1581. Se ha perdido el texto de esta obra, pero conocemos el título por la referencia citada en Colección de Cortes de la Real Academia de la Historia, Ms. 388, signatura, 9/2566, f. 43r y ss. Tampoco se conserva el texto de *Diálogo del Buen Pastor*, que, según Alonso Asenjo, fue representado en Toledo en 1584. Lo mismo sucede con *Coloquio: Candidus, Faustus*. Según Alonso Asenjo, esta comedia aparece mencionada en el Ms. 395, signatura, C. C. 9/2576, de la Colección de Cortes de la Real Academia de la Historia. Lo mismo sucede con la *Égloga: Lycidas, Candidus, Sylvanus*. Según Alonso Asenjo, esta comedia, cuyo texto se ha perdido, aparece mencionada en el Ms. 395, signatura, C. C. 9/2576, de la Colección de Cortes de la Real Academia de la Historia.

<sup>37</sup> PICÓN GARCÍA, Vicente, “Tradición clásica en la comedia *Prodiigi Filii* de Guillermo Barceló”, en J. M.ª Maestre Maestre-J. Pascual Barea - L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico III. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, Alcañiz-Madrid, 2002, vol. III, pp. 1235.

<sup>38</sup> GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo, “El P. Juan Bonifacio, dramaturgo”, *Epos*, X, 1995, 467-492, así como *El Códice de Villagarcía del P. Juan Bonifacio (Teatro clásico del Siglo XVI)*, Madrid, UNED Ediciones, 2001.

Andrés Rodríguez<sup>39</sup>; el *Dialogo de Praeantissima Scientiarum eligenda*, de Andrés Rodríguez y Juan de Pineda<sup>40</sup>; *Coloquio (o Entremés) de las Oposiciones*<sup>41</sup>; el *Diálogo hecho en Sevilla por el padre Francisco Ximénez a la venida del Padre Visitador a las Escuelas* y el *Coloquio de Moisés o Coloquio que se representó en Sevilla delante del Ilustrísimo Cardenal don Rodrigo de Castro, quando lo hizieron protector de la Anunciata. 1587*, de Hernando de Ávila<sup>42</sup>; la *Tragoedia Divi Ermenegildi regis*, de Hernando de Ávila, Melchor de la Cerda, Juan de Arguijo<sup>43</sup>; *Encomios al felicísimo Nacimiento de la Virgen en la colocación de la imagen*, de Juan de Cigorondo<sup>44</sup>; el *Coloquio al Santísimo Sacramento en metáfora de grado de doctor* y el *Coloquio al Santísimo Sacramento*, de Juan de Cigorondo<sup>45</sup>; la *Comedia de Santa Catalina* y la *Comedia Tanisidorus*<sup>46</sup>; *Égloga pastoril al Nacimiento del Niño Jesús*, de Juan de Cigorondo<sup>47</sup>; *Comedia a la gloriosa Magdalena*, de Juan de Cigorondo<sup>48</sup> o *La Tragedia Ocio*, de Juan de Cigorondo<sup>49</sup>.

<sup>39</sup> Editado por Manuel Molina Sánchez, “De las adaptaciones en el teatro jesuita: a propósito de Acolastus, coloquio latino representado en Montilla (Córdoba), en 1581”. Estudio y edición de Acolastus. TeatrEsco: Textos (2004) (<http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/textos/textos.htm>).

<sup>40</sup> Según se hace constar en los correspondientes manuscritos, fue compuesto y representado en Granada en octubre de este año. Según Urzáiz, “lleva al final el entremés de las oposiciones”. El texto ha sido editado por BORREGO PÉREZ, A., *Diálogo ‘De praestantissima scientiarum eligenda’, obra dramática de los Padres Juan de Pineda y Andrés Rodríguez*. Introducción, edición crítica y notas (Memoria de Licenciatura inédita), Universidad de Granada, 1995. Vid. también MOLINA SÁNCHEZ, Manuel, “La poesía dramática latina del jesuita Andrés Rodríguez: su presencia y significación en el Dialogo de methodo studenti”, Universidad de Granada, Publicado en Florentia Iliberritana 15 (2004), pp. 253-278, (consultado en [http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/estudios/Demetodo.htm#\\_ftn1](http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/estudios/Demetodo.htm#_ftn1)); URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo... op. cit.*, vol. II, p. 556.

<sup>41</sup> MADROÑAL DURÁN, Abraham, RUBIO ARQUEZ, Marcial, y VARELA VILLAFRANCA, Diego, *El Coloquio de las oposiciones, una pieza de teatro jesuítico de caracter cómico*, *Criticón*, 68, 1996, pp. 31-100.

<sup>42</sup> Ambas obras fueron publicadas por Julio Alonso Asenjo en *La Tragedia de San Hermenegildo... op. cit.* En relación con la primera, el citado investigador precisa que la obra fue compuesta y representada en Sevilla probablemente a finales de 1589 (vid. pp. 65, 352).

<sup>43</sup> La obra fue editada por Julio Alonso Asenjo en *La Tragedia de San Hermenegildo, op. cit.* También en fue editada por GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo, *El Teatro escolar de los jesuitas: (1555-1640): (su influencia en el teatro del siglo de oro)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997.

<sup>44</sup> Humberto Maldonado publicó en 1990 Encomio V, vid. “El Encomio quinto [al Nasçimiento de la Virgen en la colocación de la ymagen] de Juan de Cigorondo”, *Literatura Mexicana*, IV, 1993, 181-194 (ff. 145r-152r).

<sup>45</sup> Publicados por Alonso Asenjo en “Dos Coloquios sacramentales escolares barrocos y un vejamen del ‘Cartapacio curioso del P. Juan de Cigorondo’. Estudio y edición”, (<http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/textos/2ColSSmo.htm>), donde se plantean los problemas de atribución de la autoría de los mismos.

<sup>46</sup> Cayo González Gutiérrez ha publicado en sucesivas entregas el texto de la *Comedia de Santa Catalina* en *Entemu* [UNED, Gijón] n. X (1998), 147-192 (I Acto); *Entemu* XI (1999), 95-204 (II y III Acto); *Entemu* XII (2000), 255-324 (IV y V Acto). GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo, *Comedia de Santa Catalina. Comedia Tanisidorus. Teatro clásico del siglo XVI* (Gijón, 2003, puede consultarse en [http://www.telecable.es/personales/cgonzalez/Santa\\_Catalina.pdf](http://www.telecable.es/personales/cgonzalez/Santa_Catalina.pdf))

<sup>47</sup> Othón Arróniz la publicó en *Teatro de evangelización en Nueva España*, Madrid, Gredos, 1979, 191-238. La obra ha sido abordada recientemente por GONZÁLEZ, Aurelio, “Construcción teatral de una égloga novohispana de Juan Cigorondo”, en Jesús G. Maestro (ed.), *Teatro Colonial y América Latina*. Pontevedra, Mirabel, 2004, p. 155-168. Además, Joel ROMERO SALINAS acaba de publicar *La pastorela y el Diablo en México*, libro que contiene la edición de la *Égloga pastoril al Nacimiento del Niño Jesús*, de Juan de Cigorondo, México, Porrúa, 2005.

<sup>48</sup> ARTEAGA MARTÍNEZ, Alejandro, *Comedia a la gloriosa Magdalena*, de Juan de Cigorondo (1569-¿1609?). Edición y estudio, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. Se puede consultar a través de la red en (<http://us.share.geocities.com/aarteagaa/Cigorondo/CGMagdala.htm>).

<sup>49</sup> ALONSO ASENJO, Julio, “La Tragedia Ocio de Juan Cigorondo y el teatro jesuítico novohispano del Siglo XVI”, en el *III Encuentro Internacional de Escuelas Superiores de Teatro - EAT '99*, del Centro Nacional de las Artes de

Por otro lado, conservamos un código manuscrito en la B. N. M., Ms. 14.864, que se conoce como “Manuscrito de 1590” y contiene las siguientes piezas: *Comedia del Martirio de San Lorenzo*<sup>50</sup>; *Comedia que trata del rescate del Alma, La degollación de San Juan y la Comedia y auto de los amores del Alma con el Principe de la luz*<sup>51</sup>; *El testamento Cristo, Comedia y auto sacramental de la Conbersión de Sant Pablo y Comedia y auto sacramental: el Sacramento de la Eucaristía*<sup>52</sup>; *Comedia de la Historia y adoración de los tres Reyes Magos, Comedia del Nacimiento y Vida de Judas, Auto Sacramental y Comedia de Buena y Sancta Doctrina*<sup>53</sup>. Como puede observarse, las ediciones de estos textos son antiguas (se remontan a los años treinta) y de difícil consulta, por lo que resultaría de sumo interés para el conocimiento del teatro religioso en el período anterior a la *Comedia Nueva*, un estudio actualizado de estas piezas (recopiladas en 1580) que fuera, a su vez, comparativo en relación con el código 14.767 de la B. N. M., perteneciente a la Colección Gondomar, que contiene exclusivamente obras religiosas.

Pertencen también al período que estamos repasando algunas de las obras de destacados dramaturgos, como Lupercio Leonardo de Argensola<sup>54</sup>, Agustín de Rojas Villandrando<sup>55</sup>, Alonso Remón<sup>56</sup>, Bartolomé Cairasco de Figueroa<sup>57</sup>, Cristóbal de Virués<sup>58</sup>, Francisco Agustín Tárrega<sup>59</sup>,

---

México, México D. F., 4-9 de noviembre de 1999. Es inminente la publicación de esta obra, editada por el citado investigador, en México por el Colegio de México, en la colección Biblioteca Novohispana.

<sup>50</sup> El texto fue editado por DILLINGHAM, Mary Julia, *El martirio de Sant Lorenzo, comedia y auto: An Edition of a Sixteenth-Century Spanish Manuscript*, tesis doctoral, Chicago, University of Chicago, 1932.

<sup>51</sup> Las obras fueron editadas por KEMP, Alice, *Critical Text and Study of Three Autos Sacramentales from Manuscript 14864, Biblioteca Nacional, Madrid*, tesis doctoral, Iowa, University of Iowa, 1933

<sup>52</sup> Las obras fueron editadas por BUCK, Vera Helen, *Four Autos Sacramentales from Manuscript 14864, Biblioteca Nacional, Madrid, Edited with Preface, Introductions, and Notes*, tesis doctoral, Iowa, University of Iowa, 1933

<sup>53</sup> Los tres textos fueron editados por TYRE, Carl Allen, *Three Autos Sacramentales from Manuscript 14864, Biblioteca Nacional, Madrid, Edited with Preface, Introduction and Notes*, tesis doctoral, Iowa, University of Iowa, 1938. Vid. también FERRER VALLS, T., y GARCÍA, C., “La problemática del teatro religioso”, en *Teatro y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano*, Valencia, Insitució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 77-86; Alonso Asenjo, *La tragedia de San Hermenegildo...*, op. cit., p. 66. Por otro lado, Flecniakoska ha establecido una distinción entre dramas escolares y autos de dicho código, mencionando entre las piezas de colegio la *Comedia de la Historia y adoración de los tres Reyes Magos*.

<sup>54</sup> *La Alejandra y La Isabela*. Vid. GIULIANI, Luigi, *Las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola*, tesis doctoral dirigida por Alberto Blecua, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.

<sup>55</sup> *El natural desdichado*, publicado por James White Crowell, Estados Unidos, University of New México Press, 1939.

<sup>56</sup> *San Jacinto*, comedia escrita con motivo de la canonización de este Santo, celebrada el 17 de abril de 1594 y conservada en la Biblioteca Nacional (de España), Ms. 14.767; *El hijo pródigo*, auto compuesto, según Urzáiz en 1599 y conservada en la B.N.M, ms. 16.654. Sabemos que antes de 1592 había compuesto una comedia titulada *San Juan Evangelista*, cuyo texto no conservamos. Vid. URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo... op. cit.*, pp. 546-548. Más adelante, en este mismo epígrafe se ofrecen más detalles sobre esta obra. Una recensión de los ejemplares de la obra de Remón podrá consultarse en breve en el artículo sobre el dramaturgo que ha realizado Francisco Sáez Raposo para el *Diccionario filológico de la Literatura española siglos XVI-XVII*, dirigido por Pablo Jauralde (volumen II).

<sup>57</sup> Las obras de Cairasco fueron publicadas por Cioranescu a mediados del siglo pasado: CAIRASCO DE FIGUEROA, Bartolomé, *Obras inéditas*, A. Cioranescu (ed.), Santa Cruz de Tenerife, ediciones Goya, 1957. Tanto *Tragedia de Santa Caterina de Alejandría*, como la *Tragedia de Santa Susana y la Comedia del recibimiento que se*



Francisco de la Cueva y Silva<sup>60</sup>, Gaspar Aguilar<sup>61</sup>, Guillén de Castro<sup>62</sup>, Miguel de Cervantes<sup>63</sup>, Miguel Sánchez ‘el Divino’<sup>64</sup> o Beneyto<sup>65</sup>, así como otros las de otros dramaturgos menos conocidos, como Bartolomé Aparicio<sup>66</sup>.

---

hizo al reverendísimo señor don Fernando de Rueda, obispo de Canaria, en su iglesia se conservan en el código II-2803 de la Real Biblioteca, que fue editado por José J. Labrador Herráiz y Ralph A. Difrancó, *Cancionero de poesías carias. Manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid*, prólogo de Maxime Chevalier, Madrid, Patrimonio Nacional, 1989. Sobre el teatro de Cairasco, *vid. GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ*, José Ismael, “El teatro de Cairasco de Figueroa: la Tragedia y martirio de santa Caterina de Alejandría”, en Eugenio Padorno y Germán Sanatan Henríquez (eds.), *Bartolomé Cairasco de Figueroa y los albores de la literatura canaria* (Servicio de publicaciones de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2003), proporciona referencias bibliográficas actualizadas sobre el tema. En ese mismo volumen puede consultarse también Rodríguez Padrón, Jorge “Cairasco y el teatro”. Según Urzáiz, en 1597 se representó la *Comedia representada al obispo don Francisco Martínez Carniceros*, de Bartolomé Cairasco, pero cuyo texto se ha perdido. *Vid. URZÁIZ TORTAJADA*, Héctor, *Catálogo... op. cit.*, v. I, p. 178.

<sup>58</sup> *La infelice Marcela* y *Elisa Dido* fueron publicadas por E. Juliá Martínez en *Poetas dramáticos valencianos*, Madrid, Real Academia Española, 1929 y por Teresa Ferrer Valls en *Teatro clásico en Valencia*, Madrid, Turner, 1997 (Fundación José Antonio de Castro), V. 1. Además, *La infelice Marcela* fue editada por John G. Weiger, [Valencia], Albatros, 1985, y *Elisa Dido* ha sido recientemente editada por Hermenegildo en *La gran Semíramis; Elisa Dido*, Madrid, Cátedra, 2003. En breve podrá consultarse una reseña sobre Virués en el artículo que he realizado Teresa Ferrer Valls para el *Diccionario filológico de la Literatura española siglos XVI-XVII*, dirigido por Pablo Jauralde (volumen I).

<sup>59</sup> *La duquesa constante*, *La enemiga favorable*, *El esposo fingido*, *El cerco de Pavia y prisión del rey Francisco*, *La fortuna adversa*, *El cerco de Rodas*, *Las suertes trocadas y torneo venturoso*, *El prado de Valencia*, *La sangre leal de los montañeses de Navarra* y *La enemiga favorable*. Una reseña de los ejemplares de la obra de este dramaturgo podrá consultarse en breve en el artículo sobre el dramaturgo que he realizado para el *Diccionario filológico de la Literatura española siglos XVI-XVII*, dirigido por Pablo Jauralde (volumen I).

<sup>60</sup> *El obispo don Gonzalo y los hidalgos de Jaén y celos del rey de Granada y victoria de Reduán*, conservado en la Real Biblioteca Ms. II-464, y *Narciso*, tragedia en cuatro actos conservada en la B.N.M, Ms. 14.701. Además, Rojas Villandrando en su *Viaje entretenido* cita otra obra de este dramaturgo, titulada *El bello Adonis*, cuyo texto no se conserva, pero que debió de ser escrita hacia 1580, según Urzáiz, que sigue a La Barrera. *Vid. URZÁIZ TORTAJADA*, Héctor, *Catálogo... op. cit.*, v. I, p. 282. La figura del dramaturgo fue estudiada por Diego Catalán, “Don Francisco de la Cueva y Silva y los orígenes del teatro nacional”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, III, (1949), pp. 130-140. Además, la *Tragedia de Narciso* fue editada por P. Wickersham en Philadelphia, *Series in Romanic Languages and Literatures*, n.º 3, University of Pennsylvania, 1909.

<sup>61</sup> La figura de Gaspar Aguilar ha sido objeto de distintas tesis doctorales en el último cuarto del siglo XX: CAÑAS MURILLO, Jesús, *El teatro de Gaspar Aguilar*, 1977, Universidad Autónoma de Madrid, bajo la dirección de Rozas López, Juan Manuel; VALLADARES DEL REGUERO, Aurelio, *Vida y obra de Gaspar Aguilar*, 1979, Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección de Fernández Nieto, Manuel; Abdel Zaher Abdalla el Sayed, *El teatro de Gaspar Aguilar (1561-1623)*, 1990, Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección de Colón Calderón, Isabel. Para una bibliografía actualizada sobre el dramaturgo, puede consultarse el reciente capítulo de Josep Lluís Sirera Turó, «Los prelopidistas valencianos», en *Historia del Teatro español*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos, 2003, Vol. I (De la Edad Media a los Siglos de Oro). Una reseña de los ejemplares de la obra de Aguilar podrá consultarse en breve en el artículo sobre el dramaturgo que he realizado Alejandro García Reidy para el *Diccionario filológico de la Literatura española siglos XVI-XVII*, dirigido por Pablo Jauralde (volumen I).

<sup>62</sup> *El amor constante*, *El desengaño dichoso*, *El caballero bobo* y *El nacimiento de Montesinos*. J. Oleza publicó las *Obras completas de Guillén de Castro*, Madrid, Biblioteca Castro, 1997. En fecha reciente ha sido leída una tesis sobre el citado dramaturgo: DOMINGO CARVAJAL, Gemma, *Tipología de los personajes en la dramaturgia de Guillén de Castro Bellvis (1569-1631)*, dirigida por Rosa Navarro Durán, Universitat de Barcelona, 2005, que contiene, en el epígrafe correspondiente a la Bibliografía, una detallada reseña, y que puede consultarse a través de red en [http://www.tdcat.cesca.es/TESIS\\_UB/AVAILABLE/TDX-0228106-104711](http://www.tdcat.cesca.es/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0228106-104711). Por otro lado, está en prensa el *Diccionario filológico de la Literatura española siglos XVI-XVII*, dirigido por Pablo Jauralde, en el que podrá consultarse la entrada correspondiente al citado dramaturgo, a cargo de Joan Oleza Simó (volumen II).

<sup>63</sup> *El trato de Argel*, *El cerco de Numancia*, *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, *El laberinto de amor*, *El rufián dichoso*. De las dos primeras, en la biblioteca Cervantes virtual está disponible una edición facsímil de la obra, reproducción digital del Ms. 14630-23 y Ms. 15.000 de la B.N.M, respectivamente, así como la reproducción del microfilm de *La Numancia. Tragedia, perteneciente a Viage al Parnaso*, de Miguel de Cervantes Saavedra, Madrid, por don Antonio de Sancha, 1784, p. [153]-273, procedente de la B.N.M, sign. 2/51987; de las otras tres, se reproduce el microfilm perteneciente a *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados, compuestas por Miguel de*



Además, tenemos noticias sobre la impresión de algunas obras en este período. Así, en 1581 se publicó la comedia *Los amantes*, de Andrés Rey de Artieda<sup>67</sup>; en 1582 se imprimió en Sevilla el *Auto llamado Lucero de nuestra Salvación, que trata el despedimiento que hizo nuestro Señor Jesu Christo de su bendita madre, estando en Bethania para ir a Hierusalén, en que se contienen passos muy devotos, y razonamientos contemplativos de la Passión de Christo, y de su bendita madre*, de Ausías Izquierdo<sup>68</sup>; en Sevilla, en 1582, se publicaron las *Obras de Joaquín Romero de Zepeda, vezino de Badajoz. Dirigidas al muy Illustre señor Don Luis de Molina Barrientos, del Consejo de su Magestad*, es decir, la *Comedia Selvage* y la *Metamorfosea*<sup>69</sup>; en 1583 se imprimió, también en Sevilla, la *Primera parte de las comedias y tragedias* de Juan de la Cueva<sup>70</sup>; en 1583 se

---

*Cervantes Saavedra*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1615, que se conserva en la B.N.M, sign. CER/SEDO/8698. Sobre la dramaturgia cervantina, son clásicos los estudios de CASALDUERO, Joaquín *Sentido y forma del Teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1974; CANAVAGGIO, Jean, *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naitre*, París, 1977; o ZIMIC, Stanislav *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992. En fecha más reciente Jesús Maestro ha publicado *Poética del Teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Iberoamericana, 1999, *El teatro de Miguel de Cervantes en el IV centenario*, Vilagarcía de Arosa, Mirabel editorial, 2003 y *Libertad contra corriente: el teatro de Cervantes*, Madrid, ediciones del Orto, 2004. Para un listado de artículos que abordan el análisis de distintos aspectos relativos a esta obra, puede verse la "Recopilación bibliográfica" sobre las obras teatrales de Miguel de Cervantes, realizada por A. Robert Lauer, de consulta a través de la red en la siguiente dirección: <http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/BIBCERVANTES.html>. A las obras citadas habría que añadir *La conquista de Jerusalén...* que el profesor Arata atribuyó a Cervantes y de la que nos ocuparemos en este trabajo porque forma parte del *corpus* en estudio.

<sup>64</sup> *La isla bárbara y La desgracia venturosa*. Vid. especialmente ARATA, Stefano, *Miguel Sánchez il 'Divino' e la nascita della comedia nueva*, Salamanca, Estudios Filológicos, 1989.

<sup>65</sup> *El hijo obediente*, cuya composición dató Bruerton con anterioridad a 1600. Vid. BRUERTON, C., "La versificación dramática española en el período 1587-1610", en *Nueva en Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1956, X, pp. 337-364 (342).

<sup>66</sup> *Obra del pecador. Obra del santísimo Nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo, llamada del Peccador*, compuesta según García-Bermejo alrededor de 1586. Vid. GARCÍA-BERMEJO, Miguel, *Catálogo del teatro español del siglo XVI*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, p. 198.

<sup>67</sup> Una recensión de los ejemplares de la obra de Artieda podrá consultarse en breve en el artículo sobre el dramaturgo que he realizado para el *Diccionario filológico de la Literatura española siglos XVI-XVII*, dirigido por Pablo Jauralde (volumen I).

<sup>68</sup> Vid. GARCÍA-BERMEJO, Miguel, *op. cit.*, pp. 194-195, y PÉREZ GÓMEZ, A., *El auto llamado Lucero de Nuestra Salvación*, en *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*, Murcia, 1976-1977, 491-506.

<sup>69</sup> Vid. URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo... op. cit.*, v. II, p. 575; GARCÍA-BERMEJO, Miguel, *op. cit.*, p. 193. *Publicada por Eugenio de Ochoa en su Tesoro del teatro español*, París, 1838. La editó también en el *Archivo extremeño de Badajoz*, 1886. *El teatro de Joaquín Romero de Cepeda: dramaturgo extremeño del siglo XVI*, Reyes Narciso García-Plata, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 1999. Joaquín Romero de Cepeda, *Comedia salvaje; Comedia metamorfosea: teatro, estudio, introducción y notas* de Reyes Narciso García-Plata, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000.

<sup>70</sup> En 1588 se publicó una segunda edición de la *Primera parte de las comedias y tragedias de Ioan de la Cveva... segunda impresion enmendada*, en Sevilla, en casa de Ioan de Leon. En dicho volumen figuraban *La comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora por don Diego Ordóñez*, la *Comedia del Saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto emperador Carlos V*, la *Tragedia de los siete infantes de Lara*, la *Comedia de la Libertad de España por Bernardo del Carpio*, la *Comedia El degollado*, la *Tragedia a la muerte de Ayax Telamón sobre las armas de Aquiles*, la *Comedia de El tutor*, la *Comedia de la constancia de Arcelina*, la *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, la *Comedia del príncipe tirano*, la *Tragedia del príncipe tirano*, la *Comedia del viejo enamorado*, la *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola* y la *Comedia del infamador*. Estas obras fueron representadas entre 1579 y 1581 por distintas compañías teatrales, como se indica en la publicación de esta parte impresa.

imprimió la *Victoria de Christo*, de Bartolomé Palau<sup>71</sup>; en 1586 se imprimió en Madrid el *Cancionero de López Maldonado. Dirigido a la Illustríssima Señora Doña Thomasa de Borja y Enríquez, mi señora, y de las Villas de Grajar y Valverde y su tierra*<sup>72</sup>; en 1587, en Alcalá de Henares, se imprimieron las tragedias de *La honra de Dido restaurada* y *La destrucción de Constantinopla*, en la *Primera parte del Romancero y tragedias* de Lobo Lasso de la Vega<sup>73</sup>.

Además de todas estas noticias referidas al período que nos interesa, conservamos alrededor de doscientas noticias sobre la representación de comedias y autos en el período cronológico de 1580-1599. La recuperación de los títulos ha sido posible gracias al tratamiento informatizado y crítico a que han sido sometidas las noticias sobre representaciones teatrales conservadas en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* ya mencionado. De las noticias de representaciones, recogidas en las más de doscientas setenta fuentes bibliográficas tratadas en el *Diccionario*, corresponden a títulos de comedias o dramas alrededor de setenta (esto es, un 35% del total de obras mencionadas en la documentación). Por tanto, puede afirmarse que la mayoría de los títulos de textos que conservamos sobre las representaciones teatrales, en el período que nos ocupa, se refieren a autos. Para una consulta más cómoda de todas estas noticias incluidas en la documentación de la época, remitimos al cuadro que figura como apéndice a este capítulo.

Algunas de estas noticias de representación referidas a obras del período provienen de las indicaciones incluidas junto a los textos a la hora de publicarlos. En ellas se deja constancia de la compañía que las representó y, en ocasiones, también del lugar y del año en que se estrenaron. En otras ocasiones, encontramos noticias de representación en algunos manuscritos. También los pleitos entablados entre directores de compañía por la propiedad de determinadas obras se convierten, en ocasiones, en fuente documental importante para tener conocimiento de algunos títulos de comedias. Por último, ofrecen noticias sobre las comedias que se representaron en este período algunos contratos que firmaban los actores, o sus apoderados, con arrendadores, corrales de comedias, municipios, fundamentalmente.

---

<sup>71</sup> Según García Bermejo, la edición de 1583 la cita Nicolás Antonio, *Bibliotheca hipana nova*, Madrid, 1786-1788. El citado investigador remite al inventario de Aureliano Fernández Guerra, *Caída y ruina del imperio visgótico español* (Madrid, imp. de Manuel G. Hernández, 1883), para la catalogación del resto de ediciones de la obra. La obra ha sido recientemente editada por José Gómez Palazón, Kassel, Reichenberger, 1997. Urzáiz, por su parte hace referencia a una edición de la obra impresa en Zaragoza en 1573. Vid. GARCÍA-BERMEJO, Miguel, *op. cit.*, pp. 196-197; URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo... op. cit.*, v. II, p. 498.

<sup>72</sup> Según precisa García-Bermejo, se incluyen en el citado *Cancionero*, en el libro II, dos *Églogas* “que parecen dramáticas: «De lo cómico, quien gusta dello, hallará una natural semejanza en dos *Églogas* pastoriles que aquí van mezcladas»”. Vid. GARCÍA-BERMEJO, Miguel, *op. cit.*, p. 197.

<sup>73</sup> La *Tragedia de la destrucción de Constantinopla* ha sido editada por Alfredo Hermenegildo, Kassel, Reichenberger, 1983 al igual que la *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, Kassel, Reichenberger, 1986.

Por desgracia, en alguno de los casos (quizá en más de los deseables) únicamente conservamos el título de la obra, cuyo texto se ha perdido o continúa siendo desconocido. Así sucede, por ejemplo, con *El conde Peranzules*, de Alfonso Hurtado de Velarde<sup>74</sup>; con *Las escuelas de Atenas*, de Alonso del Castillo<sup>75</sup>; con *El bello Adonis*, de Francisco de la Cueva y Silva<sup>76</sup>; *Las navas de Tolosa*<sup>77</sup>; *La confusa*<sup>78</sup>; *El trato de Constantinopla y muerte de Selim*, de Miguel de Cervantes<sup>79</sup>.

Dejando de lado las noticias sobre representaciones de comedias y dramas cuyos textos no se han conservado, así como las relativas a la impresión de obras compuestas con anterioridad al período cronológico que nos ocupa, vamos a realizar un recuento de las obras (comedias y dramas) compuestas en este período con el objeto de evaluar numéricamente el peso de la Colección dentro del panorama que hemos descrito.

Decíamos al inicio de este apartado que eran alrededor de ciento cuarenta y cinco las obras atribuidas a Lope de Vega cuya fecha de composición, o una de las dos fechas del intervalo cronológico determinado por Morley y Bruerton para su composición, estaba comprendida entre 1580 y 1599. Llegados a este punto, y para no distorsionar los resultados del cómputo de obras del período, hay que precisar que son cuarenta y siete las obras de Lope de Vega que fueron compuestas hasta 1597. La Colección Gondomar se reunió en fecha anterior a 1597, por lo que las obras contenidas en estos volúmenes fueron compuestas con anterioridad a dicha fecha. Por ello, he considerado oportuno acotar la producción lopesca hasta 1597 para obtener unos resultados más ajustados a la realidad.

---

<sup>74</sup> Diego de Santander acusó a Julián de Calerbal, miembro de la compañía de Bartolomé López Quirós de haberle robado y vendido esta comedia (FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores*, *op. cit.*, en preparación).

<sup>75</sup> Alonso del Castillo, al entrar a formar parte de la compañía de Gaspar de Porres en 1589, se comprometió a entregarle al autor dicha comedia, que estaba componiendo en aquel momento (FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores*, *op. cit.*, en preparación).

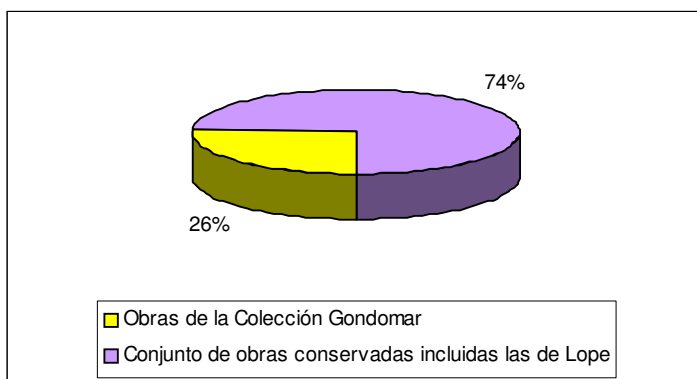
<sup>76</sup> La obra es citada por Rojas Villandrando en su *Viaje entretenido*, y escrita hacia 1580, según Urzáiz, que sigue a La Barrera. *Vid.* URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo... op. cit.*, v. I, p. 282. La figura del dramaturgo fue estudiada por Diego Catalán, «Don Francisco de la Cueva y Silva y los orígenes del teatro nacional», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, III, (1949), pp. 130-140.

<sup>77</sup> Según López Martínez, "poco después de 1583", el autor de comedias Antonio de Villegas, que actuaba en el teatro del Corral de las Higueras de Sevilla, pagó 300 rs. a Hernando de Luna, vecino de Sevilla, por la letra de dicha comedia (LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*, Sevilla, Imprenta Provincial, 1940, p. 60. *Apud.* FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores*, *op. cit.*, en preparación).

<sup>78</sup> El dramaturgo se comprometió a entregar al autor Gaspar de Porres dicha comedia el 20 de marzo de 1585. Esta comedia, citada en la *Adjunta al Parnaso*, está perdida. Según Urzáiz, era la comedia favorita de Cervantes y obtuvo bastante éxito en los corrales. Cotarelo Valledor (1947-48) la identificaba con *El laberinto*. *Vid.* URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo... op. cit.*, v. 1, p. 249.

<sup>79</sup> El dramaturgo se comprometió a entregar al autor Gaspar de Porres dicha comedia ocho días antes de la Pascua Florida de 1585 (FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores*, *op. cit.*, en preparación). Según Urzáiz, en *La gran sultana, doña Catalina de Oviedo*, "habría aprovechado también escenas de *El trato de Constantinopla y muerte de Selim*" (URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo... op. cit.*, v. 1, p. 249).

En el gráfico siguiente se muestra, por tanto, el conjunto de la producción conservada, incluidas las cuarenta y siete obras de Lope de Vega. Después de Lope, en cuanto a número de obras por dramaturgo, destaca Tárrega (con diez) como se ha visto más arriba, seguido de Cervantes (con cinco) y Guillén de Castro (con cuatro). En cuanto a las colecciones se refiere, sobresale el conjunto de la producción jesuítica que, como ya se ha indicado, supera las setenta obras. A ésta le sigue de cerca la Colección Gondomar que, de acuerdo con lo expuesto en la introducción a este trabajo (en el apartado correspondiente a la delimitación del *corpus*) está integrada, al menos, por sesenta y una obras<sup>80</sup>.



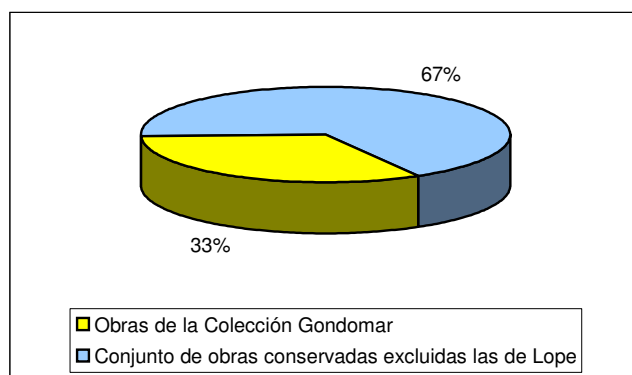
Como puede observarse, en el gráfico anterior, se indica el porcentaje que representa el conjunto de la Colección teatral del Conde de Gondomar en relación con el conjunto de la producción conservada.

Los sesenta y un textos que conforman la Colección Gondomar representan una cuarta parte de la producción total conservada, lo que pone de manifiesto la importancia del estudio de dicha Colección para poder historiar el período de gestación de la *Comedia Nueva*. Los datos expuestos ponen de relieve el peso específico que tiene la Colección en el conjunto de la producción dramática conservada de este período. Un peso que se acentúa si se toma en consideración la excepcionalidad del caso lopesco y se compara el número de obras pertenecientes a la citada Colección Gondomar con el resto de obras del período exceptuando las de Lope de Vega.

Como puede comprobarse en el gráfico que figura a continuación, si no se computan en el cálculo las cuarenta y siete obras compuestas por Lope de Vega, la Colección representa una tercera parte de la producción conservada.

---

<sup>80</sup> Las de los códices II-460 y II-463 de la Real Biblioteca, así como las reunidas en el código 14.767 de la Biblioteca Nacional de Madrid, los ocho manuscritos sueltos que pertenecieron a La Barrera y el Ms. 14.640 de la Biblioteca Nacional, que acaba de descubrir Valle Ojeda. Vid OJEDA CALVO, Valle, “*Progne y Filomena*, una tragedia recuperada de la colección Gondomar”, en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 661-680.



El gráfico permite visualizar la relevancia de esta Colección para el estudio del teatro del período. Sirva, pues, como contribución al conocimiento de la misma, el análisis de los treinta y nueve textos seleccionados que conforman el *corpus* que se estudiará en el presente trabajo.

## 1.2 El propietario de la Biblioteca: don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar

En una carta que Diego Sarmiento remitía, desde Londres el 7 de julio de 1620, a Santana, su criado y hombre de confianza, le agradecía que no enseñase a nadie su biblioteca bajo el pretexto de que el Conde se había llevado consigo la llave. Escribía el Conde:

Juntas me ha traído Ribas dos cartas del señor licenciado Diego de Santana, de 13 de mayo y de 10 de junio. Y me he holgado mucho de entender por ellas tiene salud y el cuidado que tiene en todo lo de ahí, y particularmente en la guarda de la librería, que cierto me he alegrado muchísimo de ver lo que sobre esto me han escrito el padre Pedro del Moral y otras personas que habían querido verla, y les respondieron había yo traído conmigo las llaves, porque le doy muchas gracias y le ruego y encargo lo continúe así sin reservar criatura viviente. Y que aunque vea letra y cartas mías en que yo diga lo contrario, no las crea, porque yo no las daré jamás, si Dios me guarda el juicio<sup>81</sup>.

La cita da cuenta de la importancia conferida por el Conde de Gondomar a su biblioteca, en la que había invertido una suma económica considerable, que mereció, en algún momento, una llamada de atención por parte de su propia esposa: “Azéme merced que no gastéis en comprar libros y, si os aze falta no tenellos, abisad cuáles gustáis que os llebemos... Y no compréis más ajuar”<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> MANSO PORTO, Carmen, *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar (1567-1626). Erudito, mecenas y bibliófilo*, Galicia, Xunta de Galicia, 1996, pp. 363-364.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 206-207. La carta de doña Constanza de Acuña está fecha en Valladolid, el 4 de octubre de 1606. Unos años después, el 22 de octubre de 1611, doña Constanza insiste en esta misma idea con mayor firmeza; “Si os hubiera de enpezar a reñir, dijéraos que no gastéis tanto, porque caminar a la suela aún no a los que miran mucho por su azienda, cuanto más será a los que asen lo que bos. Señor quita las ocasiones de gasto que, pues en algunas cosas forzosas no se gasta lo nezario, es lástima que no agamos fuerza a mirar lo que se puede escusar. En ninguna manera

Gracias al celo de este noble erudito, a su ferviente interés coleccionista y a su compulsiva afición libresca, conservamos una de las colecciones teatrales fundamentales para poder historiar el período de gestación de la *Comedia Nueva*.

La figura de don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar, ha sido objeto de aproximaciones críticas desde disciplinas complementarias, fundamentalmente desde la vertiente de la historiografía política, con el análisis del papel “oficial” que jugó el personaje en su momento. Nacido en Galicia en 1567, don Diego Sarmiento fue corregidor de Toro entre 1598 y 1601, y corregidor de Valladolid entre 1602 y 1605, pasando posteriormente a ocupar el cargo de embajador en Inglaterra, por nombramiento de Felipe III, quien lo hizo titular del condado de Gondomar en el mes de abril de 1617. Diego Sarmiento de Acuña, por tanto, se convierte en exponente de las elites dirigentes que ocuparon cargos políticos muy relevantes al servicio de la Monarquía española y que representan lo que se ha dado en llamar nobleza de méritos. Murió el Conde de Gondomar en Flandes en 1624, antes de partir por tercera vez para la Embajada de Londres.

En los últimos años, el análisis de su muy abundante correspondencia ha abierto las puertas para poder trazar el perfil más “humano” y más “privado” de Diego Sarmiento<sup>83</sup>. La catalogación de alrededor de tres mil cartas de la correspondencia del Conde de Gondomar, que se conservan en la Real Biblioteca, ofrece a los investigadores un material valiosísimo para profundizar en el conocimiento de la personalidad de don Diego Sarmiento. En los cuatro volúmenes, correspondientes a los tomos XIII a XVI de la colección de Catálogos de la Real Biblioteca<sup>84</sup>, se indexa este material epistolar, ofreciendo un modelo de ficha completo, en el que se reseñan los principales datos sobre remitente, destinatario, lugares de emisión y recepción, fecha, sumario, características del documento y signatura. La obra se completa con distintos índices que facilitan su manejo y potencian la utilidad del material catalogado.

A través de dicha correspondencia, se dibuja la personalidad de este hombre de su tiempo, político, erudito y aficionado bibliófilo<sup>85</sup>. De sus cartas se desprende la preocupación de Don Diego

---

me parese que será azertado traer aora la librería, porque a de costar mucho y esto se puede azer en buena ocasión [...]” (*Ibid.*, p. 334).

<sup>83</sup> Para un estudio de la persona del Conde de Gondomar, véanse: SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar 1567-1626*, Madrid, Discursos leídos ante la Academia de la Historia, 1935; CASTROVIEJO, J. M. y FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, F. de P., *El Conde de Gondomar. Un azor entre ocasos*, Madrid, Prensa española, 1967; y más recientemente, MANSO PORTO, Carmen, *op. cit.*, 1996. Aunque los tres estudios prestan atención a la faceta “literaria” del conde, es éste último en el que la hallamos más extensamente desarrollada.

<sup>84</sup> *Correspondencia del Conde de Gondomar*, M.<sup>a</sup> Luisa López-Vidriero (dir.), Madrid, Patrimonio Nacional, 1999-2003, 4 vol.

<sup>85</sup> Son esenciales para el conocimiento de la faceta bibliófila de Gondomar, además de los ya citados estudios de Mansó Porto y Arata, las investigaciones de MICHAEL, Ian, y AHIJADO, José, “La Casa del Sol: la Biblioteca del Conde de Gondomar en 1619-1623 y su dispersión en 1806”, en LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa y CÁTEDRA, Pedro M. (dirs.), *El libro antiguo español. III. El Libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*, Salamanca, Universidad de

por la situación en la que se hallaba, en todo momento, su importante biblioteca. Son muchos los casos en los que distintas personas informan al Conde del buen estado en que se halla su biblioteca durante sus ausencias. Fray Pablo de los Ángeles, Ventura Moxien, Pedro García Dovalle o su propio hermano, don García Sarmiento de Acuña. Éste, el 2 de mayo de 1607 le escribe:

La librería está de la manera que vuestra merced, sin auer hombre ni mujer en el mundo sacado libro della ni lo sacará, sea quien fuere, de que es buen testigo el secretario, y de qué limpia, aliñada y barrida está<sup>86</sup>.

Pero las cartas relativas a la biblioteca no sólo hacen referencia al estado de conservación de la misma, sino que aportan información sobre la catalogación y ordenación de los fondos. Así, el 7 de septiembre de 1619, Diego de Santana informa al Conde de Gondomar de la llegada de dos carros de libros a Valladolid y de la ordenación de los cofres por parte del bibliotecario Étienne Eussem<sup>87</sup>. De hecho, Diego Sarmiento intervenía directamente en la gestión de su biblioteca y daba instrucciones sobre cómo se debía ordenar, separando los libros impresos de los manuscritos (“libros de mano”) y clasificándolos en función de la lengua en que estaban escritos. Merece la pena recordar que el inventario de 1623, al que ya hemos hecho referencia, pone en evidencia la ordenación del material bibliográfico por lenguas y materias, así como la mencionada distinción entre impresos y manuscritos.

Por otro lado, las cartas de nobles que solicitan al Conde de Gondomar obras prestadas pone de manifiesto la fama de la que debió de gozar su biblioteca en aquel momento. Sirva únicamente como muestra de estas habituales peticiones que recibía don Diego, la carta que Pedro Laso de la Vega, Conde de los Arcos, le remite para suplicarle que le preste un libro impreso titulado *Segunda parte de la Conquista de Méjico*, para la reina<sup>88</sup>. Por su parte, Carmen Manso dio cuenta de un interesante documento fechado en 1603 en cuyo reverso se anotaba una relación de libros probablemente prestados por Diego Sarmiento a las personas que se detalla. Una de las notas indica:

---

Salamanca-Patrimonio Nacional-Sociedad Española de Historia del Libro, 1996, pp. 185-200; ESCAPA, Pablo Andrés, y RODRÍGUEZ MONTEDERRAMO, José Luis, “Manuscritos y saberes en la librería del Conde de Gondomar”, en LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa y CÁTEDRA, Pedro M. (dirs.), *El libro antiguo español. IV. Coleccionismo y Bibliotecas*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Patrimonio Nacional-Sociedad Española de Historia del Libro, 1998, pp. 13-81; y ESCAPA, Pablo Andrés, “Historia de unos papeles: el legado manuscrito de Guardiola en la librería de Gondomar”, en LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa y CÁTEDRA, Pedro M. (dirs.), *El libro antiguo español. VI. De Libros, Librerías, Imprentas y Lectores*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Patrimonio Nacional-Sociedad Española de Historia del Libro, 2002, pp. 13-36.

<sup>86</sup> MANSO PORTO, Carmen, *op. cit.*, p. 332.

<sup>87</sup> *Correspondencia del Conde de Gondomar*, M.<sup>a</sup> Luisa López-Vidriero (dir.), Madrid, Patrimonio Nacional, 1999-2003, v. 1, p. 228, n.º 1898 (II/2115 — doc.185).

<sup>88</sup> *Correspondencia... op. cit.*, v. 1, p. 29, n.º 39 (II/2106 — doc. 38).

“Al marqués de la Concha (?), un cartapacio de comedias”<sup>89</sup>. En el inventario de la biblioteca del Conde, en el caso de los textos impresos, el teatro se cataloga bajo un apartado independiente, sin embargo, en el caso de los manuscritos, los textos teatrales figuran bajo un apartado común de “poesía, comedias y historias fabulosas”. Ello nos lleva a pensar que quizá el “cartapacio de comedias” que prestó el Conde pudo ser uno de los volúmenes de la colección teatral que posteriormente se encuadernaron con el título de “Comedias de Lope de Vega y otros diferentes autores”, lo cual indicaría que estos textos ya estaban en posesión del Conde, al menos, desde 1603.

La importancia conferida por el Conde a la lectura justifica su consideración como lector competente. Resultan significativas las cartas que los escritores le dirigen, para informarle del proceso de composición en el que se encuentran sumergidos o para solicitar un juicio sobre las mismas. Así, por ejemplo, el 18 de abril de 1602 Miguel de Carrión le envía una carta desde Toro a Valladolid, en la que comunica a Diego Sarmiento que está componiendo unos versos a la entrada de S. M., al tiempo que le informa de una traducción que está realizando de *El rapto de Proserpina*, de Claudiano<sup>90</sup>. Del mismo modo, resultan de interés las opiniones que don Diego expone en su correspondencia acerca de las lecturas que realiza. La precisión de sus juicios da cuenta del minucioso estudio llevado a cabo sobre los textos. Sirva, como muestra, la crítica a la *Quarta parte de la Historia Pontifical*, que Diego Sarmiento expresa en la una carta que remite al duque de Lerma, el 25 de enero de 1614 desde Londres:

He uisto el libro del padre Suárez, que me lo traxo Riuas, y me parece muy bien todo lo que hasta agora he leydo en él. El que yo deseo que se recoja es una *Quarta parte de la Historia Pontifical*, impresa en Zaragoza el año de seiscientos y doze por fray Marcos de Guadalajara, frayle del Carmen, que aí se deue de bender y aquí se bende. Y tiene algunas cosas indignas de hauerse escrito por español, y particularmente en lo que trata de Flandes y de las pazes de Inglaterra; y mande vuestra exçelencia que se lea la entrada del capítulo sétimo del libro dèzimo quarto, folio sietecientos y treze, que en el título dize: “Las fiestas que se hizieron en Valladolid por las pazes con Inglaterra”, que ya esto es falso, pues no fueron sino por el nacimiento del Príncipe nuestro señor, y buenos testigos somos dello vuestra exçelencia y yo. Y dize más: que no huuiera Indias si no fuera por estas pazes, y que conuino perder algo de nuestra parte para con ello hazer nuestro negocio y de toda la christiandad”<sup>91</sup>.

Diego Sarmiento ocupó un lugar privilegiado de poder y su influencia en los asuntos públicos fue notable. Por ello, en la correspondencia nos encontramos numerosas solicitudes de intercesión, peticiones de cartas de presentación, etc. Del mismo modo, son considerables sus

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, pp. 316-317. El documento reproducido por Manso Porto responde a la transcripción de Constanza Negrín Delgado. Los interrogantes en el nombre, no son míos, figuran así en el texto ofrecido por Manso. No me ha sido posible identificar al supuesto Marqués de la Concha. A finales del siglo XVI se creó el marquesado de los Cidoncha y también en esa época existía un genealogista llamado Pie de Concha, lo que apunto por si pudiese existir algún tipo de error en la lectura del nombre.

<sup>90</sup> *Ibid.*, v. 1, p. 49, n.º 224 (II/2106 — doc. 223).

<sup>91</sup> MANSO PORTO, Carmen, *op. cit.*, p. 183.



relaciones sociales en el contexto nobiliario. Destacan, por lo curioso, las notas en la correspondencia relativas a fiestas, justas, toros y torneos. Tenemos incluso solicitudes de otros nobles para poder participar en estos eventos. Así, por ejemplo, Francisco de Castro, Duque de Taurisano, le envía una carta a don Diego pidiéndole que le preste uno de sus caballos para poder “entrar en la fiesta”<sup>92</sup>.

Con respecto a lo que nos atañe especialmente, Gondomar fue un personaje vinculado con el teatro, como puso de manifiesto Stefano Arata, quien indicó que “las relaciones entre Diego Sarmiento y el mundo de la farándula [...] debían depender en buena medida de sus cargos oficiales y su afición teatral”<sup>93</sup>.

Uno de los documentos sobre los que llamó la atención Arata es la carta que el dramaturgo Miguel Sánchez Requejo, apodado “el Divino”, le escribió a Diego Sarmiento el 13 de diciembre de 1606 comentándole la puesta en escena de una comedia que llevaba por título *Los Sarmientos*. Esta obra que, en efecto, fue representada por la compañía de Juan de Morales Medrano en Valladolid, en 1606<sup>94</sup>, se relaciona con la producción de comedias genealógicas, que ha estudiado la profesora Teresa Ferrer. Género del que tenemos algunas muestras en el *corpus* que vamos a analizar, y que debía despertar gran interés en la época y, especialmente, en el propietario de la biblioteca<sup>95</sup>. Prueba de la afición del Conde de Gondomar a este tipo de obras, son los libros de linajes, impresos y manuscritos, que se hallan inventariados como pertenecientes a su biblioteca, entre los que destacamos los casi cuarenta textos manuscritos mencionados en un apartado del inventario de 1623 que lleva como título: “Libros de linajes”<sup>96</sup>.

Sabemos, por la correspondencia que don Diego tuvo relación no sólo con los dramaturgos, sino también con los actores y directores de compañías. Es muy conocida la carta que la actriz Jerónima de Burgos le remitió a Diego Sarmiento en abril de 1612, solicitándole que la favoreciese ante Juan de Acuña para obtener licencia de representación de comedias sin limitación alguna<sup>97</sup>. También Melchor de León dirigió una carta al Conde de Gondomar, fechada en Medina del Campo el 14 de enero de 1603, en la que solicitaba la ayuda del Corregidor para que le liberase de su compromiso de representar en las fiestas de Valladolid. En dicha carta privada, Melchor de León alegaba que su compañía se había formado hacía sólo siete meses y que sus comedias se habían representado mucho, y además “para las dichas fiestas ay la compañía de Ríos, que ya se sabe lo

---

<sup>92</sup> *Correspondencia... op. cit.*, v. 1, p. 35, n.º 99 (II/2106 — doc. 98).

<sup>93</sup> “Teatro y coleccionismo teatral...”, art. cit., p. 152. Arata dedicó especial atención a esta faceta del Conde, reproduciendo algunas cartas pertenecientes a su correspondencia, que son de sumo interés.

<sup>94</sup> FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores, op. cit.* (en preparación).

<sup>95</sup> Para más detalles acerca de las comedias genealógicas en nuestro *corpus*, véase el capítulo segundo de este trabajo.

<sup>96</sup> MANSO PORTO, Carmen, *op. cit.*, pp. 616-617.

<sup>97</sup> *Correspondencia... op. cit.*, v. 1, p. 403-404, n.º3597 (II 2124 — doc.154).

que es, en Toledo la de Granados, en Alcalá la de Villegas, en Madrid la de Morales, todas muy buenas compañía”<sup>98</sup>. Pocos meses después, el 16 de abril, Francisco de Villacís escribe desde Segovia a Diego Sarmiento agradeciéndole la merced que había realizado a Melchor de León, que se encontraba enfermo en dicha ciudad, “que no sabe si lo van a mudar de Segovia, pero confía en la merced del duque [de Lerma]”<sup>99</sup>.

Este contacto con el ámbito teatral resulta sugerente pues invita a pensar que quizá las obras que integran la Colección de la que nos vamos a ocupar a lo largo del presente trabajo pudieron ser comedias y dramas que obtuvieron un éxito considerable ante el público que asistió a su representación y que, tal vez por ello, se realizara el encargo de copiar los textos para disfrutarlos en la lectura privada o para preservarlos en la memoria.

### 1.3 Características y descripción formal de la Colección

#### 1.3.1 Caracterización codicológica

Según la descripción que realizó en su momento el profesor Arata, aquellos manuscritos que pertenecieron a la Colección del Conde de Gondomar, y que actualmente se conservan en la Real Biblioteca, son treinta y una copias en limpio, realizadas en cuadernos en 4º. Posteriormente los cuadernillos fueron reunidos en dos grandes códices facticios (Ms. II-460 y II-463). La antigua encuadernación en pergamino fue sustituida, lo que, según el citado investigador, “ha supuesto probablemente la desaparición de antiguas firmas”<sup>100</sup>. Concretamente, la actual encuadernación del códice II-460 es del siglo XVIII sin título ni tejuelo, con un *ex libris* perteneciente a Fernando VII. La actual encuadernación del códice II-463 es también del siglo XVIII, “en pasta valenciana, con hierros dorados y lomo cuajado; en el tejuelo rojo, en letras de oro, dice: “COMEDIAS DE LOPE DE VEGA”<sup>101</sup>. Las comedias de La Barrera, pertenecientes a la citada colección, son ocho cuadernillos sueltos, sin encuadernación que actualmente se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Aunque todas estas obras están escritas por diversos copistas, comparten características codicológicas: están escritas en letra de fines del siglo XVI y principios del XVII, tienen una

---

<sup>98</sup> FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores*, op. cit. (en preparación); ARATA, Stefano, “Teatro y coleccionismo teatral...”, art. cit., p. 153.

<sup>99</sup> *Correspondencia...* op. cit., v. 1, p. 509, n.º 4519 (II/2128 — doc. 150).

<sup>100</sup> ARATA, Stefano, *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, (ed. de Fausta Antonucci, Laura Arata, María del Valle Ojeda), Pisa, Edizioni ETS, 2002, capítulo “Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (El Conde de Gondomar y Lope de Vega)”, p. 142.

<sup>101</sup> Vid. ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini, 1989, especialmente, pp. 25-26 y 34.

distribución semejante en dos columnas, con parecida disposición del título y de elenco de personajes, no contienen licencias de representación ni censuras ni aparecen nombres de actores. Parecen ser copias en limpio destinadas a la lectura privada. Unas características codicológicas que son también comunes al código 14.767<sup>102</sup>, que formaba parte también de la colección del Conde de Gondomar, como ya hemos indicado en diversas ocasiones.

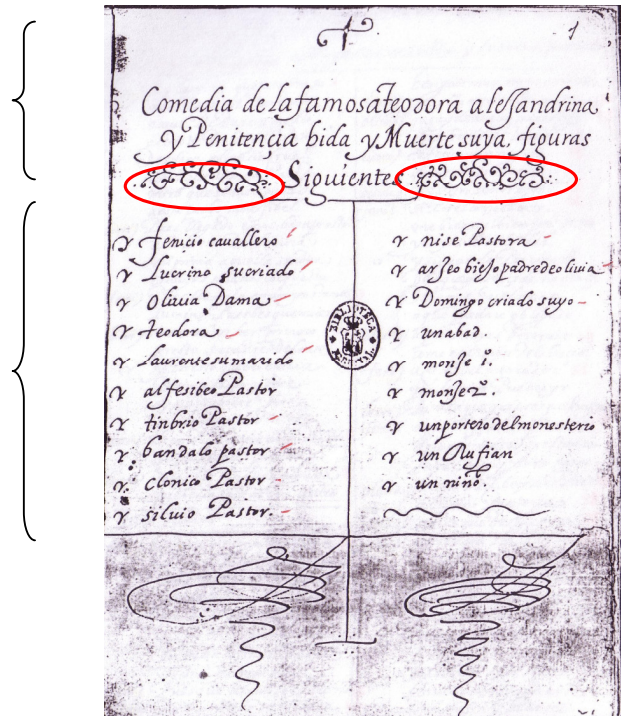
Comencemos esta descripción formal de los textos fijándonos en el folio inicial, anterior a la primera jornada, que precede a cada una de las obras. En él aparece el título y la lista de “figuras” en dos columnas y separados por una línea vertical. Sólo en la *Comedia del ganso de oro* falta esta línea vertical de separación, aunque sí se mantiene la distribución de los nombres de los personajes en dos columnas. En *Las grandezas del Gran Capitán* la longitud del elenco de personajes supera el folio de la portada, de modo que aparecen en las cinco primeras líneas del folio inmediatamente posterior, en el que figura también la indicación de primera jornada, pero deja en blanco el resto del folio y se inicia la comedia en el siguiente. En la mayoría de los casos, tras los nombres de los personajes, para que no quede en blanco el resto del folio, se incluyen dos rúbricas. En algún caso esporádico, como el comentado de *Las grandezas del Gran Capitán*, o *El valor de las letras y las armas*, no figuran estas rúbricas porque los nombres de los personajes ocupan todo el espacio.

Interesante es, por el recurso contrario, el caso de *Las traiciones de Pirro*. El número de figuras en este drama es reducido y ocupan únicamente la columna izquierda, de modo que la columna derecha está rellena por dos rúbricas.

Por otro lado, lo más habitual es que el título lleve algún pequeño adorno como el signo (“V”), que se coloca delante de cada uno de los personajes en el elenco. En otros casos, el adorno es un poco más sofisticado como puede observarse a continuación.

---

<sup>102</sup> Mercedes de los Reyes ha detallado la semejanza codicológica de estas obras con respecto al código Ms. 14.767 de la Biblioteca Nacional de Madrid, en particular, en relación con *La Vida y martirio de Santa Bárbara*, Vid. REYES PEÑA, Mercedes de los, “*Vida y martirio de Santa Bárbara*, una comedia inédita de la colección del conde de Gondomar”, en *Criticón*, Homenaje a Stefano Arata, n.º 87-88-89, 2003, pp. 745-764.



Es el folio inicial *recto* de la *Comedia de la famosa Teodora alejandrina, y penitencia y vida y muerte suya*. Podemos distinguir dos partes: por un lado el título, con las indicaciones de autor en los casos correspondientes, y, por otro, el elenco de personajes con el símbolo correspondiente (“V”), que los precede.

Un adorno semejante acompañando al título, aparece también en *Los infortunios del conde Neracio* y en *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*. Lo habitual es que el título de las comedias aparezca escrito con minúsculas, pero obsérvese cómo en *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria* se utilizan las mayúsculas

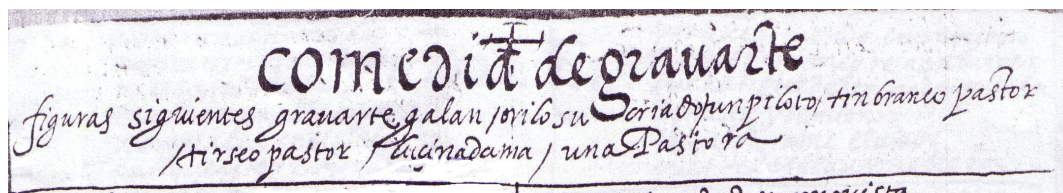


Comentábamos el signo que precede a los nombres de los personajes. Es el mismo signo que se emplea a lo largo de las obras para marcar el inicio de estrofa. En el texto la disposición de las acotaciones externas también es coincidente. Aparecen situadas entre los versos y separadas por dos líneas horizontales. Sólo en alguna ocasión aparecen las acotaciones en la misma línea del verso, en el margen derecho, como por ejemplo “vase” (f. 216 r. de *La descendencia de los Vélez de*

Medrano), o “cáesele un papel del guante al soldado” (f. 74 v. de *Las Grandezas del Gran Capitán*) o “éntrese” (f. 199 r. de *La cueva de los salvajes*).

Las comedias, por lo general, fueron copiadas en cuadernillos sueltos, excepto en el caso de la comedia de *Gravarte*, que figura en el mismo cuadernillo que *El ganso de oro*. En los folios finales en blanco de los cuadernillos se copiaron “loas” para que no quedasen en blanco. Loas que han sido estudiadas por Fausta Antonucci y Stefano Arata<sup>103</sup>. En este caso que estamos comentando, al parecer, se utilizaron los folios blancos del cuadernillo de *El ganso de oro* para copiar *Gravarte*.

Obsérvese cómo, en este caso no mantiene la distribución habitual en la Colección que reserva, como decíamos, el recto del primer folio para el título y los nombres de los personajes.



Como puede advertirse, en este caso los nombres aparecen sin sangrar y el texto de la comedia, que está escrito con caracteres más pequeños de lo habitual y con un interlineado estrecho, empieza inmediatamente más abajo, sin cambio de folio.

En este cuadernillo figura una anotación sobre la que llamó Arata la atención por considerar que se trataba de una de las “pistas” con las que contábamos para conocer más datos sobre esta colección. En *El ganso de oro* de Lope de Vega porque “en el verso de la portada del cuaderno se puede leer: a mi hermano Pedro de Penagos” (f. 89 v.). Al final del mismo cuaderno (f. 110 r.), en un recuadro, en la obra que lleva por título *Gravarte* se indica: “De Baltasar de Penagos de 27 de Noviembre de 1590”. Según explicó el citado profesor, en la Real Biblioteca se conserva un cancionero, procedente de la biblioteca del Conde de Gondomar con el siguiente encabezamiento: “cartapacio de Pedro de Penagos, se comenzó a copiar a 9 de agosto de 1593”<sup>104</sup>.

Las comedias concluyen con la indicación “FINIS” y una rúbrica que se prolonga ocupando el blanco del folio. Es más habitual encontrar *finis* escrito con mayúsculas que con minúsculas, como en *Las bodas de Rugero y Bradamante*. En algunos casos esporádicos hay también adornos similares a los que veíamos que acompañaban a los títulos de las comedias.

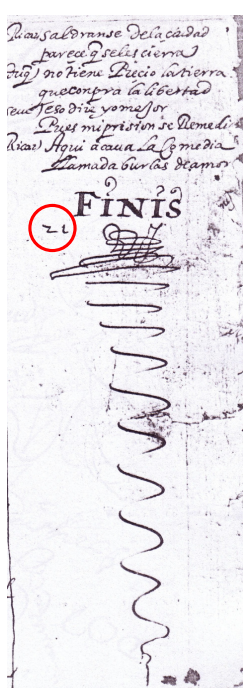
Por otro lado, La Barrera llamó la atención acerca de la “cifra” que aparece al final de *Los pronósticos de Alejandro*, una de las comedias que él compró en 1852 en la librería de Tiburcio

<sup>103</sup> Vid., ARATA, Stefano, y ANTONUCCI, Fausta, *La enjambre Mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del Siglo XVI*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla y Universidad de Valencia, 1995.

<sup>104</sup> ARATA, Stefano, *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, (ed. de Fausta Antonucci, Laura Arata, María del Valle Ojeda), Pisa, Edizioni ETS, 2002, capítulo “Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (El Conde de Gondomar y Lope de Vega)”, p. 155.

González. Este librero, a su vez, había comprado estos manuscritos a la viuda de Manuel Tejada Así lo explica en las páginas manuscritas que preceden a *El milagroso español*. Según comenta La Barrera en sus notas a *Los pronósticos de Alejandro*: “A la derecha [sic, pero debería decir a la “izquierda”] de la rúbrica que al fin tiene, se observa esta zifra [que La Barrera reproduce]”. Aparece también una “cifra” en *La descendencia de los Marqueses de Mariñán*, en *El valor de las armas y las letras*, en *Las burlas de amor* y en *El hijo de Reduán*.

Reproducimos algunos ejemplos que visualizan la referida “cifra”. La imagen lateral izquierda corresponde a *Las burlas de amor*; la de la derecha, a *Los pronósticos de Alejandro* y la inferior derecha, a *La descendencia de los Marqueses de Mariñán*.



Decíamos anteriormente que las comedias estaban escritas por distintos copistas, de los que al menos se distinguen cuatro amanuenses. De algunos de ellos hemos conservado su firma. Así, *La comedia de los naufragios de Leopoldo* incluye en el último folio una anotación: “escribiólo Pedro Saenz de Viteri, criado de V. M., en Madrid a 6 de agosto de 1595” (f. 51 r.). En *Las burlas de amor* se anota “Gomecius me fecid año 1595”, aunque no es seguro, según el profesor Arata, que éste fuera el nombre del copista. En *Los donaires de Matico* intervienen en la realización de la copia dos amanuenses que dejan constancia de sus nombres: “Çarate y antonio garcia”. Marco Presotto, al realizar la edición crítica de esta comedia, explicó que estuvo sometida a un doble proceso de copia, como corroboran las dos firmas de los copistas, insertadas al final de la comedia. Un primer copista transcribió una versión en la que se omitieron algunos fragmentos. Dichas exclusiones fueron



subsanadas por un segundo copista, que completó el texto. Generalmente suelen añadirse estos pasajes al final de las obras copiadas y, en el lugar donde deben insertarse dichos pasajes figura, bien la indicación “ojo”, bien cualquier tipo de marca gráfica como asteriscos, llamadas de atención, etc.<sup>105</sup> En los textos encontramos, en otras ocasiones, la marca “ojo” para indicar que falta un verso. Una ausencia que se marca también con la línea del verso en blanco.

La técnica detectada por Presotto pudo emplearse en la elaboración de distintas obras. Ya precisó en su momento La Barrera en sus notas manuscritas a la comedia de *El milagroso español* (Ms. 16.033) que:

Ofrece este manuscrito la notable circunstancia de ser de tres letras diferentes. Empieza con una de poco diestra mano: concluye la primera escena de la primera jornada, y da principio a la segunda, otra más expedita: continúa luego la que comenzó, siguiendo hasta más de la mitad de la jornada segunda; donde aparecen siete escenas, y parte de otras dos, de una letra muy cursiva y galana; y por último, termina la segunda jornada y escribe toda la tercera íntegra, finalizando el drama, la propia mano que le empezó. Tanto el uno como el otro de los dos principales escribientes, cometieron groseras equivocaciones. Varias enmiendas que tiene son de la respectiva letra; excepto una en la que al peor escribiente, corrigió otro de sus compañeros.

También *Las bodas de Rugero y Bradamante* (Ms. 16.111) fue escrita, por tres manos como ya indicó en su momento La Barrera:

Va escrita de tres diversas letras. Su mayor parte, incluso el principio y fin, lo están de una que parece de mujer. Tres retazos considerables y otro de solos cuatro versos, de un carácter muy cursivo y anticuado. Y en la tercera jornada, una escena y parte de la siguiente, van de la mano que escribió con excelente forma siete escenas y algún trozo más de la titulada *El milagroso español*. Obsérvase en ambas piezas que un escribiente concluye el pensamiento y aún el verso que dejó pendiente el otro.

En otros casos, la comedia está copiada íntegramente por una mano, como *La famosa Teodora alejandrina* o *Los pronósticos de Alejandre* y las correcciones que existen son de la misma mano. No es preciso que se produzca cambio de copista para encontrar fragmentos que fueron excluidos en una primera versión, pero que posteriormente fueron copiados, como sucede en *Los infortunios del conde Neracio*. En ésta, se utiliza también la indicación –ojo– en los pasajes en que había una supresión que después ha sido corregida.

Como muestra del tipo de letra, reproducimos dos fragmentos de *Las bodas de Rugero y Bradamante*, a los que hacíamos referencia más arriba. El fragmento de la izquierda, en letra más cursiva es menos frecuente en nuestros textos. El tipo copista de la derecha ha intervenido en la realización de otras copias de comedias de la Colección. La imagen de la derecha refleja también el signo que marca el inicio de estrofa al que nos referíamos anteriormente.

---

<sup>105</sup> Vid., VEGA, Lope de, *Los donaires de Matico*, ed. de M. Presotto, Reichenberger, Kassel, 1994.

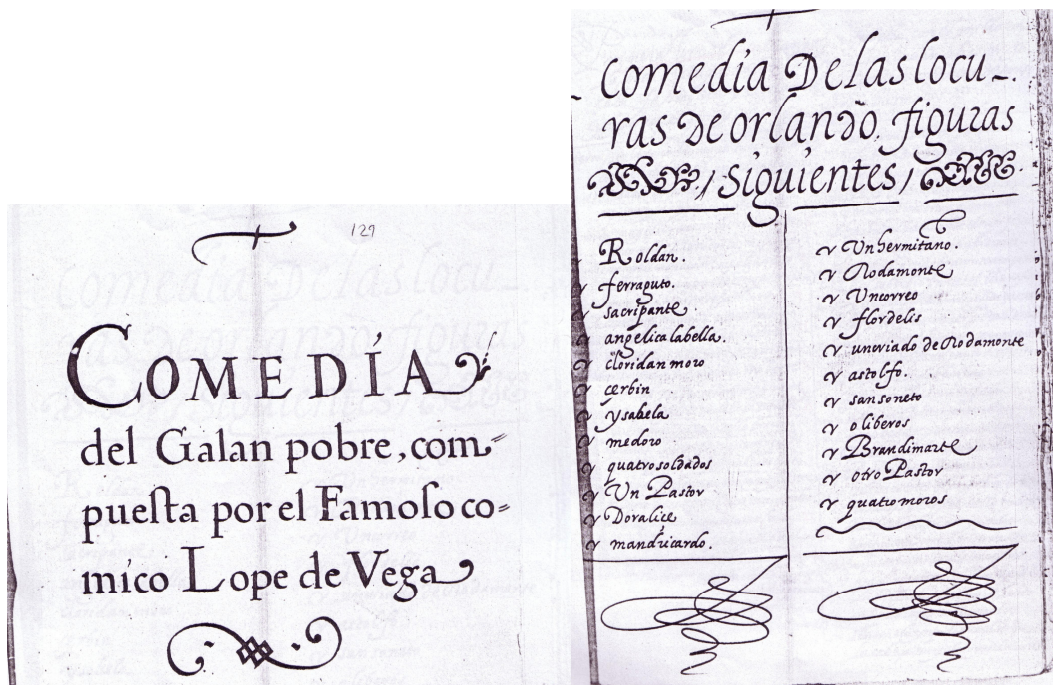
Soy miseroy yo ya que el  
 que el mundo y ar reconoce  
 y a quien con no conoce  
 que no me conoce uien  
 ay y ermos a uir adamanse  
 que si uies en mi fortuna  
 que tiene firme ca alguna  
 con mun caser con stanu  
 y como el uel o dormi re  
 que mpre suncion se auax  
 y en uano dor uient zaua se  
 que due de ser seme quise  
 do r que no due de ser me no d  
 suenfo con de e r dor  
 de ranta duno ay Saler  
 Stanbueno en celo bueno  
 y no dor que le uen d re se do  
 lo que y o dire maldel  
 que es cato lico y fel  
 donnu d a tena ci enda

que nadie en parir semue be  
 que y a no bise d omi.  
 que de uro l dan no me panto  
 ni de re ynal dor si sablan  
 que al fin mi negocio entablan  
 que lo an pro curado tanto.  
 La ro so o la i nue be andado  
 que r so ra ya de ceñax  
 say palca no p ué do ablar  
 para en b ian un recado.  
 a la benta na del suer to.  
 De sta uar de rol dan  
 y ma si no que r ta ran  
 ya un ra le en e feto cierto.  
 Cu brir me quie ro que r al en  
 no re r i a mar fi ra gy  
 que de be de r i ta ra qui.  
 Sa Len a la b en ta na b ra da man te  
 ma r fi sa y pa lca r ien ta n se la i do r y pa lca no

En el epígrafe siguiente trataremos de mostrar cómo, pese a que los amanuenses son distintos, las comedias no sólo comparten las características codicológicas que venimos comentando, sino también características ortográficas, lo que induce a pensar que estos copistas podrían pertenecer a una misma escuela.

Antes de finalizar, vamos a comentar brevemente un caso poco frecuente. En el folio 129 *recto* del código II-464 se anuncia una comedia que lleva por título: *El galán pobre*, que se atribuye a Lope de Vega. Su presentación es distinta, pues no aparece la habitual parte inferior en dos columnas dedicada al elenco de personajes. Pero lo que llama la atención es que en el folio siguiente no es dicha comedia la que se introduce, sino otra anónima que lleva por título *Las locuras de Orlando*:





En todos los casos, al título de la obra le precede el término “comedia”, como es habitual en la época, salvo excepciones<sup>106</sup>. Debe entenderse “comedia” en sentido genérico, es decir, en el sentido de obra susceptible de ser representada, a diferencia del significado que generalmente se le confería al término durante la Edad Media, en que estaba “enteramente desprovisto de su pura denotación dramática, teatral”, según indica Miguel Ángel Pérez Priego. Durante la Edad Media, se definía como *comedia* a aquella composición poética caracterizada por la presencia de tres rasgos: “el empleo del estilo humilde, la introducción de personajes privados y un desarrollo argumental que iba de unos comienzos luctuosos a un final feliz”<sup>107</sup>.

Los títulos de las obras que nos ocupan son más o menos largos y más o menos descriptivos según el caso. Dejando de lado este marbete común de “comedia de”, algunos de ellos están

<sup>106</sup> GONZÁLEZ, Lola, en “La Representación de los Mártires Justo y Pastor, de Francisco de las Cuevas, y el teatro religioso del siglo XVI”, remarcó el carácter excepcional del título de esta pieza religiosa del quinientos. Según indica González, frente al empleo del término “auto”, “son muy escasos los dramas religiosos de la época que incluyen este término [representación] en los títulos”, p. 643. En nuestro caso, tanto las obras sacras cuanto las profanas se sirven, como estamos viendo del término “comedia”. En un reciente estudio Huerta Calvo ha mostrado “cómo la práctica escénica va tamizando una terminología de raíces medievales hasta formar un sistema dramático” que se funda en una división tripartita de las formas teatrales: por un lado, las formas serias de tema religioso (bajo el término “auto”); por otro, las formas serias y/o cómicas (para las que se emplean el término “comedia”, tanto en los casos de “comedia” como en los de “tragedia” o “tragicomedia”); por último, las formas cómicas breves (que quedan englobadas en el término “entremés”). Vid. HUERTA CALVO, Javier, “Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI”, en HUERTA CALVO, Javier (director), *Historia del Teatro Español*, vol. I (de la Edad Media a los Siglos de Oro), Madrid, Gredos, 2003, p. 308-314.

<sup>107</sup> Vid. PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario de “comedia””, en *1616, Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, n.º 1, 1978, p. 152. Tomo la cita de CANET VALLÈS, José Luis, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, Serveis de Publicació de la Universitat de Valencia, 1993.

formados por una única palabra o grupo nominal como *Comedia de Gravarte*, *Comedia de Lucistela*, o *Comedia de los Propósitos*. En las dos primeras, Gravarte y Lucistela son respectivamente dos de los nombres de los personajes fundamentales en las tramas de dichos dramas. En el tercer caso, se hace referencia al nombre con que se designa un juego en el que participarán distintos personajes en la corte a través del que se resolverá el conflicto dramático.

Por el contrario, hay títulos de longitud mucho mayor, por ejemplo, el drama religioso titulado *Comedia de la famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya*. El único caso en que se recurre a adjetivos calificativos de tipo valorativo como “famosa”<sup>108</sup>. El final del drama permite desambiguar la posible doble lectura del título, como “obra famosa” y como “famoso personaje”, de modo que se evidencia que es esta última la que se apunta como propuesta de interpretación. Las palabras del abad, con que se cierra la obra, se dirigen a los personajes, e indirectamente al público, y tienen un marcado cariz doctrinario, como doctrinaria es la vida de Teodora y el drama que la refiere: “porque imitéis a su abstinencia/ ya acaba la penitencia/ de la famosa Teodora”.

El título más largo y descriptivo de todos cuantos encabezan los manuscritos de la colección es: *Comedia de los vicios de Cómodo emperador romano y su muerte y elección de Pertinaz y triunfo suyo en Roma*.

Por otro lado, y dada la orientación genérica que este trabajo se propone, resulta útil fijarse en los títulos de las obras no tanto por sí mismos, cuanto en relación con los términos o “etiquetas” con que se define o se hace referencia a la trama de la obra en el interior del texto dramático, así como con las reflexiones puestas en boca de distintos personajes acerca de conceptos que podríamos denominar metateatrales.

Como decíamos anteriormente, “comedia” debe leerse en sentido genérico en los títulos, y en ese mismo sentido se usa al final de un drama caballeresco como *Los pronósticos de Alejandro*, o de un drama palatino como *Las traiciones de Pirro*, pero también en una comedia urbana, como *Los naufragios de Leopoldo* o en una comedia palatina, como *Los infortunios del conde Neracio*. En otras ocasiones, sin embargo, se precisa el término comedia contraponiéndolo a tragedia. En este sentido merece ser destacado el final del drama historial *Los vicios de Cómodo*, en el que el personaje de Lelio se dirige a Pertinaz y habla de “comedia” para inmediatamente corregir el término empleado, proponiendo su sustitución por “tragedia”:

---

<sup>108</sup> Debe tomarse en cuenta que *La comedia de los naufragios de Leopoldo* incluye en el último folio una anotación de Pedro Saenz de Viteri “criado de V. M.”, y aquí, a diferencia de lo que sucede en el título que figura en el primer folio manuscrito, el copista sí utiliza el adjetivo “famosa” cuando indica: “La famosa comedia de los Naufragios de Leopoldo, compuesta por Morales”.

[...] Pues seréis del mal restauro  
que hizo Cómodo indigno  
y acaba aquí con solaz  
aquesta insigne comedia,  
digo comedia, tragedia,  
del triunfo de Pertinaz (f. 126 v.)

En *La descendencia de los marqueses de Mariñán* se establece también la distinción entre comedia y tragedia. Al inicio de la obra, cuando el duque de Esforcia que se encontraba en su palacio acompañado por los nobles don Sancho, don Diego, don Alonso y Soto para ofrecerles una fiesta, reclama a su secretario el comienzo de la “comedia” éste lo corrige en el término, y precisa que, hablando con propiedad, debería haber usado el término “tragedia”. El secretario justifica su propuesta de nomenclatura apoyándose en el final de obra y aportando datos sueltos sobre su argumento. Por otro lado, como mostramos a continuación, el duque emplea como sinónimo de comedia, “farsa”:

DUQUE: ¿Viene  
aquesa farsa o comedia?  
SECRETARIO: Más propio nombre es tragedia,  
si se advierte el fin que tiene,  
porque fuera del teatro  
la vide ensayar ayer  
y hay muchas cosas que ver  
DUQUE: ¿Y es la tragedia?  
SECRETARIO: Entre cuatro  
traban combate reñido:  
fama y fortuna a una parte,  
a la otra el valiente Marte  
y el amoroso Cupido.  
Con armas y con razones  
se pretende la victoria,  
y una y otra antigua historia  
alegan, por sí, a montones.  
Maraña es harto discreta,  
de buen método y concierto,  
donde se ha mostrado cierto  
harto curioso el poeta.  
Y viendo que aquestas fiestas,  
con tan grandes veras amas,  
concertamos con tres damas  
no sé qué danzas honestas [...] (f. 187)

También en *Los naufragios de Leopoldo* hay referencias a nomenclatura teatral al inicio de la obra, cuando los personajes comentan la actuación que Cisneros está realizando en casa del alcalde y, a partir de esta representación concreta, expresan sus opiniones acerca del teatro.

“Historia” no está connotado en estos últimos casos por el matiz de cercanía a lo real, como prueba el hecho de que se utiliza el sustantivo “cuento”, en algunos de estos mismos casos. “Cuento” sí parece vincularse con la consideración del carácter ficcional o ficticio del argumento.

Ficcionalidad presente tanto en el drama caballeresco de *Las locuras de Orlando* (f. 139 r.), como en el resto de los casos en que se aplica, que son comedias palatinas: *La Platera* (f. 314 v.), *El milagroso español* (f. 16 r., 17 v.), *El valor de las letras y las armas* (f. 86 r., 86 v.), *Los infortunios del conde Neracio* (f. 347 r.).

Nos cuestionábamos si lo que hemos dado en llamar “marbetes clasificatorios” tenían una función especializada y descriptiva que definiese el género de la obra a la que calificaban. Hemos comprobado la polivalencia del término “comedia” usado en los inicios y finales de obras. Sin embargo, ello no significa, en absoluto, que no fuesen capaces de distinguir las obras en función de su adscripción genérica. Podríamos decir que la confusión queda relegada al ámbito del término, no al del concepto genérico de comedia vs. tragedia, como prueban las intervenciones de los distintos personajes a las que nos hemos referido.

### 1.3.2 Usos gráficos

Acabamos de indicar que el *corpus* de comedias pertenecientes a la colección del Conde de Gondomar que analizamos comparten características codicológicas comunes. Además, como trataremos de mostrar a continuación, también se observan en ellas tendencias en el empleo de determinadas grafías. En un período de vacilación gráfica, como el que caracteriza la España del Siglo de Oro, el análisis detallado de las grafías es filológicamente de gran interés. En nuestro *corpus*, el interés trasciende lo puramente lingüístico y adquiere una función más amplia ya que, en la mayoría de los textos, no conocemos qué dramaturgo los escribió; ni tenemos tampoco, hasta el momento, datos concluyentes acerca de quién, cómo y por qué se reunieron estas obras, ni de quiénes copiaron los textos. Por ello, el estudio de las grafías en esta colección teatral puede ayudar a delimitar semejanzas y diferencias entre los distintos textos. Obviamente, el análisis no puede ser *per se* concluyente, pero sí puede ser uno más de los datos que nos ayuden a desenmarañar la compleja madeja de la transmisión textual de esta colección. Al mismo tiempo, los datos obtenidos permiten su comparación futura con aquellos otros códices que el profesor Arata había señalado como hipotéticamente pertenecientes a la misma colección.

En estas obras nos proponemos llevar a cabo un estudio de las tendencias gráficas y su relación con las normas ortográficas del período, comentando aquellas grafías que revisten un mayor interés, bien por su uso sistemático en el *corpus* que manejamos, bien por las vacilaciones observables en su escritura. Por ser, en la mayor parte de los casos, grafías problemáticas, recurrimos a los tratados de ortografía de la época para confrontar lo que en ellos se propone como norma, con las tendencias gráficas observables en nuestros textos manuscritos.

Los tratados de teoría ortográfica y grafemática que tomamos en consideración son: las *Reglas de Orthographia de la lengua castellana* (1517), de Antonio de Nebrija; el *Tratado de Ortografía y acentos en las tres lenguas principales* (1531), de Alejo Venegas; el *Arte para aprender a leer y escriuir perfectamente en romance y latín* (1533), del Dr. Busto; las *Reglas de Ortografía* (1533), de Francisco de Robles; el *Diálogo de la Lengua*, de Juan de Valdés; la *Recopilación Subtilíssima Intitulada Orthographía práctica* (1548), de Juan de Yciar; el *Arte para bien leer y escribir y para lo perteneciente a ello*, de Andrés Flórez; el *Manual de Escribientes*, de Antonio de Torquemada; el *Anónimo de Lovaina; La manera de escrevir en Castellano, o para corregir los errores generales en que todos yerran* (1556), de Martín Cordero; la *Gramática Castellana* (1558), de Cristóbal de Villalón; la *Cartilla menor para enseñar a leer en romance*, de Juan de Robles; el *Libro subtilissimo intitulado honra de escribanos*, de Pedro de Madariaga; la *Ortografía y pronunciación castellana*, de López de Velasco; la *Declaración de las bozes i pronunçiaçiones que di en la lengua castellana*, de Benito Ruiz; y el *Libro y Tratado para enseñar leer y escribir brevemente y con gran felicidad con reta pronunciación y verdadera ortografía* (1589), de Juan de la Cuesta. Recurrimos al análisis sistemático y pormenorizado por grafías y fonemas que realiza Abraham Esteve Serrano de estos tratados<sup>109</sup>. Nos servimos de su estudio teórico del que tomamos las definiciones y las propuestas de los distintos ortógrafos<sup>110</sup>, y del que extractamos aquello que resulta relevante para nuestro trabajo.

### 1.3.2.1 Vocalismo

La representación de fonemas vocálicos no parece ofrecer problemas ortográficos generalizados en nuestro *corpus*. Se observa una tendencia en el empleo de la <y> para el fonema vocálico de abertura media y timbre grave en posición inicial de palabra, así como en los diptongos decrecientes, frente la grafía <i>, que se utiliza en los crecientes.

Pese a que ya Antonio de Nebrija en 1492 había propuesto el empleo de la grafía <i> para representar el fonema vocálico de abertura media y timbre grave /i/, podemos comprobar cómo alrededor de un siglo después, en los manuscritos que nos ocupan, continúa sin ponerse en práctica y se emplea para los casos de /i/ en inicial de palabra la grafía <y>. Un uso de <y> es aprobado por López de Velasco en 1582 y no por criterios ortográficos, sino por razones estéticas.

---

<sup>109</sup> ESTEVE SERRANO, Abraham, *Estudios de teoría ortográfica del español*, Murcia, Universidad de Murcia, 1982.

<sup>110</sup> He consultado los tratados *Gramática de Palacio* (final del siglo XV), *Gramática de Nebrija* (1492), *Diálogo de la Lengua*, de Valdés (1535), *Arte para bien leer y escribir*, de Andrés Flórez (1552), *La manera de escribir en castellano*, de Martín Cordero (1556), *Gramática castellana*, de Villalón (1558), en <http://www.iespana.es/gramaticas/> [consultado el 5 de mayo de 2006].

Valgan como ejemplos de <y> en inicial de palabra: en los *Los infortunios del conde Neracio*, “ynfame”, “ynclemençia” (f. 346 r.), “ynpresa”, “ynportauamos” (f. 346 v.); en *Lucistela*, “yntenta” (f. 99 v.), “ynbocando”, “yra” (f. 100 r.), “yntentará” (f. 100 v.) “ynperio”, “ydo” (f. 101 r.) “ynfante”, “ynorante” (f. 101 v.), “ynoçente” (f. 102 r.), “ynumano” (f. 102 r), “ynpio” (f. 103 v.); en *El valor de las letras y las armas* “ynstrumento” (f. 79 r.); en *Los carboneros de Francia*, “ynobediente” (f. 255 v.)...

Esta norma de uso sólo en muy escasas ocasiones es contravenida, de modo que podrían considerarse excepciones los casos de “ispira” (f. 195 r. de *La cueva de los salvajes*) “irracionales” (f. 23 v. de *Los contrarios de amor*) o “intento” e “inporta” (f. 164 r. de *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*). Debe señalarse que esta última palabra figura en el mismo folio escrita con <y>, e “intento” alterna, también en el mismo folio, con otra palabra de la misma familia léxica: “yntentar”, pero el infinitivo del verbo aparece escrito con la grafía <y>.

La observación de estas iniciales de palabra puesto que en los manuscritos, en los que no se produce la separación de palabras como la entendemos en la actualidad, pone de manifiesto que, el hecho de escribir las palabras unidas, no implicaba una falta de concepción de la unidad ‘palabra’. De hecho escriben <y> en segmentos gráficos de unidad superior, en los que posicionalmente la <y> no ocupa el lugar inicial: “laynpresa” (*Los infortunios del conde Neracio*, f. 346 v.) o “temo edeser suyguar” (*Los infortunios del conde Neracio*, f. 354 v.) o “ayr” (en el sentido de “a ir” en *Los carboneros de Francia*, f. 244 r.).

En el resto de los casos el fonema vocálico se escribe con <i>, excepto la conjunción copulativa que se escribe con <y>. Ya Juan de Valdés, en 1535, aceptaba este uso de <y> para la conjunción coordinada copulativa. Un uso que también refrendaban Torquemada, López Velasco y Jiménez Patón.

Los manuscritos coinciden también en la norma propuesta por Valdés relativa a la incorrecta utilización de la grafía <i> para representar el fonema consonántico palatal central, pues en ningún caso se emplea en nuestros textos la <i> para el fonema /y/.

Valdés presentaba como uso impropio de la grafía <y> los casos en los que los étimos correspondientes latinos llevaban dicha grafía. López Velasco, por el contrario, aconsejaba su uso. Estos casos de étimos latinos con <y>, derivados de ípsilon griega, suelen figurar en los manuscritos con <i>. En *El valor de las letras y las armas* tenemos “tiranos” (f. 85 r.), que procede del griego TYRANNOS, y que es sistemáticamente escrito con <i> en los manuscritos. De hecho, también en el manuscrito de *La montañesa* de Lope de Vega figura con <i>. Lo mismo sucede en *Los donaires de Matico*, donde el manuscrito escribe “abismo”, del griego ABYSSOS. El interés del caso está en la comparación de esta grafía con la que figura en las correspondientes versiones

impresas de *Los donaires de Matico* y de *La Montañesa*, en las que se emplea, por el contrario, la grafía <y> en la escritura de “abysmo” y “tyrano”. Manuscritos e impresos pertenecen a un período cronológico muy semejante, ya que la fecha alrededor de la que se copiaron los manuscritos es mediados de los años 90, y las versiones impresas de *Los donaires de Matico* y *La Montañesas*, de Lope de Vega, aparecieron, en 1604, en *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa. Dirigidas al Ilustrísimo señor Don Gabriel Blasco de Alagón*, impreso en Zaragoza por Ángelo Tauanno<sup>111</sup>.

Respecto al empleo de las grafías <i> e <y> en los diptongos crecientes y decrecientes, se observa una tendencia a la distinción de los fonemas semivocálicos y semiconsonánticos.

En Nebrija, en el *Anónimo de Lovaina* y en la *Orthografía* de López de Velasco se escriben los diptongos, bien sean crecientes, bien decrecientes, con <i>. Sin embargo, Alejo Venegas en 1531 proponía la escritura de los diptongos <oy>, <uy> con <y>, y el resto, con <i>.

De acuerdo con la propuesta de Venegas, el diptongo /wi/ figura habitualmente “uy”, como “cuydado” (f. 258 r., *Los carboneros de Francia*) o “cuytada” (f. 120 r., *Los Propósitos*). En el resto de los casos, en nuestro *corpus* se produce una tendencia en el empleo de la <y> para la representación de la semivocal en los diptongos decrecientes y en el de <i> para la semiconsonante en los diptongos crecientes interiores y finales de palabra.

En *Los infortunios del conde Neracio*, tenemos, por un lado, “pies”, “atreuimiento”, “palaçio” (f. 346 r.), “Neraçio”, “salio” (f. 347 r.)... y, por otro, “oygo”, “doy”, “rey”, “enbaynando”, “ley”, “estoy”, “ayrada”, “traygan” (ff. 346 r.-346 v.)...

También en *Lucistela*, en los diptongos decrecientes tanto interiores como finales de palabra se utiliza <y>: “reynado” (f. 99 r.); “boy”, “estoy” “ay” (f. 99 v.); “doy”, “traydor” (f. 100 r.); “traygo” (f. 102 r); “deys” (f. 103 r.); “bayles” (106 r.).

La misma tendencia se sigue en el resto de manuscritos: “dieron”, “pusiera”, “tierra”, “fiera”, “bien”, “ganancia”, “perdieron” (f. 86 r.) frente a “soys” (f. 91 v.), “bays” (f. 87 r.), “beynte” (f. 89 r.) o “traicion” (f. 90 r.) en *El valor de las letras y las armas*; “traygas”, “aceyte”, “deleyte”, “donayre”; “perficion” (ff. 308 r.-v.), “piezas” (f. 311 v.), frente a “beys” (f. 303 v.), “podeys”, “deys”, “hablays” (f. 312 r.) en *La platera*...

Uno de los ejemplos más curiosos es el del indefinido “nadie”, que deberíamos encontrar escrito con <i> por ser diptongo creciente, pero que figura en muchas ocasiones con metátesis, de modo que figura como “nayde” y se escribe con <y> cumpliéndose el uso de esta grafía para los diptongos decrecientes.

---

<sup>111</sup> Hemos consultado estas ediciones a través de la base de datos de Chadwyck y Headley *TESO* (Teatro Español del Siglo de Oro - Textos completos), 1997-98.

Estamos hablando de una tendencia, no de una “norma” rígida que se cumple de modo estricto en todos los manuscritos. Por ello, en ocasiones encontramos <i> en casos en que sería esperable <y>. Así, “estoi” (f. 146 r.) en *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*, o “aRojéis” (f. 100 v.) y “diezyseis” (f. 108 v.) en *Lucistela*. Este último posibilita la reflexión acerca de la *fosilización* de una palabra en un determinado momento pues, de acuerdo con las normas gráficas que se ponen en práctica en nuestro *corpus*, se debía considerar como tres palabras, ya que lo habitual es la escritura de <z> en posición implosiva y final de palabra, y de <y> para la conjunción copulativa. En otras obras, la alternancia <y>/<i> es mayor: en *Los contrarios de amor* tenemos “traiziones” (f. 26 r.), que alterna con “traydor” y “trayçion”, así como los diptongos decrecientes con <i>, “sabeis” y “conocereisme” (f. 35 r.). También se cumple la norma de modo menos sistemático en la versión manuscrita de otra obra lopeveguesca, *Los donaires de Matico*, que presenta algunas oscilaciones y utiliza en algunos casos <i> para diptongos decrecientes, como “mordeis” o “dejais”. Se observa también una tendencia a escribir <y> en los diptongos <uy>: “Ruyna” (f. 141 r.) en *Las locuras de Orlando* y “restituydo” (f. 74 r.) en *Las grandezas del Gran Capitán*.

Merecen consideración aparte un grupo de palabras que actualmente se pronuncian como hiatos y que en el texto manuscrito las hallamos con <y>: “cayda”, “ruydo”, “creydo”, “oyr” (f. 100 r., *Lucistela*); “oyrme” (f. 90 r., *El valor de las letras y las armas*); “poseydo” (f. 113 v.) en *Los Propósitos*, en *María la Pecadora*, “oya” por “oía” (f. 240 v.) y en *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, “traydo” (f. 187 r.). Obra en la que, sin embargo, figura con <i> “leidas” (f. 196 r.). También en *Las locuras de Orlando* hallamos: “huy” por “huí” (f. 132 v.), “Rayz” por “raíz” (f. 138 v.), “traya” por “traía” (f. 141 r.) o “Parayso” (f. 138 r.). Estos casos nos inducen a pensar en la posibilidad del empleo de <y> en dicho contexto.

Uno de los fenómenos más frecuentes en las comedias manuscritas que manejamos es la vacilación vocálica en posición átona. Tenemos, por ejemplo, “cudiçia” en lugar de “codicia”, “ringlón” en lugar de “renglón” o “conbiniente” en lugar de “conveniente”. Así, en la *Comedia de los Contrarios de amor*, aparece “solo bengança cudiçia” (f. 32 r.) y también “cebada la cudiçia del contrario” (f. 34 r.); “adoñajuana un Ringlon” (f. 33 r.), en esta misma obra; y “todos adentro en trad que esconbiniente” (f. 196 v.) en la *Comedia de la descendencia de los marqueses de Mariñán*. En esta misma línea, en la *Comedia del valor de las letras y las armas* tenemos: “se diuio dearrepentir” (f. 84 r.), “asigura” en lugar de “asegura” (f. 85 v.), e “impresas” en lugar de “empresas” (f. 91 v.) Una forma, con cierre de la vocal por disimilación y, como consecuencia gráfica, utilización de la grafía <y> por ser inicial de palabra, que se reitera una y otra vez en el *corpus*.



Más interesante es el uso de “tray” por “trae”, que tenemos documentado en la *Comedia de los contrarios de amor*, precisamente porque es una muestra de que no se trata únicamente de un fenómeno gráfico sino que trasciende al ámbito fonético, pues el cierre vocálico debía pronunciarse, al menos en este caso, como demuestra el hecho de que se hace rimar “tray” con “ay”: “muchas cosas nuevas ay/ que el viejo tiempo lastray” (f. 28 r.).

La misma raíz verbal que el ejemplo anterior, pero conjugada en futuro, aparece también en esta obra: “yolos trayre” (f. 29 v.), así como en la *Comedia de la descendencia de los marqueses de Marinan*, donde figura: “y luego al punto trayreis” (187 v.). También “trayré”, en *Lucistela*, (f. 101 r.); “mormure” y “pidira” en *Los pronósticos de Alejandro* (f. 12 r.-v.); “teulujia” en *Los naufragios de Leopoldo* (f. 34 v.); “ymajines” en *Los vicios de Cómodo* (f. 112); “Rebuluçon” en *Las locuras de Orlando* (f. 133 r.); “conbiniente” en *La descendencia de los marqueses de Mariñán* (f. 196 v.).

Por tanto, según puede observarse, la vacilación vocálica gráfica en posición átona se produce no con todas las vocales, sino mayoritariamente con e/o, que se transcriben como i/u. Sin embargo, en algún caso encontramos también el ejemplo contrario, es decir, un sonido cerrado que se transcribe con su correspondiente más abierto. Es el caso de “enclinado”, en lugar de “inclinado”, que aparece en la *Comedia de Lucistela* en: “Paraque siempre bayasenclinado” (f. 99 r.) o “medeçina”: “medeçinaes escusada” (f. 100 v.), de esta misma obra. También “trenidad”, en lugar de “Trinidad”: “latrenidadycreyera” (f. 235 v.) en la *Comedia de María la Pecadora*.

En la *Comedia de los amores del príncipe Tiro y duquesa de Cantabria* aparece “sepoltura” en lugar de “sepultura” (f. 148 r.) y “aboRidos” con <o> en lugar de <u>. Y, en esta misma comedia, hay un caso particularmente reseñable por lo inhabitual: aparece “enpesa” (f. 149 r.) en lugar de “empieza”, según la ortografía actual. No me refiero, por supuesto, a la aparición de la <n> ante oclusiva, que es lo habitual en los manuscritos que manejamos, ni tampoco la <s> que figura en lugar de <ç>, sino a la falta de diptongación de la “E” breve tónica latina, por ser un verbo de nominal (derivado de “pieza”, que procede del latín PETTIA).

Por último, referente a las vacilaciones vocálicas, resulta interesante mencionar un caso especial porque no se produce, como los anteriores, en palabras polisilábicas. En la *Comedia del valor de las letras y las armas*, la conjunción disyuntiva “o” aparece como “u” en un caso en el que no se trata de un cierre por cacofonía, ya que la palabra que sigue a dicha conjunción empieza por el fonema lateral palatal: “sirriesicanta, ullora” (f. 83 v.). Por otro lado, encontramos en este verso un signo gráfico semejante a nuestra *coma* actual. Es un ejemplo extrañísimo en nuestro corpus, en el que no resulta frecuente la aparición de signos de puntuación, a excepción de algún punto sin una función claramente demarcada.

Este uso de la <u> disyuntiva aparece también en la *Comedia del príncipe Tiro y duquesa de Cantabria*: “entrandos pastores con una udo fieras muertas” (f. 156 v.).

### 1.3.2.2 Consonantismo

#### 1.3.2.2.1 Sibilantes

Pese a que en algunos textos hay casos de seseo o ceceo, lo habitual en nuestro *corpus* es la no confusión de la sibilante alveolar con la interdental fricativa. Sin embargo, pueden observarse algunos casos de confusión entre interdental fricativa sorda y la sibilante alveolar fricativa sorda.

Son esporádicos en algunas obras, como por ejemplo: “profesia”, en *Los pronósticos de Alejandro* (f. 6 v.); “caseria” en *Los naufragios de Leopoldo* (f. 43 v.); “ponsoña” en *Los vicios de Cómodo* (f. 124 v.)... pero, en algunas comedias, la confusión se reitera con una frecuencia superior a la que permitiría su consideración como mero error puntual de transcripción. Así, en *Los amores del príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria* tenemos: “aucêsia” (f. 161 r.), “auçencia” (f. 147 v.), “azdehazer” en lugar de “has de hazer” (f. 158 v.), “siego” en lugar de “ciego” (f. 161 r.), “desposiçion” (f. 161 r.) en lugar de “desposesión”. En esta comedia encontramos correcciones entre <s> y <z>. Corrige con <s> larga “mastemo medeestajente” donde, en lugar de “esta” se había escrito en un primer momento “ecta”. Una grafía extrañísima teniendo en cuenta que, en posición implosiva lo habitual es encontrar <z> y no <ç> y aún menos <c>. También tenemos, como ya apuntábamos anteriormente, corrección de <z> donde antes se había escrito <s>: “nomemezcleis mia legria” (f. 147 v.) o “zierto”, donde la grafía <z> está escrita encima de una <s> como una corrección posterior (f. 155 v.)

En *El milagroso español* tenemos bastantes casos de seseo: “ofresco” “aborresco (f. 13 r.), “çiendo” por “siendo” (f. 2 r.), “braso” por “brazo” (f. 2 v.), “sentro” por “centro” (f. 15 v.), “susede” por “sucede” (f. 2 v.), “conçentire” por “consentiré” (f. 13 r.), “falçedad” por “falsedad” (f. 22 v.)...

También en *Las bodas de Rugero y Bradamante* hay distintos casos de seseo: “riquezas” (f. 2 v.), “riqueza” (f. 9 v.), “embosados” (f. 9 r.), “pretençion” (f. 7 v.), “façiliçimamente” (f. 10 r.), “ejersito” (f. 10 r.)...

Lo mismo cabe decir de *María la Pecadora* en la que figuran: “aseys” (f. 227 r.), “precençia” (f. 227 v.), “buzcado” (f. 230 v.), “dulse” (f. 231 v.), “ensendido” (f. 233 r.)... Hace rimar “paz” con “estas” (f. 235 r.) y “haz” con “atras” (f. 236 r.).

En la misma línea, *Las traiciones de Pirro* tenemos: “obedesco” (f. 54 v.), “çerbir” (f. 55 r.), “luztre” (f. 55 v.), “mosas” (f. 55 v.), “empesado” (f. 56 r.)...

Reflexionando sobre la escritura de sibilantes que nos hemos encontrado, si tomamos en consideración el sistema de doble copia que parece haber sido empleado en la transcripción de algunos de los manuscritos de la Colección, es decir, el hecho de que pudiera haber copiado esta comedia un copista A y que otro, B, la hubiese revisado y corregido posteriormente, podríamos pensar que las correcciones de <s> y <z> a las que estamos haciendo referencia, podrían ser el efecto de la corrección de una copia por parte de un segundo copista. En este sentido, pensaríamos que la primera copia habría sido elaborada por un copista seseante o ceceante y habría sido revisada por otro que no tendría problemas en la confusión de sibilantes. Sin embargo, dado que hemos hallado varios ejemplos de seseo que afectan a la rima, parece más lógico pensar que la persona que seseaba fuese el compositor de la obra. Podemos afirmar que es el propio escritor, o alguien que ha refundido total o parcialmente la obra, quien confunde fonética y gráficamente pues es él a quien, por ejemplo, debía sonarle igual la <s> de “fresco” que la <z> de “obedezco”, pues las hace rimar.

En caso de haber sido el copista quien confundiese las grafías, no hubiese afectado su problema a la fonética de la rima, es decir, podría haber intercambiado grafías pero, en última instancia, escribiese <s> o escribiese <z>, al ser leído e interpretado el texto por un hablante no seseante ni ceceante, no se vería afectada la rima. Incluso parece razonable especular que el copista hubiese sido el encargado de rectificar algunas de las grafías que se hallarían incorrectamente escritas en el texto a partir del cual realizaba la copia. Además, los distintos copistas que transcriben estas comedias no parecen dar muestras de ser seseantes y, desde el punto de vista de la tipografía, las comedias con seseo o ceceo están en la línea del resto del corpus, con el que comparte también las características gráficas que venimos reseñando.

Por otro lado, hay una tendencia generalizada al empleo de las grafías <ç> y <z> en distribución complementaria, reservando el uso de <z> en posición implosiva y utilizando <ç> en el resto de contextos. Francisco Robles en 1533 no alude al uso de la <z>, una grafía a la que, poco después, Juan de Valdés equiparaba con la <ç>. Torquemada iguala <ç> y <z> por su punto de articulación interdental, pero las distingue por el rasgo fonológico de fuerte/ blanda. Sin embargo, este mismo autor denuncia ya casos de confusión gráfica y recomienda el empleo de <ç> ante <a, o, u> y <c> ante <e, i>, siguiendo una propuesta tradicional desde Nebrija. De hecho, también en el Anónimo de Lovaina, se condena el empleo de la <ç> ante las vocales <e, i>, un uso que, como veremos es el habitual en nuestro corpus manuscrito. Prueba evidente de la confusión de estas grafías es la formulación, por parte de López de Velasco, de unas reglas de uso para cada una de ellas. La rima en los textos ratifica la indistinción del rasgo de sonoridad en el empleo de las grafías <ç> y <z>.

En los textos manuscritos la tendencia que se observa es la utilización de las grafías <z> y <ç> en distribución complementaria del siguiente modo: la <z> aparece en posición implosiva tanto interior como final de palabra, y la <ç> en el resto de posiciones y delante de todas las vocales. No suele usarse la grafía <c> para el fonema interdental fricativo sordo, de modo que, delante de <e> <i> se escribe también <z>.

Así, por ejemplo, con <ç>: “arcabuçeros”, “çielo”, “haçañas”, “fuerça”, “haçiendo”, “goçarle”, “naçi”, “goça”, “nobleça”, “haçe”, “diçe”, “voçes”, “forçoso”, “çurron”... Escrito con <z>, “bez”, “luz”, “boz”, “paz”, “juzgais”, “parezca”, “haz”.

Hay pocos casos en los que los manuscritos utilizan la <z> donde esperaríamos <ç>, siendo “hazer” el término que más se repite con grafía <z>. En *Lucistela*, “conzebido” (f. 101 v.), en *Los carboneros de Francia*, “biolenzia” (f. 244 r.), en *La Platera*, “altibeza” (f. 306 r.) o en *Los Propósitos*, “zesen” (f. 113 v.).

A parte de estos casos esporádicos en el interior de obras que cumplen el criterio indicado, hay dos textos manuscritos en los que la confusión de grafías es la norma general: *Las traiciones de Pirro* y *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*. En ellas bailan sin criterio estas grafías en idénticas posiciones como puede observarse en los ejemplos que aportamos a continuación. En *Las traiciones de Pirro*: “belleza”, “naturaleza”, “jentileza” (f. 53 r.), “pareçe” (f. 53 v.), “negoçiar”, “merçedes”, “palaçio” “despaçio” (f. 54 r.); en *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*: “paziencia” (f. 148 v.), “plaçer” (f. 151 v.), o “cabeça”, que rima con “torpeza” (f. 149 r.). En la *Comedia de los Propósitos* tenemos un uso de la <z> que resulta extraño pues la encontramos en posición inicial de palabra: “zesen quejas escusadas” (f. 113 v.). Y este ejemplo resulta todavía más interesante si tomamos en consideración que en el verso anterior figura el verbo “cesar” pero, en este caso, está escrito con <ç>.

La distribución complementaria en el empleo de las grafías <z> y <ç> en la mayoría de nuestros textos debe ser tomada en cuenta, sobre todo si toma en consideración el “caos” gráfico en la escritura de las sibilantes en la época.

La norma habitual en las versiones impresas de *La Montañesa* y *Los donaires de Matico* es distinta: no es nada frecuente el empleo de <ç>. Se utiliza <c> con <e>, <i> y se reserva la <ç> para <a>, <o>, <u>, aunque se usa también en bastantes casos con <e>, <i>. También se utiliza con todas las vocales la grafía <z>, pero su uso no depende, como en el caso de los manuscritos, de la posición que ocupa.

Por otro lado, consideramos interesante resaltar la simplificación del grupo <sc>, especialmente notoria en una palabra que se repite en distintos textos: los derivados de “descender”. Figura como “deçiende” en *La Montañesa*, como “deçendenzia” en el título de otra de las comedias

manuscritas: *comedia deladeçendència delos marqueses Demariñan* y como “dezendència” en la que lleva por título *La descendencia de los Vélez de Medrano*. También de la misma familia léxica tenemos “deçendiente” (f. 93 r.) en *El valor de las letras y las armas*, o “deçiende” (f. 113 v.) en *Los vicios de Cómodo*. Por el contrario, en *Las traiciones de Pirro* figura “naszido” (f. 57 v.), en el que la <s> podría ser un arcaísmo gráfico (una grafía cultista) sin valor fonológico, pues en la época, ya no se pronunciaba este grupo consonántico.

Por último, hay un caso en *Los contrarios de amor* que merece un comentario particular: en el manuscrito leemos “irrationales”. La grafía <t> representa a la interdental fricativa sorda y se trata de una grafía etimológica. Como iremos viendo, este uso es ajeno a las normas gráficas dominantes en nuestro *corpus*, en las que la tendencia que se pone en práctica está basada más en unos criterios gráficos de carácter fonologicista que en unos criterios de raigambre etimologicista. Prácticamente los únicos casos en los que encontramos excepcionalmente el empleo de grafías etimológicas, junto a la ya citada <t> para /θ/, son los de <ch> para /k/ en “chimera” (*El milagroso español*) y en “christianos” (*María la Pecadora*, f. 236 r.).

#### 1.3.2.2.2 Dígrafos

En el *corpus*, predomina el empleo de <s> sobre <ss> y, en el caso de que se utilice este último dígrafo, no está dotado de valor fonológico que distinga alveolares sonoras y sordas.

A finales del XVI los ortógrafos continuaban insistiendo en sus tratados en la necesidad de preservar y cuidar la oposición fonológica entre sibilante alveolar sonora y sorda. Sin embargo, dicha oposición en la pareja de sibilantes está frecuentemente neutralizada en el *corpus*.

Como ya veíamos anteriormente para el caso del seseo, también la rima nos resulta muy útil en este caso para comprobar si se producía oposición de sonoridad y si éste se reflejaba gráficamente. Del análisis se deduce que las grafías <s> / <ss> no se utilizan para marcar gráficamente la oposición sonora/ sorda como sucedía en el castellano alfonsí. En muchas ocasiones se hace rimar palabras escritas con <s> con aquellas otras escritas con <ss>, como puede observarse en la *Comedia de los Propósitos* donde hace rimar “prinçesa” con “çessa” (f. 113 v.) o “cassa” rima con “abrasa” (*Los pronósticos de Alejandro*, f. 14 r.).

En los manuscritos no suele haber duplicación de consonantes excepto en el caso de “vasse” o “basse” que figura habitualmente en las acotaciones explícitas de las obras con <ss>. Es excepcional, por tanto, el que aparezca escrito “çessa”, como en *Los propósitos*, aunque en el mismo folio se escribe “zesen” (f. 113 v.).

Respecto al dígrafo <rr>, se emplea con valor de vibrante múltiple independientemente del contexto, es decir, que <rr> puede aparecer en posición inicial de palabra o precedida de nasal. Este

dígrafo alterna con la grafía mayúscula <R> para la vibrante múltiple, de modo que la mayúscula adquiere aquí un valor fonológico. Por último, <qu> se utiliza alternativamente como dígrafo para representar el fonema oclusivo velar sordo, y como la representación de dos letras con dos valores: el fonema velar /k/ más el fonema semiconsonántico /w/ seguido de las vocales /a, e, o/.

La propuesta de Nebrija, que fue secundada por Francisco de Robles, Bernabé de Busto, el Licenciado Villalón, el anónimo de Lovaina de 1559, Pedro de Madariaga, Juan de Miranda, Jiménez Patón, Cristóbal Bautista de Morales, Juan de Robles y Sánchez Arbustante, era la distinción gráfica <r>, que se debía utilizar en inicial de palabra y precedida de otra consonante para la representación del fonema vibrante múltiple, frente a <rr>, utilizado en posición intervocálica.

Es Juan Martín Cordero quien propone la utilización del dígrafo también en los casos interiores de palabra, aunque no fuese posición intervocálica. Esta será la norma comúnmente seguida en nuestro corpus que incluso la hace extensiva a la posición inicial de palabra como ejemplificaremos a continuación.

En el caso de la vibrante múltiple, en posición interior de palabra los manuscritos como recurren al dígrafo <rr>. En la posición de inicial de palabra, optan habitualmente también el empleo del dígrafo y, en los casos en los que utilizan la grafía simple, se sirven de la <R> en mayúscula.

Escrita con <R> por ser inicial de palabra, documentamos en la *Comedia de los infortunios del conde Neracio*, “Ruydo”, “Ruego”, “Replicar”, “Rey”, “Respuesta”, “Rendir”. También se escribe dicha inicial con <R> en aquellos casos en los que dicha palabra está escrita sin separación gráfica respecto a la palabra que la antecede: “queRuydo” (*Los infortunios del conde Neracio*, f. 346 r.), “yomr traya Reçelos” (*Los infortunios del conde Neracio*, f. 353 v.), posición en la que, evidentemente, alterna con el empleo de <rr>, como en “norresponden” (*Los infortunios del conde Neracio*, f. 346 r.).

En *El valor de las letras y las armas* hay muchos casos en los que se recurre al dígrafo: “rrejir” (f. 79 r.), “rufián” (f. 80 r.), “rrindira” (f. 82 v.); “rremedio” (f. 244 r., *Los carboneros de Francia*), “Reyna” (f. 243 r.); en *Las traiciones de Pirro* tenemos ejemplos de vibrante múltiple intervocálica escrita con la grafía mayúscula: “aRiba” y “coRida” (f. 56 r.). este mismo caso aparece también en *Lucistela*, por ejemplo en “aRoja” (f. 101 v.). En esta obra abundan los ejemplos de esta grafía en posición inicial de palabra “Reynado” (f. 99 r.); “Rapaz” (f. 100 r.), “Reusar”, “Reyna”, “Resultar” (f. 102), “Reçelo” (f. 101 v.), “aRoja” (101 v.), “Real” (f. 101 r.), “Reinado” (f. 99 r.).

Por otro lado, figura el dígrafo <rr> incluso cuando la vibrante múltiple va precedida de líquida o nasal: “honrra” (f. 100 v., *Lucistela*), “honrrroso” (f. 79 v.). En *María la pecadora* tenemos “homrra” (f. 227 r.), con una <m> en lugar de <n>.

El empleo de la grafía en mayúscula en inicial de palabra no se reduce únicamente a la <R>, sino también a la <P> e incluso la <M>. La utilización de las mayúsculas en otras consonantes no obedece a criterios ortográficos fijos que respondan a su posición ni tampoco al valor fónico representado.

En *María la Pecadora* hay un caso curioso de empleo de la <R>, cuyo uso habitual es el de la representación de la vibrante múltiple, en un contexto de vibrante simple: “medraR” (f. 237 v.). La escritura de la palabra “Israel” como “yRael”, sin la sibilante y con la <R> podría entenderse como aproximación a una representación gráfica que intenta reproducir la pronunciación, siguiendo el precepto del sic *escribendo quomodo sonat* de Quintiliano, asumido por Nebrija en su célebre: “Assí tenemos de escribir como se pronuncia i pronunciar como escribimos”.

Juan de Valdés, el *Anónimo de Lovaina de 1559*, Pedro de Madariaga, y Benito Ruiz no recomiendan el uso de <ph> para representar el fonema no líquido, oral difuso y grave. Por su parte, Antonio de Torquemada acepta el dígrafo <ph> en aquellas palabras que lo contienen por razones etimológicas, aunque admite también su escritura como <f>, alegando un principio fonético para ello. Esta postura resulta bastante semejante a la que adopta López de Velasco, quien, por otro lado, respecto a la duplicación de la <f>, se muestra más flexible que los tratadistas anteriores que lo precedieron y que Benito Ruiz, quien continuaba condenando su duplicación en 1587. En nuestros manuscritos no aparece la grafía <ph> para representar el fonema /f/ y no es habitual la recurrencia a la duplicación de la <f>.

### 1.3.2.2.3 Labiales

La <b>, <v> y <u> son el grupo consonántico que más vacilación gráfica presenta para la representación de los fonemas /b/ y /v/, que, desde fines del siglo XVI, no tenían diferencia en su realización fonética.

Los tratadistas insisten en que el modo de distinguir las grafías <b> y <v> es recurrir a una pronunciación cuidada. Sin embargo, muchos de estos ortógrafos son conscientes de que la pronunciación real que se producía en su momento, no se correspondía con la distinción de dichos fonemas que se hacía en los tratados. De hecho, por ejemplo, Antonio de Torquemada en su *Manual de escribientes* (1552) repetía algunas normas de las ya formuladas con anterioridad por Antonio de Nebrija para facilitar el correcto empleo de dichas grafías.

El Licenciado Villalón y Pedro de Madariaga constatan la indistinción fonológica de los fonemas que representan las grafías <v> y <b>, causante del caos ortográfico reinante en la época. Madariaga definió unas reglas ortográficas para el empleo de la <v> y de la <b>. También López de Velasco propuso una serie de normas gráficas.

Respecto a estas grafías, el criterio que más repercusiones parece tener en nuestro corpus y el que se sigue de modo más continuado es que la <v> sólo se usa esporádicamente para representar el fonema vocálico /u/, sobre todo en los artículos indeterminados. Sí es frecuente, por el contrario, el empleo de la grafía <u> con valor consonántico tanto en los impresos como en los manuscritos. Un uso que ya el *Anónimo de Lovaina* de 1559 denunciaba, pues consideraba que dicha forma debía usarse exclusivamente para la representación del sonido vocálico.

Aunque se detectan tendencias en la recurrencia a una grafía, como por ejemplo en *Luscistela*, donde prácticamente no se utiliza la <v>, siendo <u> la grafía empleada junto a <b>: “saues”, “leuante”, “gauilán” (f. 99 r.), por lo general, debemos decir que <b>, <v> y <u> alternan incluso en la escritura de una misma palabra en la misma obra: “gouernador”/ “governador”; “ventero”/ “bentero”; “vozes”/ “bozes”; “vida”/ “bida”; “recebidas”/ “reçeuidas”...

Sin duda, si hemos de hablar de grafías problemáticas en el corpus, no puede faltar la confusión de <b>/ <v>. Ésta llega a tal punto que en la *Comedia de las grandezas del Gran Capitán* se observa una total indistinción entre dichas grafías siendo utilizadas ambas para referirse al nombre del personaje de “Biolante” o “Violante”. Y este hecho es especialmente significativo al tratarse de un nombre propio, ya que sobre ellos suele pesar un fetichismo formal por su identificación con un referente único y concreto. Igual sucede con la oscilación entre Belianira/ Uelianira en *La Gran Pastoral de Arcadia*, o con Birtelo/ Virtelo en la *Comedia de los Propósitos*.

#### 1.3.2.2.4 Velares

El fonema velar fricativo sordo se representa en los textos mediante las grafías <x>, <j> y <g>. Son, junto con el grupo anterior, las grafías cuyo uso está menos sistematizado en el *corpus*. En función del copista de la obra, puede observarse, en ocasiones, una preferencia hacia una u otra de las grafías.

Antonio de Torquemada describe el sonido velar y trata de distinguir el rasgo de sonoridad aunque indica que, en muchas ocasiones, se produce confusión en el empleo de las grafías <x>, <g>, <j>. Da como norma el uso de <x> para el fonema sordo y el de <g> <j> para su correspondiente sonoro, como venía haciéndose desde el escritorio alfonsí. Indica que se utiliza <j> ante <a, o, u> y <g> ante <i>, de modo que la única vocal que puede resultar conflictiva es la <e>, pues puede ir precedida de <g> y <j>, por lo que recomienda para su correcta distinción, la toma en



consideración de la forma que emplean aquellas personas que están capacitadas para dar ejemplo en la escritura.

Villalón hacía hincapié en la necesidad de prestar atención a la forma en que se pronuncian las palabras para poder saber si la grafía que debía escribir es <x> o <j>. También López de Velasco distingue entre <j> y <x>, pero documenta su frecuente confusión y ofrece unas normas gráficas para tratar de facilitar la elección de <j>, <g> o <x>. Sin embargo, no delimita con precisión en qué contextos debe usarse <g> y en qué otros <j>. También Juan de la Cuesta defiende la necesidad de preservar la distinción fonológica de sonoridad para el correcto uso ortográfico.

No parece regir un criterio unívoco para la elección de dichas grafías en nuestro corpus, en el que predomina una importante vacilación gráfica. Escritas con <x>: “exercito”, truxeras” o “dexaron”; escritas con <j>: “injusta”, “despojos”, “alojamiento”, “ojos”, “consejos”, “pellejos” o “subjecion”; y escritas con <g>: “muger”, “bagaje”, “rigidas” o “subgetar”.

Sólo en algunos casos puntuales, parece observarse una tendencia al mantenimiento de la grafía con que se hubieran escrito las palabras atendiendo a la ortografía alfonsí y a la fonética castellana medieval de las prepalatales sonoras y sordas.

De hecho, la pareja de grafías <g>/ <j> es otra de las conflictivas en nuestro *corpus*. Estas grafías llegan a usarse incluso de manera indistinta para escribir un mismo término: “ginete”/ “jinete” (f. 114 r.) en la *Comedia de los Propósitos*. Como en el caso de <b>/ <v> es muy curioso poder comprobar que también afecta a los nombres propios la falta de sistematicidad y normas en el uso de las grafías <g> y <j>. En la *Comedia de los Propósitos* se confunde hasta el punto de utilizarse indistintamente para nombrar a un mismo personaje: “Angelia” / “Anjelia” (f. 115 v.).

El estudio de esta grafía puede resultar especialmente útil en el *corpus* para distinguir las manos de distintos copistas, puesto que se observa la preferencia de su uso según quien lo escribe. Es por ello que en algunas obras, como *María la Pecedora* o *Las traiciones de Pirro*, se recurre a la escritura de la velar fricativa sorda con <x> en bastantes ocasiones. Por el contrario, hay obras en las que prácticamente no se emplea <x>, como en *Los contrarios de amor* o en *Lucistela*. Obra en la que sólo se utiliza para representar la antigua /χ/ griega en el caso de Cristo o cristiano, que se escriben abreviados.

En algunas obras, como *El milagroso español*, el primero de los tres copistas manifiesta cierta predilección en el empleo de la grafía <x> para determinados casos: “aflixo” (y derivados, f. 7 r., 7 v., 10 r., 11 r.), “regocixoso” (f. 11 r.) o “proximo” (f. 12 r.) y, por el sentido de la oración, se entiende que se trata de “prójimo”, no de la representación de /ks/, como “exagero”, dos versos arriba del “proximo” que dábamos como ejemplo. En esta obra, merecen ser reseñados dos casos de velares por su particularidad: “predigieron”, porque la <i> que figura junto a la <g> recuerda a los

dígrafos de la escritura pre-alfonsí para la representación de las palatalizaciones; y “afligo”, por la utilización de la <g> en un caso de velar ante fricativa vocal <o>. No se trata de una /g/ porque se hace rimar con “hijo”, ésta sí, escrita con <j>. En *María la Pecadora* hay otro ejemplo de este mismo fenómeno: “guzgar” por “juzgar” (f. 229 r.). Dado que, como veremos más adelante, tanto *El milagroso español* como *María la Pecadora* son textos en los que encontramos abundantes casos de seseo, y la <g> de los ejemplos que estamos comentando podría ser indicio de una pronunciación más relajada de la velar fricativa.

En *Las traiciones de Pirro* hallamos un fenómeno particular. Sucede lo contrario de los dos casos anteriores: se utiliza la grafía <x>, que como hemos visto representaba el fonema velar fricativo sordo cuando, en realidad, el fonema que contiene la palabra que se quiere escribir es el velar oclusivo sonoro /g/: “rixor” (f. 58 r.).

En *La descendencia de los Vélez de Medrano* tenemos también un uso peculiar de la grafía <g>. En algún caso no figura como dígrafo con la <u> para representar el fonema velar oclusivo sonoro, de modo que hallamos escrito: “gerra” (f. 203 v.)

Respecto a las velares oclusivas sordas, la grafía <q> se emplea en <qua> para representar el fonema /kwa/, “qualquiera”, “quál”, “esquadron”; en <que>, con un doble valor fonológico: representar /ke/: “Riquelmo”, “aquello”, “querer”; pero también, representa gráficamente /kwe/, como en “quento”, “quantas”; y <qui> con valor de /ki/: “quiero” “quien”, “quieto”.

“Quenta” en *La Platera*; en *Lucistela*, “qual” (f. 99 r.), “quando” (f. 101 r.), “quantas” (f. 102 v.) y “questión” (f. 103 r.); “quadra”, “quentame”, en *Los pronósticos de Alejandre* (f. 12 v.)...

No hemos encontrado en estos textos manuscritos ni en sus correspondientes impresos palabras que contengan /kwo/, por lo que no podemos apuntar el modo en el que se representaba gráficamente, aunque si tenemos en cuenta los casos anteriores, todo parece indicar que debían escribirse con <q>.

Hay excepciones a la escritura de /kwa/ con <q>, pero no son habituales. El empleo de <c> en ejemplos como “cuento” en *La famosa Teodora Alejandrina* (f. 14 r.) no deja de ser un caso aislado.

#### 1.3.2.2.5 Implosivas

Lo más frecuente en los textos, siguiendo la tendencia de la época es la simplificación de las consonantes implosivas latinas. Incluso en los casos en los que se mantiene la implosiva, se trata de una grafía etimológica, un arcaísmo gráfico sin valor fonológico.

Como es habitual en la época, hay simplificación gráfica de los grupos consonánticos cultos. Así, por ejemplo, en lugar de “designios” en la *Comedia del valor de las letras y las armas* figura

“disinio” (f. 80 r.); “eclisado” (f. 147 v.), en la *Comedia de los Amores del príncipe Tiro y duquesa de Cantabria*; “açeto” por “aceptó” en *La famosa Teodora Alejandrina* (f. 9 v.); “aquirida” por “adquirida” en *Las bodas de Rugero y Bradamante* (f. 7 v.); o “solenidad” (f. 102 v.) y “perfeto” (f. 104 r.) en *Lucistela*.

En algún caso se mantienen gráficamente dichos grupos, como en “yndigno” (f. 108 v.), en *Lucistela*; “aflicto”, en *La descendencia de los Vélez de Medrano* (f. 206 v.); o “docto” en *El valor de las letras y las armas* (f. 89 v.). Incluso encontramos, en un mismo f. en esta comedia, la alternancia “mostruo” con su variante “monstruo” (f. 82 v.).

Sin embargo, el encontrar escritas, en algún caso, estas consonantes implosivas, no significa que se pronunciasen, como ponen de manifiesto los casos de rimas que anotamos a continuación: en *Los pronósticos de Alejandre* “Egipto” (que había aparecido sin la <p>, escrito “Egito”, f. 4 r.), rima con “ynfinito” (f. 14 r.); “enigma”, con “estima” (*Los pronósticos de Alejandre*, f. 2 v.); “perfeta”, con “sujeta” *La famosa Teodora Alejandrina* (f. 3 r.); “digna” rima con “sardina” (f. 213 v.) y “pergamino” con “dino” (de “digno”, f. 218 v.) en *La descendencia de los Vélez de Medrano*; “perfecta” con “poeta” y “efecto” con “aprieto” y “conçeto” en *El milagroso español* (f. 12 r.).

En la línea que corrobora que la velar en posición implosiva era una grafía de carácter etimológico que no tenía correlato fónico en su pronunciación, en *María la Pecadora* hemos encontrado un caso curioso: “begneno” por “benigno” que, si pensamos en su pronunciación como /benino/ la inversión en la posición de la <g> podría tener relación con el conocimiento por parte de la persona que escribe de que la ortografía de dicha palabra contiene un <g> pero que, como no se pronuncia, confunde el lugar en la que debe colocarla.

Respecto a otras consonantes en posición implosiva, cabe indicar que, generalmente, la grafía <x> aparece escrita <s>. Así se observa, por ejemplo en *Comedia de María la Pecadora* donde figura “escuso” (f. 232 v.), o en *El valor de las letras y las armas*, en que aparece “esçelençia” (f. 79). Esta palabra la encontramos escrita como “eçelençia” (f. 74 v.) o “eçelentísimo” (f. 75 r.) en *Las grandezas del Gran Capitán*. Obra en la que, por ultracorrección se escribe “exsibo” (f. 74 r.).

Hay casos en los que mantienen la <x>: acabamos de citar un ejemplo, al que puede añadirse, “excesiuo” en *Los pronósticos de Alejandre* (f. 10 r.). En la *Comedia de la descendencia de los marqueses de Mariñán* encontramos “exselso” (f. 187 r.). Caso que destaca porque, junto al mantenimiento de la grafía <x>, se transcribe la interdental fricativa sorda con una <s> y no con una <ç>, indicio de seseo.

Respecto a los casos de labiales oclusivas precedidas por nasales en posición implosiva, es más frecuente el empleo de <n> que el de <m>. Nebrija declaraba abiertamente que ante <p> y <b>

se escribe siempre <m>, nunca <n>. En esta misma línea se muestran Villalón y el Anónimo de Lovaina. Sin embargo, Juan de Valdés parece apostar por la grafía <n>, defendiendo la realización articulatoria /n/ en tales casos.

Tanto Antonio de Torquemada como López Velasco indican que, en la pronunciación parece percibirse la nasal alveolar ante las oclusivas, aunque aceptan la escritura de <m> en lugar de <n> ante <p, b> por razones de uso tradicional y porque, según declaran, era ésta la grafía que se utilizaba en latín y griego en dicha posición.

De hecho, en nuestro *corpus* predomina el empleo de <n> ante <p> o <b>, aunque hay vacilaciones y se utiliza, en ocasiones, <m>. Por ejemplo, en *Los naufragios de Leopoldo* tenemos “limpias” (f. 45 r.), “siempre” (f. 45 v.), pero “impresa” (f. 31 v.); en *El valor de las letras y las armas*, “ympresas” (f. 91 v.), pero “ynporta” (f. 94 v.), “tanbién” y “enbueitos” (f. 81 r.); en *Las traiciones de Pirro*, “conbenia” (f. 55 r.); en *Gravarte*, “enbarcaos” (f. 106 v.).

En *La cueva de los salvajes* encontramos un caso que, por lo excepcional, consideramos necesario reseñar. Se produce palatalización de una nasal en posición inicial de palabra, pues figura “ñudos” en lugar de “nudos”: “los conjugales ñudos de yneneo” (f. 191 r.). Adviértase, por otro lado, lo extraño que resulta a las tendencias que venimos comentando, la escritura de <j> para la representación gráfica del fonema /y/.

#### 1.3.2.2.6 La <h>

Nuestros textos, como tantos otros del español clásico, presentan un uso poco sistemático de la grafía h-. Aparecen escritas con <h> algunas palabras como “haz” en *Los pronósticos de Alejandro* (f. 11 v.); “haslo” (f. 10 v.) en *El milagroso español*; “haré”, “hallareis” y “haçe” (f. 34 r.) en *Los naufragios de Leopoldo*; “hablar” o “hermosura” en *La descendencia de los Vélez de Medrano* (f. 213 r.); “historia”, en *El valor de las letras y las armas* (f. 86 r.)...

Sin embargo, dicha grafía no aparece escrita en muchos casos. Sirvan como ejemplos: “ylo”, en *Los vicios de Cómodo* (f. 112 v.); “ubiera”, en *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria* (f. 158 v.). Lo mismo cabe decir de la <h> intercalada. Así, en *Lucistela*, “ynumano” (f. 102 r.), pero “ahogado”, en *La descendencia de los Vélez de Medrano* (f. 208 v.).

La confusión gráfica se hace evidente por la presencia de casos de ultracorrección, como “harder” (f. 84 r.) en *El valor de las letras y las armas*. Obsérvese el siguiente ejemplo de esta misma comedia, pues combina términos escritos con y sin <h>: “y dos hijos que tenian/ los hecharon a las fieras/ por queno hubiese erederó” (f. 86 r.).

Se encuentran reforzados mediante velarización los casos de inicial de palabra con el diptongo /we/ que en la actualidad se escriben con <h>, de modo que la grafía empleada es <g>. Así

tenemos: “guevo” (*Los pronósticos de Alejandro*, f. 5 r.); “alcaguete” (*Los naufragios de Leopoldo*, f. 31 v.); en *La descendencia de los marqueses de Mariñán*: “guesos” (f. 196 v.) “guelen” (f. 197 r.); en *El milagroso español*, “aguelo” (f. 3 r.), “alagueños” (f. 4 r.), “guelgome” (f. 5 v.); en *Las bodas de Rugero y Bradamante*, “alcaguete” (f. 3 r.). Casos que coexisten con otros, como “huerto” (f. 4 v.) en esta última obra citada... He dejado para el final un ejemplo más: en *La cueva de los salvajes* tenemos “gueco”. El ejemplo no tendría nada de particular de no ser por el artículo que precede al sustantivo. En lugar del esperado “el”, en el texto figura “y en lo gueco de una Peña” (f. 196 r.).

### 1.3.2.3 Características propias de algunas formas verbales

Aunque no hemos realizado un estudio morfológico y sintáctico sistemático del *corpus*, hemos observado en la morfología verbal una serie de fenómenos que reseñamos brevemente a continuación.

Se produce alternancia entre la utilización de la –s o no en la segunda persona del singular del Pretérito Indefinido de Indicativo, con un predominio de la primera forma sobre la segunda<sup>112</sup>. De hecho, en la mayor parte de los casos en los que hallamos la forma con –s, ésta corresponde a pasajes en los que se emplea el tratamiento de “vos”. Por ejemplo, en *Lucistela* tenemos: “considerastes”, “forçastes”, “moristes” (f. 100 v.), “mirastes”, “enviastes” (f. 105 r.), o “guardastes”, “excusastes” (f. 107 r.) frente a “subiste” (f. 106 r.); en *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, también con –s “pisastes” y “dejastes” (f. 188 v.); en *La famosa Teodora Alejandrina* la segunda persona del singular del indefinido aparece con –s “culpastes” y “echastes” (f. 23 r.). Por otro lado, en alguna ocasión encontramos todavía pervivencia de la forma sin diptongar para la segunda persona del plural del pretérito indefinido de indicativo, como en “aclarastes” o “dejastes” (f. 106 v., *Lucistela*).

Como es habitual en la época, en los manuscritos es frecuente también la asimilación de la vibrante final de los infinitivos con la lateral de los pronombres que le siguen. Por ejemplo, en *Las bodas de Rugero y Bradamante* tenemos “estorualla”, “alaualla” (f. 9 v.), “alaballa” (f. 7 v.), “increpalle”, “buscalle” y “halle” (ff. 8 v.-9 r.). En los casos en que no se produce asimilación, el hecho de escribir <rl> no implica necesariamente que se pronunciase de este modo y que no se pronunciase como una lateral palatal. De hecho, encontramos un caso que nos permite pensar que la

<sup>112</sup> El fenómeno de la alternancia de la forma con o sin <s> en la segunda persona del singular del pretérito indefinido de indicativo, así como las cuestiones derivadas de la fórmula de tratamiento “vos” han sido abordadas por distintos lingüistas. Destaca, en la bibliografía, el capítulo vigésimo séptimo de los *Estudios de morfosintaxis histórica del español*, de Rafael LAPESA, que lleva por título “Las formas verbales de segunda persona y los orígenes del «voseo»”, Madrid, Gredos, 2000, pp. 682-697. *Vid.* también PENNY, Ralph, *Variación y cambio en español*, Madrid, Gredos, 2004, p. 238.

pronunciación sería lateral palatal aunque en el escritura se siguiese un criterio formal de carácter etimológico.

Si las formas de imperativo van acompañadas de pronombre, por lo general, se produce metátesis. Sirvan como ejemplos: “decilda” (f. 188 v., 191 v.), “dalde” (f. 196 v.), “segulde”, “apretalda”, “matalda”, en *La descendencia de los marqueses de Mariñán* (f. 200 r.); “dejaldos”, en *Las grandezas del Gran Capitán* (f. 73 r.); “cercadle”, en *El milagroso español* (f. 2 v.); “dejalda” (f. 4 r.), “abraçalde” y “amalde” (f. 18 v.), “requerilda” (f. 11 r.) en *Las bodas de Rugero y Bradamante...* El imperativo del verbo “ir” para la segunda persona del plural aparece como “yos” (f. 190 v.) en *La descendencia de los marqueses de Mariñán*.

En algunos casos, se emplea la forma plena del auxiliar haber, como en “abemos sido” (*La descendencia de los Vélez de Medrano*, f. 220 r.), o en “lo auemos hecho” (f. 191 v. de *La descendencia de los marqueses de Mariñán*).

Encontramos algunas formas de futuro en verbos de la segunda conjugación que, en la segunda persona del plural, presentan solución por metátesis, como en *Las bodas de Rugero y Bradamante*: “berna” por “vendrá” (f. 10 v.), “terneys” y “ternemos” (f. 9 v.), o “terne” en *La cueva de los salvajes* (f. 193 v.).

Hay alguna vacilación en verbos con *yod*. Por ejemplo, el presente de subjuntivo de huir aparece en *El milagroso español*: “huiga”. Se trata de un verbo con *yod*. FUGIO > huyo, que, por analogía con los verbos en velar, tomó la –g.

En algunos casos, encontramos formas verbales apocopadas, como “qmos” por “que hemos” (en *María la Pecadora*, f. 331 v.) o “quies” en lugar de “quieres” (f. 102 r., *Lucistela* y *El milagroso español*, f. 4 r.).

Lo más habitual es la posposición de pronombres al verbo. A nivel general puede decirse que el empleo de los pronombres es el normativo. Sin embargo, hay algunos casos de leísmo, laísmo y loísmo. En *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria* aparece: “qcomérsele querian” (f. 156 v.). En “comérsele”, la <s> es larga y está escrita corrigiendo una <c> que hay debajo. Escasos ejemplos de leísmo, decía, del que otro se halla en *La Gran Pastoral de Arcadia*: “aquisedestapael Rostroysele torna atapar” (f. 5 r.), donde el “le” se refiere al personaje femenino de Belianira. Y también en *Los naufragios de Leopoldo*, “tele doy.qual siestubiera” (f. 49 r.)

En la *Comedia de los amores del príncipe Tiro y duquesa de Cantabria* no sólo hay leísmo, sino que también encontramos laísmo: “todos lamuertelasdimos” (f. 156 v.). Laísmo también en *Los infortunios del conde Neracio*: “háblala por tu consuelo” (f. 348 r.); “dijérasla que era muerto/agora, y fuera mejor” (f. 349 r.). Laísmo también en *La descendencia de los Vélez de Medrano*: “la

habla” “a la Reyba lamanda qlaguarde” (f. 215 r.). Y loísmo en *María la Pecadora*: “lo ara decir que si” (f. 228 r.)

Para concluir, reseñamos unos versos de *La cueva de los salvajes* con una concordancia de tiempos peculiar por el empleo del condicional: “yo deserperado [sic] un dia/ Puseme es telaço alcuello/ Para ver siconaquello/ sucondiçion mudaria” (f. 190 v.).

#### 1.3.2.4 Puntuación

Margit Frenk, al destacar la importancia de la práctica de la lectura (y, sobre todo, la figura del oyente como destinatario de la escritura) ha hecho hincapié en las palabras con que el ortógrafo Francisco Robles (1533) valoraba la puntuación como medio necesario para que la persona que leyese en voz alta lo hiciese correctamente y los demás lo pudieran entender. En la misma línea se pronunciaba también Juan de Robles (¿hacia 1565?) y Nicolás Dávila (1631). Dicha investigadora comenta:

Los signos de puntuación, entonces llamados *punctos*, *punctos para leer* o *distinciones*, se seguían usando como en la Edad Media, de modo muy distinto al actual. Algunos de los signos marcaban pausas en la lectura, sitios donde el lector descansaba y tomaba aliento; otros servían para modular la voz <sup>113</sup>.

Sin embargo, según explica Esteve Serrano, tanto Valdés como Villalón y el *Anónimo de Lovaina* le conceden poca atención e, incluso, Antonio de Torquemada en su *Manual de Escribientes* de 1552, a pesar de tratarse de un libro con carácter didáctico, no presta la menor atención a los problemas de puntuación.

En nuestros textos, no se recurre de manera sistemática al empleo de signos de puntuación y no se utilizan los signos de interrogación ni de exclamación para marcar la modalidad oracional de la enunciación. La función de la coma y el punto no está claramente delimitada y parece marcar, por lo general, una pausa fuerte en interior o final de verso. En algún caso, el punto se emplea detrás de abreviaturas. También para evitar ambigüedades por unión de letras de dos palabras diferentes (“Pues.ea.bayanse luego”, *La cueva de los salvajes*, 190 v.). En algún caso en el que se emplean números arábigos en el interior del verso (“ad esauer quea.20.años”, *El valor de las letras y las armas*, 86 r.).

#### 1.3.2.5 Conclusión

---

<sup>113</sup> FRENK, Margit, *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 1997, p. 43.

Como ya apuntábamos al inicio de este epígrafe, pese a que los textos han sido copiados por distintos amanuenses, mantienen unas “normas gráficas” semejantes por lo general. Ello se hace evidente especialmente en la alternancia <ç> / <z>, en la representación de la vibrante múltiple, en la tendencia al empleo de una ortografía no etimologicista, en la escritura de los diptongos... Sin que resulte contradictoria con esta tendencia general, se detectan en los textos, sobre todo por cuanto afecta a las grafías que se usan de modo menos sistemático, ciertas preferencias al empleo de una u otra en función del copista. Es el caso de la representación de las velares, con preferencia de la <x> o de la <j>, según el caso. Dado el auge, en estos últimos años, que la línea de investigación sobre las escuelas de copistas está teniendo, una Colección como la nuestra es un *corpus* útil porque ofrece un corte cronológico delimitado y un conjunto de textos numéricamente representativo. Por ello, las notas sobre grafía que hemos incluido tratan de suministrar un material que pueda resultar útil a otros investigadores que se acerquen, desde una perspectiva ortográfica, a este período cronológico de las dos últimas décadas del siglo XVI.



**Apéndice: TÍTULOS DE COMEDIAS COETÁNEAS A LA COLECCIÓN  
MENCIONADOS EN LA DOCUMENTACIÓN DE LA ÉPOCA**



Se recogen, a continuación, los títulos de comedias mencionadas en la documentación teatral entre 1580 y 1599, a partir del vaciado y tratamiento crítico llevado a cabo sobre las más de doscientas setenta fuentes bibliográficas reunidas en el *Diccionario biográfico del teatro clásico español*. Las noticias que ofrecemos seguidamente proceden de un trabajo de búsqueda y selección que se ha realizado sobre dicha base de datos. Los títulos se presentan en ordenación alfabética y se indica, en la casilla correspondiente a la fecha de representación, el año en el que queda documentada, fehacientemente, su puesta en escena. En aquellos casos en los que se alude a los títulos de las comedias en contratos, en pleitos u otro tipo de documento en el que se mencionan los títulos que han de representarse o se prohíbe su representación, indicamos la fecha del documento, puesto que da fe de la existencia de las distintas piezas teatrales en aquel momento. Por otro lado, se incluye una cuarta columna en la que se anota, cuando ha sido posible, la correspondencia del título mencionado en la documentación, con alguna de las obras conservadas o atribuidas a algún dramaturgo por la crítica, indicando, en nota al final del cuadro, la procedencia de dicha atribución.

Téngase en cuenta que no se han incluido en la lista que figura a continuación aquellas obras de las que desconocemos la fecha concreta en la que fueron representadas aunque los nombres de los directores de compañía aludidos y las fechas de composición propuestas por Morley y Brueton inducen a pensar que debieron representarse en el período que nos ocupa. Me refiero a *El Dómine Lucas*, en cuya dedicatoria, publicada en la *Parte XVII*, Lope de Vega informa de que la obra fue representada por Melchor de Villalba, “a quien nadie superaba y de quien no conocemos igual”; *Lanza por lanza de Luis Almanza* –de dudosa atribución a Lope de Vega–, que fue representada por Avendaño, según se indica en la *Parte Extravagante XXVII* (1633); *La porfía hasta el temor* –de dudosa atribución a Lope de Vega–, que fue representada por Roque de Figueroa; *Julián Romero* –de dudosa atribución a Lope de Vega–, que fue representada por la compañía de Antonio de Prado; *Los españoles en Flandes* –también de dudosa atribución a Lope de Vega–, que fue representada por la compañía de Alonso de Riquelme; *La bella mal maridada*, de Lope de Vega, que fue representada por la compañía de Nicolás de los Ríos; *El soldado amante*, que fue representada por Osorio, y *Las batuecas del duque de Alba* que fue representada en Salamanca por la compañía de Diego López de Alcaraz.

Título de la obra	Año en que se representa	Año en que se documenta	Atribución
<i>Abencerrajes, Los</i>		1580	
<i>alcaide de Madrid, El</i>	1599		Lope de Vega. En B.N.M., Ms. 16893, se conserva una copia de esta obra. Según Urzáiz, fue impresa suelta como anónima <sup>1</sup> .
<i>amigos engañados, Los</i>		1593	
<i>Angelio y Aurelio</i>		1586	
<i>Bárbara del cielo, La</i>		1599	San Vicente indicó que podría tratarse de la obra <i>La bárbara del cielo</i> , cuya atribución a Lope de Vega presenta problemas. Además, recogía la propuesta de Castro y Rennert sobre la identificación de <i>La bárbara del cielo</i> con <i>El prodigio de los montes y mártir del cielo Santa Bárbara</i> , publicada bajo la autoría de Guillén de Castro. Por otro lado, Mercedes de los Reyes ha estudiado un drama religioso perteneciente a la colección teatral del Conde de Gondomar que lleva por título <i>La vida y martirio de Santa Bárbara</i> , que es distinta de la atribuida a Guillén de Castro <sup>2</sup> .
<i>caballero del milagro, El</i>		1599	Lope de Vega tiene una con este título, publicada en la Parte XV (1621), en la que se hace constar que la estrenó Vergara.
<i>carnestolendas de Barcelona, Las</i>		1589	En la B.N.M., Ms. 14.631 se conserva una obra de finales del XVI con este título <sup>3</sup> .
<i>celos de Rodamonte, Los</i>		1588	Lope de Vega.
<i>cerco de Sevilla, El</i>		1597	Debe de ser la misma que la siguiente.
<i>cerco y libertad de Sevilla por el rey don Fernando el Santo, El</i>	1595		Anónima, conservada en la B.N.M., Ms. 16.610.
<i>cien doncellas, Las</i>		1597	
<i>Comedia del Saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto emperador Carlos V</i>	1583		Juan de la Cueva.
<i>Comendadores, Los</i>		1593	Según Rennert, se trataría de la obra de Lope de Vega titulada <i>Los comendadores de Córdoba</i> . Sin embargo, Morley y Brueton expresan sus dudas acerca de dicha identificación, propuesta por Rennert, pues <i>Los comendadores de Córdoba</i> fue escrita en 1596 (BNM, Ms. 16086) y se imprimió posteriormente en la Parte 2 (1609) <sup>4</sup> .

Título de la obra	Año en que se representa	Año en que se documenta	Atribución
<i>conde de Peranzules, El</i>		1597	Atribuida en el documento a Alfonso Hurtado de Velarde. La obra está perdida.
<i>conde Peranzules, El</i>		1593	
<i>Confusa, La</i>		1585	De Miguel de Cervantes. Está perdida.
<i>dama estudiante, La</i>		1593	
<i>engañosa burlada, La</i>		1599	Urzáiz apunta una posible relación con <i>La burladora burlada</i> , de Ricardo del Turia, que fue impresa en Valencia en 1616 ( <i>Norte de Poesía</i> ) <sup>5</sup> .
<i>Enredos de Benitillo</i>		1593	Según Rennert, ésta podría ser la obra, titulada <i>Los enredos de Benito</i> , que se atribuye a Lope de Vega, o la que lleva por título <i>Las burlas de Benitico</i> , de Luis de Benavides, que se conserva en un manuscrito de la BNM, Ms. 15.206, fechado en 1586 <sup>6</sup> .
<i>esclavo huido, El</i>		1597	
<i>escuelas de Atenas, Las</i>		1589	De Alonso del Castillo. Está perdida.
<i>estrella de Venus, La</i>		1592	
<i>famosa toledana, La</i>	1597		Juan de Quirós y Toledo. Según Urzáiz, "fue escrita y representada en Toledo, tal vez ante Felipe II, en 1597, según se indica en el manuscrito existente en la BNM [Ms. Res. 103]" <sup>7</sup> .
<i>favorable enemiga, La</i>		1599	Probablemente se trate de <i>La enemiga favorable</i> , de Francisco Agustín Tárrega, que, según Urzáiz, perteneció al repertorio dramático de Luis de Vergara y que debió ser compuesta antes de 1589. La obra fue impresa en Madrid-Alcalá, 1615 <sup>8</sup> .
<i>ferias de Madrid, Las</i>		1588	Lope de Vega. En el códice II-464 de la R.B. hay una comedia con el título <i>El trato de la Corte y ferias de Madrid</i> , fechada en Granada el 17 de enero de 1589. Es la fecha de la realización de la copia que, según la suposición de Agustín de la Granja, habría sido encargada por el propio autor de comedias Gaspar de Porres para representarla en Granada <sup>9</sup> .
<i>General Augusto, El</i>		1589	

<b>Título de la obra</b>	<b>Año en que se representa</b>	<b>Año en que se documenta</b>	<b>Atribución</b>
<i>hijo honrado, El</i>		1599	Urzáiz apunta una posible relación de <i>El hijo honrado</i> con la comedia titulada <i>La bandolera de Flandes (El hijo de la tierra)</i> , de Baltasar de Carvajal <sup>10</sup> .
<i>honra comprada, La</i>		1596	
<i>Infamador, El</i>	1581		Juan de la Cueva.
<i>Jorge Toledano</i>		1597	Lope de Vega.
<i>Josefina, La</i>		1588	
<i>leal criado, El</i>		1595	Lope de Vega. Se conserva una copia del autógrafo perdido, fechado en Alba de Tormes el 24 de junio de 1594 (B.N.M., Ms. 14.835). Según Morley y Bruerton, la copia fue realizada en 1781 por Miguel Sanz de Pliegos. La obra se publicó impresa en 1621 <sup>11</sup> .
<i>libertad de Roma por Mucio Cévola, La</i>	1581		Juan de la Cueva.
<i>locos de Valencia, Los</i>		1597	Lope de Vega.
<i>maestro de danzar, El</i>		1594	Lope de Vega.
<i>Matico</i>		1589	<i>Los donaires de Matico</i> , de Lope de Vega.
<i>matronas sicilianas, Las</i>		1597	
<i>mudanzas castigadas, Las</i>		1599	
<i>muerte de Virginia y Apio Claudio, La</i>	1580		Juan de la Cueva.
<i>Otón</i>		1599	Según Urzáiz, debe tratarse de <i>La imperial de Otón</i> , de Lope de Vega, cuya fecha de composición dataron Morley y Bruerton en 1597-1598 <sup>12</sup> .
<i>Pintora, La</i>		1597	
<i>príncipe tirano, Comedia del</i>	1580		Juan de la Cueva.
<i>príncipe tirano, Tragedia del</i>	1580		Juan de la Cueva.

Título de la obra	Año en que se representa	Año en que se documenta	Atribución
<i>Príncipe Transilvano, El</i>		1599	Morley y Bruerton incluyen una obra con el título <i>El prodigioso príncipe transilvano</i> entre las de dudosa o incierta autenticidad en la atribución a Lope de Vega.
<i>ramo de oro, El</i>		1596	
<i>recibimiento que se hizo al reverendísimo señor don Fernando de Rueda, obispo de Canaria, en su iglesia, El</i>	1582		Bartolomé Cairasco de Figueroa.
<i>Relincho, El</i>		1593	Damián Salucio del Poyo.
<i>rescate de Melisendra, El</i>		1597	
<i>rey de Nápoles y príncipe de Salerno, El</i>		1586	
<i>Rodas defendida</i>		1599	Urzáiz la relaciona con <i>El cerco de Rodas</i> de Tárrega <sup>13</sup> .
<i>Roncesvalles</i>		1597	Según San Román se trata de la obra <i>El casamiento en la muerte</i> , de Lope de Vega. Morley y Bruerton se sirven de la noticia ofrecida por San Román para delimitar una fecha ad hoc. de la obra, que aparece mencionada en las listas del Peregrino como <i>Roncesvalles</i> <sup>14</sup> . Por otro lado, en la R.B., Ms. II-462 se conserva un fragmento una comedia titulada <i>Roncesvalles</i> que, según Arata, “no tiene ninguna relación con <i>El casamiento en la muerte</i> , de Lope” <sup>15</sup> .
<i>San Ángel, Historia de</i>		1589	En el código de la R. B., Ms. II-464 se conserva una comedia titulada <i>Santo Ángel</i> , sobre la que hay problemas de identificación de la autoría en relación con Lope de Vega.
<i>San Juan Evangelista</i>		1592	De Alonso Remón. Está perdida.
<i>San Luis</i>		1597	
<i>sangre leal, La</i>		1599	Se trata de la comedia titulada <i>La sangre leal de los montañeses de Navarra</i> . Según Canet, se conserva también una copia manuscrita (BNM, Ms. 4117, fechado el 27 de octubre de 1600), perteneciente a una compañía de actores con diferencias sustanciales en las acotaciones y unos mil versos menos respecto a la versión impresa (Valencia, 1608) <sup>16</sup> .
<i>Sansón, Historia de</i>		1589	

Título de la obra	Año en que se representa	Año en que se documenta	Atribución
<i>serrana de la Vera de Plasencia, La</i>		1589	Lope de Vega escribió una comedia titulada <i>La serrana de la Vera</i> , pero, según Morley y Bruerton ésta fue compuesta entre 1595 y 1598 y se imprimió en la Parte 7 (1617) <sup>17</sup> .
<i>siete infantes de Lara, Los</i>		1597	Alfonso Hurtado de Velarde. Se conserva una versión impresa de la obra en la B.N.M., con el título <i>Tragedia de los siete Infantes de Lara</i> , en el volumen <i>Flor de las comedias de España, de diferentes autores</i> , quinta parte, recopiladas por Francisco de Ávila en Alcalá, por la viuda de Luys Martínez Grande (1615). También en <i>Flor de las comedias de España de diferentes autores</i> , quinta parte, recopiladas por Francisco de Ávila, en Barcelona, en casa Sebastian de Corruellas al Call, (1616).
<i>Tellos de Meneses, Los</i>		1585	Por cronología, es distinta de la de Lope con el mismo título.
<i>torneos de Aragón, Los</i>		1598	Lope de Vega.
<i>Ulises</i>		1596	
<i>venganza de los castellanos, La</i>		1594	
<i>verdadera amistad, La</i>		1591	En el códice Ms. II-461 de la R.B. se conserva una comedia titulada <i>Los amigos enojados y verdadera amistad</i> . Según Morley y Bruerton, esta obra, habitualmente atribuida a Lope de Vega debió ser escrita por otro dramaturgo entre 1590 y 1600. Bruerton consideró la posibilidad de que fuese de Aguilar. Urzáiz anota que ni Valladares Reguero ni Sánchez se muestran demasiado convencidos con la atribución propuesta por Bruerton, al tiempo que indica que se conserva una obra, titulada <i>Los amigos enojados</i> , impresa en Lisboa en 1603 <sup>18</sup> .
<i>vida de San Julián, La</i>	1595		Urzáiz recoge una noticia según la cual una obra titulada <i>La vida de San Julián obispo de Cuenca</i> se representó en Lima en 1611. Al parecer, Lope de Vega escribió una comedia, hoy desconocida, con el título de <i>San Julián de Cuenca</i> <sup>19</sup> . También se atribuye a Lope de Vega una obra titulada <i>El saber por no saber y vida de San Julián de Alcalá de Henares: comedia famosa</i> , en la <i>Parte veinte y tres de las comedias de Lope Felix de Vega Carpio</i> , Madrid, por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello, 1638.
<i>viejo enamorado, El</i>	1580		Juan de la Cueva.



Título de la obra	Año en que se representa	Año en que se documenta	Atribución
<i>Viriato</i>		1599	La Barrera proponía la identificación de esta comedia con <i>El español Viriato</i> , de González de Bustos, pero según Urzáiz, la cronología no parece coincidir <sup>20</sup> .
<i>visita costosa, La</i>		1596	
<i>vistas de Requena, Las</i>		1597	
<i>viuda casada, La</i>		1599	Lope de Vega compuso una comedia titulada <i>Viuda, casada y doncella</i> , de Lope de Vega <sup>21</sup> .

<sup>1</sup> URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, p. 651.

<sup>2</sup> SAN VICENTE, Ángel, "El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega", *Homenaje a Francisco Induráin*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1972, pp. 267-361 (310-311); REYES PEÑA, Mercedes de los, "Vida y martirio de Santa Bárbara, una comedia inédita de la colección del conde de Gondomar", en *Criticón*, Homenaje a Stefano Arata, n.º 87-88-89, 2003, pp. 745-764.

<sup>3</sup> URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *op. cit.*, p. 68.

<sup>4</sup> RENNERT, Hugo, *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909, p. 537; RENNERT, Hugo, "Notes on the cronology of the Spanish Drama", *Modern Language Review*, II (1906-07), 331-41 (336).

<sup>5</sup> URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *op. cit.*, p. 638.

<sup>6</sup> RENNERT, Hugo, "Notes...", art. cit., p. 340.

<sup>7</sup> URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *op. cit.*, p. 543.

<sup>8</sup> URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *op. cit.*, p. 623.

<sup>9</sup> ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini, 1989, p. 36-37, 58; GRANJA, Agustín de la, "Datos dispersos sobre el teatro en Granada entre 1585-1604", Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 13-28 (16).

<sup>10</sup> URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *op. cit.*, p. 229.

<sup>11</sup> MORLEY, Griswold, y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 75, 590; URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *op. cit.*, p. 668.

<sup>12</sup> URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *op. cit.*, p. 666. MORLEY, Griswold, y BRUERTON, Courtney, *Cronología... op. cit.*, pp. 228-29, 591.

<sup>13</sup> URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *op. cit.*, p. 118.

<sup>14</sup> SAN ROMÁN, Francisco de B., *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935, p. LXVIII.

<sup>15</sup> ARATA, Stefano, *Los manuscritos... op. cit.*, p. 56.

<sup>16</sup> URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *op. cit.*, p. 624; CANET VALLÉS, Josep Lluís, "Las comedias manuscritas anónimas o de posibles 'autores de comedias' como fuente documental para la reconstrucción del hecho teatral en el período áureo", en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, ed. de L. García Lorenzo y J. Varey, London: Tamesis, 1991, pp. 273-83.

<sup>17</sup> MORLEY, Griswold, y BRUERTON, Courtney, *Cronología... op. cit.*, pp. 222-23, 591

<sup>18</sup> ARATA, Stefano, *Los manuscritos... op. cit.*, p. 29-30, 43; URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *op. cit.*, p. 47.

<sup>19</sup> URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *op. cit.*, p. 653.

<sup>20</sup> URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *op. cit.*, p. 131.

<sup>21</sup> URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *op. cit.*, p. 684.

**Capítulo 2: ESTUDIO DE LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS DE LA  
COLECCIÓN TEATRAL DEL CONDE DE GONDOMAR**



## 2.1 Introducción

Hace algún tiempo, en el ya citado estado de la cuestión sobre el nacimiento de la *Comedia Nueva*, el profesor Oleza se refería al “fascinante problema histórico de la génesis” definiéndolo como un “problema con capacidad de desestabilizar modelos paradigmáticos”<sup>1</sup>. La colección teatral del Conde de Gondomar nos coloca frente a frente con ese *fascinante* problema de la formación de la *Comedia Nueva*. El conjunto de las treinta y nueve comedias<sup>2</sup> que integran nuestro *corpus* constituye un campo de análisis excepcional para adentrarnos en la dinámica del proceso compositivo de estas obras tempranas, que no está exento de vacilaciones e incluso contradicciones internas. Pero precisamente en el “titubeo” de los distintos modelos dramáticos emergentes, en la experimentación de su puesta en práctica y en sus tensiones creadoras, reside su verdadero atractivo para el historiador del teatro. En el contexto de la llamada posmodernidad, en la que se ha considerado como canon imperante precisamente la “ruptura del canon”, los textos del *corpus* seducen por la libertad que les confiere la ausencia de una estructura genérica perfectamente consolidada y tipificada.

El análisis llevado a cabo en las páginas que siguen no se pretende “único” ni “el único” posible sobre estos textos. El objetivo es abordar, en su conjunto, una muestra representativa de la producción dramática áurea de finales del XVI, desde la perspectiva del análisis de los géneros. Será, por ello, la reflexión sobre la tipología genérica, con el establecimiento de agrupaciones definidas por elementos concomitantes y diferenciales, el eje vertebral en la aproximación a estos textos, siempre tomando en consideración que, como toda creación literaria, se inscriben en un marco espacio-temporal y, lo que es más importante, en un marco ideológico y conceptual de sensibilidades compartidas. Por ello, se abordarán la construcción de la acción dramática, los mecanismos de los que se sirve el dramaturgo en la elaboración de la trama, así como las principales líneas de impulso que dotan de significación a dichos textos y su vinculación con el género.

La clasificación de estos textos en géneros y la revisión de los motivos por los que se encuadran en uno u otro de los grupos establecidos es un modo de reflexionar sobre este excepcional legado que nos ha conservado la historia. En la medida en que se logre una descripción más precisa y ajustada de los constituyentes de las obras y de la experimentación con los procesos constructivos, en la medida en que sepamos cómo se han ido forjando las secuencias básicas que se

---

<sup>1</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “El nacimiento de la Comedia: estado de la cuestión”, en J. Canavaggio ed., *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 181-226 (183).

<sup>2</sup> Correspondientes a los códices II-460 y II-463 de la Real Biblioteca y los ocho manuscritos sueltos de la Biblioteca Nacional: Ms. 15.000, 16.024, 16.033, 16.037, 16.048, 16.064, 16.111, 16.112, como se ha descrito en la introducción a este trabajo. Para más detalles, *vid.* el apartado correspondiente a la delimitación del *corpus*.

reiteran y conforman los entramados genéricos o en la medida en que seamos capaces de explicar por qué se recurre al empleo de secuencias, formalmente muy similares pero con significación diversa en función del marco en el que se inscriben –esto es, en función del género de la obra–, y en la medida en que seamos capaces de detectar el grado de ductilidad del abanico de muestras en la adscripción tipológica sin detrimento del mantenimiento de las coordenadas fundamentales de un género –esto es, el grado de prototipicidad o perifericidad de las distintas muestras–, en la medida de todo ello se podrá describir con mayor precisión por qué se produce la evolución que conducirá al triunfo del modelo teatral de la llamada *Comedia Nueva*.

Este capítulo no tiene como finalidad la mera “etiquetación” de las comedias de la Colección. El objetivo último no es, por tanto, encasillar los textos en un paradigma fijo previamente establecido. Digamos que los membretes bajo los que englobamos las distintas obras son un medio –un buen medio, si se me permite– de reflexionar sobre estos textos en su contexto y de analizar sus particularidades, pero sin caer en la consideración de elementos aislados, a aquellos que son comunes y compartidos por cuantos conforman una unidad genérica. Si asumimos que, por formar parte de un conjunto genérico, los textos comparten una serie de características que son comunes a los que se engloban en dicho grupo, correremos un riesgo menor de producir lecturas excesivamente cargadas de interpretación personal que se alejen de la red textual en que se inscriben. La apuesta por un estudio de los géneros se realiza desde la convicción de que bucear en un magma como el del teatro español áureo, en el que la magnitud del conjunto de la producción excede cualquier intento individual de dominio global, requiere el establecimiento de paradigmas críticos consensuados que posibiliten el contraste futuro de los resultados de cada una de las investigaciones que los estudiosos realizan sobre distintas parcelas del universo teatral.

En realidad, como podrá comprobarse, este trabajo es deudor de la metodología que ha establecido el profesor Oleza para el análisis de la vasta producción lopesca, que le permitió extraer conclusiones sobre los géneros en una muestra de la producción del primer Lope de Vega, del Lope maduro y del Lope de senectud<sup>3</sup>. Conclusiones, que, en breve, podrán ser ampliadas gracias a los resultados arrojados por el análisis exhaustivo de todas aquellas obras compuestas por el Fénix que está siendo llevado a cabo, en este momento, por el grupo ARTELOPE, en el proyecto del *Diccionario de argumentos y motivos del teatro de Lope de Vega*, dirigido por el citado

---

<sup>3</sup> Además del ya citado artículo “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, art. cit., *vid.* “Vencer con arte mi fortuna espero. La evolución del primer Lope al Lope del Arte Nuevo”, en Lope de Vega: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Edición de Donald McGrady. Estudio preliminar de Joan Oleza, 1997, y “El Lope de los últimos años y la materia palatina”, en *Criticón*, Homenaje a Stefano Arata, n.º 87-88-89, 2003, pp. 603-620.

investigador<sup>4</sup>. Resultará de sumo interés poder contrastar las muestras de la producción teatral que conocemos a través de la Colección Gondomar con todas aquellas obras de Lope de Vega adscritas a un mismo período cronológico y, por descontado, establecer relaciones entre períodos.

Partimos, por tanto, de la división en macrogéneros establecida por el profesor Oleza, distinguiendo entre drama y comedia, caracterizados por ser “alternativos no sólo respecto a la propuesta espectacular que ponen en marcha sino también, y sobre todo, en su actitud respecto al público que convocan”<sup>5</sup>. La relevancia de la recepción de la obra dramática viene condicionada por la conciencia que tenían los espectadores que asistían a las representaciones respecto al género al que pertenecían las obras que iban a ver, de modo que el público “se situaba ante cada espectáculo con las expectativas propias de cada género”<sup>6</sup>. En esta línea, el profesor Arellano ha reivindicado el papel del público en la recepción de las obras para establecer las correspondientes tipologías y realizar las interpretaciones correctas y ajustadas al propósito de la obra. El citado investigador ha mostrado los problemas que se derivan de la interpretación en clave trágica de obras eminentemente cómicas. Al explicar los motivos por los que la crítica ha realizado este tipo de interpretaciones, afirmaba:

El segundo motivo que provoca tales interpretaciones obedece a una postura metodológica desviada, que básicamente consiste en ignorar las diferencias genéricas, analizando distintas obras como si todas formaran un conjunto indiscriminado y continuo. Así se estudian comedias como si fueran tragedias y tragedias como si fueran comedias. Se habla de sucesos trágicos como si los sucesos fueran en sí mismos trágicos o cómicos independientemente de la trama en la que se insertan, se cree que la comedia es el embrión de la tragedia, o que la tragedia es la continuación de la comedia (Wardropper), cuando la comedia cierra el paso a la tragedia; se estudian ciertas obras comparando en un mismo plano tragedias y comedias (*El caballero de Olmedo con Marta la piadosa*, etc.). Como quiera que cada uno de estos géneros obedece a convenciones distintas, tienen estructuras distintas y su horizonte de expectativas es distinto (y por tanto distinta es la actitud y valoración del receptor), la visión indiscriminada no puede sino conducir a numerosas confusiones<sup>7</sup>.

El horizonte de expectativas de los géneros resultará, pues, fundamental en el análisis de los textos del *corpus*. Como podrá comprobarse a lo largo de las páginas que siguen, el macrogénero se convierte en punto clave para la interpretación porque condensa aquellos géneros que comparten coordenadas de emisión-recepción, que varían en función de su pertenencia al ámbito de la comedia o al ámbito del drama.

---

<sup>4</sup> El proyecto de investigación está subvencionado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, DGICYT referencia BFF2003-06390.

<sup>5</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en *Teatro y prácticas escénicas. II: La Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, p. 525.

<sup>6</sup> Vid. OLEZA SIMÓ, Joan, “Hagamos cosas de risa las cosas de calidad *El lacayo fingido* o las armas sutiles de la comedia”, en *La puesta en escena del teatro clásico*, Cuadernos de teatro clásico, n.º 8, 1995, 85-119.

<sup>7</sup> ARELLANO AYUSO, Ignacio, “Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas”, *Criticón*, 50, 1990, 7-21 (11-12).

Con Joan Oleza entendemos que:

El drama se articula todo él en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico, es un espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinantes. Al drama le es confiada, en la división del trabajo que se impone en la institución teatral barroca, la misión trascendente, el proselitismo, la denuncia y el panegírico<sup>8</sup>.

En cambio, a la comedia:

se le confía una misión esencialmente lúdica. La comedia es el territorio del juego, de una frivolidad muchas veces artificiosa y otras tantas amoral e, incluso, cínica, o por lo menos poco ortodoxa. La comedia se abre al azar (que puede conducir a todos los deslices), a la imaginación, a las insospechadas potencialidades de enredo. La comedia es también el reino de la máscara, de las identidades ocultas, de los embozos y de las nocturnidades [...] se instala en la ambigüedad y el amoralismo, y se deja impregnar a menudo por fuertes dosis de irreverencia<sup>9</sup>.

Estos planteamientos condujeron al profesor Oleza a establecer un esquema de géneros que resulta especialmente útil para orientarnos en el importante conjunto de la obra dramática de Lope de Vega, y que sintéticamente se representa en los siguientes cuadros:

COMEDIAS			
Universos de irrealidad		Universos de verosimilitud	
Tradición literaria		Libre invención	
Pastoriles	Novelescas	Urbanas	Picarescas
	Palatinas		

<sup>8</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, art. cit., p. 252.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 253-254.

DRAMAS																
IMAGINARIOS			HISTORIALES													
Libre invención	Materia literaturizada		Profanos						Religiosos							
Palatinos	Mitológicos	Caballerescos	Hechos particulares			Hechos famosos públicos				Antiguo Testamento	Nuevo Testamento	Hagiográficos y leyendas	Actuales			
			Honra	Mudanza y Fortuna	Privanza	Hazañas	Antigüedad	Europa	España							
									Godos					Medievales	Conflictos raciales en España	Frontera morisca

Partiendo de dicha distinción entre los dos macrogéneros, de los que nos servimos para acercarnos a nuestra Colección, nos enfrentaremos primero a los dramas y, a continuación, a las comedias. Estudiaremos las particularidades que presentan los dramas legendario-historiales y religiosos de la Colección, las muestras de dramas caballerescos y el ejemplo de drama mitológico, prestando atención específica a determinadas obras singulares, como *El milagroso español*, *Lucistela* y *Gravarte*. Lo mismo cabe decir de las comedias, entre las que analizaremos las muestras de comedias urbanas, palatinas y pastoriles presentes en la Colección, de nuevo con el detalle de las particularidades concretas de *Los naufragios de Leopoldo*, *Las traiciones de Pirro* y *El ganso de oro*. Se incluyen al final de este epígrafe dos esquemas (uno del macrogénero del drama y otro del macrogénero de la comedia) para facilitar una rápida consulta de la adscripción genérica propuesta para cada una de las obras en este capítulo. Hay que advertir, no obstante, de que, en nuestra Colección, situada cronológicamente en el período de gestación de la *Comedia Nueva*, las fronteras no siempre resultan nítidas. De hecho, si algo la caracteriza globalmente, es la falta todavía de determinación genérica y la hibridez presente en numerosos textos que la integran.

Como se ha indicado en la introducción inicial a este trabajo, a lo largo del presente capítulo se recogen los títulos de aquellas obras que, por su temática, se vinculan con los textos de nuestro



*corpus*, con el fin de dejar apuntadas las vías para posteriores estudios que aborden la recurrencia a determinados temas en distintos períodos cronológicos y desde corrientes estético-literarias diversas.

Cierra este apartado un catálogo de los argumentos de las comedias inéditas (*Trame delle opere inedite*), que se ofrece como apéndice y que trata de suplir la transcripción de los textos que, por su volumen, resultaba imposible de realizar. En cumplimiento de la normativa del doctorado europeo, el catálogo está redactado en italiano.

Antes de pasar al estudio de los géneros de los textos del *corpus*, quisiera dejar constancia de algunas noticias conservadas relativas a la representación de algunos de ellos, dado que, con toda probabilidad, los textos de los que nos vamos a ocupar son copias de las copias que sacaban las compañías a partir de los manuscritos que compraban a los dramaturgos que las componían. Por desgracia, son escasísimos los casos en los que se ha hallado una noticia contemporánea que confirmase la representación de alguno de nuestros dramas<sup>10</sup>. Sin embargo, sabemos, por ejemplo, que la compañía de ‘Los Españoles’, dirigida por Nicolás de los Ríos, representó *La comedia de Mateo* [sic] en la villa de Olmedo (Valladolid) el día siguiente a la fiesta de Nuestra Señora del Rosario de 1589<sup>11</sup>. Probablemente se trate de la misma obra que representó esta misma compañía el día anterior también en Olmedo, con el título *La comedia de Matico*, que Reyes Peña identificó con la lopesca *Los donaires de Matico*<sup>12</sup>.

Asimismo en la copia del autógrafo de *El maestro de danzar*, de Lope de Vega, se incluye una nota final, en la que Lope indicaba: “Hice esta comedia en Alba / Para Melchor de Villalva; / Y porque es verdad firmélo / El mes que es mayor el yelo [¿diciembre o enero?] / Y el año que Dios nos salva. / 1594”<sup>13</sup>.

Por otro lado, tenemos tres casos que vienen a cubrir parcialmente el vacío que media entre estos textos copiados para la lectura y los que debieron llevarse a las tablas. A partir del análisis de los *papeles de actor* conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 14.612/8), Stefano Arata logró identificar por los personajes, fragmentos de *La conquista de Jerusalén* y dató la

---

<sup>10</sup> Al menos con el título que las encabeza en cada uno de los manuscritos de la Colección. Esto, por otra parte, era de esperar, pues, como bien sabía y puso de manifiesto en distintos estudios Arata, los títulos con los que se hacía referencia en los distintos casos a las comedias no eran fijos e inamovibles, sino más bien, todo lo contrario. Sirva como ejemplo la comedia de *Miseno*, según el título que figura en el manuscrito, sobre la que Arata planteó la posibilidad de identificación con la que lleva por título *Audalla*. Vid. “Loyola y Cepeda: dos dramaturgos del Siglo de Oro en la Biblioteca de Palacio”, en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, ed. de Fausta Antonucci, Laura Arata, María del Valle Ojeda, Pisa, *Edizioni ETS*, 2002, pp. 9-20.

<sup>11</sup> FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores, op. cit.*, en preparación.

<sup>12</sup> REYES PEÑA, Mercedes, “Una nota sobre el *terminus ad quem* de *Los donaires de Matico*, de Lope de Vega, y su inclusión en el repertorio de Nicolás de los Ríos”, en *Anuario de Lope de Vega II* (1996), pp. 197-212.

<sup>13</sup> B. N. E., Ms. 16.048.

representación en 1586 a partir de la anotación que figuraba en uno de ellos. Por otro lado, Arata se hace eco de las hipótesis de Agustín de la Granja, quien conjetura que “pudo ser en el mes de junio de 1586, durante una breve estancia en Sevilla, cuando Miguel de Cervantes dejara en manos del autor de comedias Nicolás de los Ríos una comedia titulada *El cerco de Jerusalén* (o *La conquista de Jerusalén*)”<sup>14</sup>. Téngase en cuenta un dato interesante. En caso de ser cierta la hipótesis de que esta comedia perteneciese a la compañía de Nicolás de los Ríos en 1586, sabemos que años después, en 1604, fue también la compañía de Nicolás de los Ríos la encargada de representar el 8 de octubre en Salamanca una comedia con el título *El cerco de Jerusalén*<sup>15</sup>.

La citada carpeta de *papeles*, que fue estudiada en un primer momento por S. Arata y D. Vaccari<sup>16</sup>, ha sido recientemente catalogada por esta última investigadora en *I papeles de actor della* Biblioteca Nacional de Madrid. *Catalogo e studio*<sup>17</sup>. En ella se encuentran también *papeles* de otra de las obras que forma parte de nuestro *corpus*: *Los vicios de Cómodo*. Concretamente, hay dos papeles de este drama, cuyo texto completo se conserva en el código II-463 de la Real Biblioteca: el de Virginio y el de Publio<sup>18</sup>. Según indica la citada investigadora

Anche nel caso del *papel* di Publio e di Virginio e della commedia *Los vicios de Cómodo* [...] la collazione ha fatto emergere le numerose differenze tra i due testi [...] risulta difficile stabilire la parentela tra i due testimoni, che, ancora una volta, sembrerebbero due versioni diverse della stessa opera<sup>19</sup>.

Además, gracias a la catalogación realizada de Vaccari, es posible identificar otra obra de nuestro *corpus*. Según precisaba la citada investigadora, entre los *papeles de actor* era posible reconstruir una comedia que titulaba “\*Commedia di Lindano”, de la que se habrían sacado los papeles 60 y 66:

Della “Commedia di Lindano” sono sopravvissuti due *papeles*, il n. 60 e il n. 66. Si tratta di una commedia “urbana”, incentrata, pare, sulle vicende amorose di Lindano e Brasilda. Quando il duca Lindano parte per la guerra per la seconda volta, Brasilda (il personaggio del *papel* n. 66) decide di seguirlo travestendosi da soldato. Durante la battaglia, il personaggio del *papel* n. 50 prende prigioniera Brasilda, per poi darla in sposa a Lindano, nozze delle quali egli sarà il padrino<sup>20</sup>.

---

<sup>14</sup> Tomo la cita de ARATA, Stefano, “Notas sobre la *Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino”, en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, Edizioni ETS, 2002, p. 129, n. 7.

<sup>15</sup> FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores, op. cit.*, en preparación.

<sup>16</sup> ARATA, Stefano, y VACCARI, Debora, “Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche, Edizioni ETS*, 2002, pp. 25-68.

<sup>17</sup> Introduzione di Fausta Antonucci, Firenze, Alinea editrice, 2006.

<sup>18</sup> *Ibid.*, especialmente las páginas 32-33, 136-137 y 144-146.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 48-49.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 45.

En realidad, estos dos papeles, junto con el n. 13 (“Contador”) y el n. 68 (que corresponde a Brasilda), pertenecen a *La descendencia de los marqueses de Mariñán*. De las particularidades de adscripción genérica del texto nos ocuparemos en el capítulo segundo, en cuyo apéndice puede encontrarse un resumen del argumento de la obra, en la que Brasilda es la amante del Secretario del Duque de Esforcia y en la que Lindano, que está casado con otra mujer, es el general del fuerte de Mariñán.

Dejando de lado el estudio sistemático de las variantes que presentan los *papeles* respecto al texto contenido en el códice II-460 de la Real Biblioteca, merecedoras de un análisis más detallado para concluir el tipo de relación textual entre ambos manuscritos, podemos decir que el papel del “Contador” se correspondería con las intervenciones que ocupan el folio 196 v.

El papel n. 60 corresponde al Duque Esforcia y los *pies*, a Lindano y se relaciona con tres pasajes de *La descendencia de los marqueses de Mariñán*: f. 198 r., f. 199 v. y f. 200r.

El papel n. 66 es el parlamento de la mujer de Lindano, no de Brasilda. Son dos pasajes, correspondientes a los f. 198 v. y 201 r.

Por último, el papel n. 68 es el que corresponde al personaje de Brasilda. En el papel de este personaje, uno de los protagonistas de la obra, hallamos una referencia sobre la actriz que debía representarlo que resulta de gran importancia. Se trata de un soneto sobre Jerónima Carrillo, que publicaron S. Arata y D. Vaccari:

Este papel de dama ha de decillo  
la Pascua con primor y bizzarria  
y con la propia boca, el primer día  
la señora Jerónima Carrillo.  
Toda la gente gustará de oïllo  
porque tiene donaire y gallardía  
y yendo por amparo nuestro y guía  
el temor bien podemos despedillo<sup>21</sup>.

Según comentan los citados investigadores: “por desgracia la parte final del folio fue arrancada y se perdieron los tercetos, pero es difícil imaginar un testimonio más inmediato y a

---

<sup>21</sup> ARATA, Stefano, y VACCARI, Debora, “Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche, Edizioni ETS*, 2002, pp. 25-68 (38). La profesora Evangelina Rodríguez ha destacado la importancia que cobraron en el Siglo de Oro una serie de conceptos clave para la conformación de “la norma y disciplina del actor, sus cualidades y matices”. Resulta interesante comprobar que las cualidades de “donire y gallardía” a las que se alude en el soneto, así como la alusión indirecta a la “voz” de la actriz, que nos remite a la importancia que cobraba el recitado, y el modo en el que se ha de representar (“con primor y bizzarria”) son coincidentes con los atributos actorales que estudia E. Rodríguez: “*talle, brio y donaire* como traductores físicos, del ingenio intelectual o de la entrega emocional; el *ingenio* que seguramente remitía [...] al talento del actor por administrar los recursos en un género proclive a la improvisación sobre efectos, sin embargo, convencionales y esperados por el público [...]; la *memoria*, base esencial que se toma prestada, como era de esperar, de las cualidades del orador, la *suelta, experta o expedita lengua...*”. Vid. RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, pp. 143-144.

vuelapluma sobre la revolución que significó la aparición de las actrices en escena y su importancia para las compañías y el público”<sup>22</sup>. Decía que resulta de interés porque, a través de este testimonio, sabemos que *La descendencia de los marqueses de Mariñán* fue representada en Pascua y que el papel de Brasilda correspondía a la actriz Jerónima Carrillo que, como bien precisa Debora Vaccari, estaba casada con Alonso de Ribera. A mi entender, la representación a que se hace referencia en el soneto no es un “particular”, sino más bien parece aludir a una representación pública y ello resulta especialmente significativo si atendemos al género del drama, puesto que el soneto daría testimonio de la representación de este drama genealógico no ante un público cerrado, sino ante un público heterogéneo que disfrutaba con las “aventuras novelescas” de estos personajes.

Por otro lado, la identificación de Jerónima Carrillo como actriz que representaría el papel de Brasilda resulta interesante en relación con su participación en otra comedia, cuyos papeles se conservan en la misma carpeta: el papel de Bradamante, uno de los cuatro (junto con el de Marfisa, que representaría Paula Roca y el de Rugero, que representaría Agustín Solano) correspondientes a una obra, cuyo título, según la reconstrucción de Vaccari, podría ser “\*Los amores de Rugero y Bradamante”. Esta obra, a partir de cuyos papeles se tiene constancia que estaba estructurada en cuatro jornadas (al igual que *La descendencia de los marqueses de Mariñán*) es, según señala D. Vaccari distinta de la titulada *Las bodas de Rugero y Bradamante* (en tres jornadas) que se conserva en la B.N.M., Ms. 16.111, que forma parte de la Colección Gondomar:

Por lo que hemos podido comprobar nuestra comedia no se puede identificar con ninguna de las conocidas hasta ahora. No es *Los celos de Rodamonte* ni *El vencedor de sí mismo*, de Lope de Vega, ni tampoco puede identificarse con la comedia manuscrita *Las bodas de Rugero y Bradamante*, conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, aunque el argumento es el mismo<sup>23</sup>

Hasta tal punto es parecido el argumento<sup>24</sup> que sería conveniente estudiar la relación entre los dos textos para descartar que pudiera tratarse de un caso de refundición, es decir, que el texto que forma parte de nuestro *corpus* pudiera ser una versión modificada de otro texto anterior, del que habrían sido sacados los papeles de Bradamante, Marfisa, Amón y Rugero<sup>25</sup>. Un estudio que debería desarrollarse en paralelo con la profundización en las relaciones entre *Los vicios de Cómodo*

---

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 38

<sup>23</sup> ARATA, S., y VACCARI, D., “Manuscritos atípicos...”, art. cit., p. 43.

<sup>24</sup> Confróntese el extracto argumental ofrecido por VACCARI tanto en “Manuscritos...”, art. cit., como en *I papeles...* op. cit. pp. 42 y 71-72, respectivamente, con el resumen del texto de nuestro *corpus*, que puede consultarse en el apéndice correspondiente al catálogo de argumentos.

<sup>25</sup> Debora Vaccari indica que “los papeles presentan huellas de una pronunciación seseante”. Vid. ARATA, Stefano, y VACCARI, Debora, “Manuscritos atípicos...”, art. cit., p. 41. También *Las bodas de Rugero y Bradamante* es uno de los textos en los que se detectan rasgos de seseo en nuestro *corpus*. Para más detalles, véase el epígrafe correspondiente a las sibilantes en el epígrafe sobre usos gráficos en este primer capítulo

y *La descendencia de los marqueses de Mariñán* con los correspondientes papeles conservados y tomando, como horizonte, el estudio realizado en su momento por S. Arata para el caso de *La conquista de Jerusalén*. Un estudio que permitiría ahondar en las variaciones y adaptaciones a las que se veían sometidas las piezas dramáticas y que podría arrojar luz sobre los mecanismos de transmisión del teatro áureo.

## 2.2 Universo del Drama

### 2.2.1 La ficcionalización de la materia historial profana

#### 2.2.1.1 Consideraciones generales

Al abordar el análisis de los dramas historiales en el primer Lope, el profesor Oleza afirmaba:

Son significativos los dramas historiales –más bien fabulosos– sobre la Antigüedad [...] El primer Lope visita poco, en cambio, la historia europea [...] y respecto a la española le atrae sobre todo el subgénero morisco, relacionado con la frontera de Granada, literaturizada ya por el romancero (el joven Lope fue un dedicadísimo y experto poeta de romances moriscos) y por la “novela” o la “crónica” moriscas [...] prestó escasa atención a los grandes acontecimientos “recientes” [...], a la vez que iniciaba con escasa predisposición a repetir los dramas históricos sobre la España goda [...] o medieval<sup>26</sup>.

Son diez las obras de las que nos ocuparemos a continuación, cuya ubicación cronológica es distinta: *El milagroso español* se sitúa en la época pre-romana; *El cerco de Numancia* se sitúa en la época de los romanos, concretamente en el siglo II a. C.; también en la época de los romanos, pero en el siglo II d. C., se sitúa *Los vicios de Cómodo*; *La Montañesa* se ubica en el período de la historia de los godos; *La descendencia de los Vélez de Medrano*, en la Edad Media (siglo X); *La conquista de Jerusalén*, en la historia europea del siglo XI; *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, *El hijo de Reduán* y *Las Grandezas del Gran Capitán*, en la España de los Reyes Católicos, y, por último, *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, a comienzos del siglo XVI.

Como se irá detallando a lo largo del epígrafe, es distinto el grado de importancia que cobra la relación historia/ leyenda en estos dramas, pero la balanza se inclina decididamente del lado de lo imaginativo, de lo legendario o de lo anecdótico. Domina, sin duda, el elemento ficticio en los dos dramas moriscos *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* y *El hijo de Reduán*<sup>27</sup>, así como en *El milagroso español*, *La descendencia de los Vélez de Medrano* y *La Montañesa*. Esta última obra comparte con *El cerco de Numancia* y *La conquista de Jerusalén* su carácter épico. *El cerco de Numancia* destaca el carácter épico nacional y *La conquista de Jerusalén* las gestas de los cristianos en una de las cruzadas contra los turcos. *La Montañesa* representa una muestra del carácter épico en relación con el pasado mítico de España, pero, a diferencia de *El cerco de Numancia* y *La conquista de Jerusalén*, no parte de un hecho histórico concreto. *Los vicios de Cómodo*, *Las grandezas del Gran Capitán* y *La descendencia de los marqueses de Mariñán* coinciden en su punto de partida:

---

<sup>26</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “Vencer con arte...”, *op. cit.*, p. XVIII.

<sup>27</sup> Según J. Oleza *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* y *El hijo de Reduán* están “confeccionadas con un corte más novelesco que histórico”, *Ibid.*, p. XVIII.

todas ellas recrean o ensalzan las figuras de determinados personajes históricos. Pero incluso en algunos de estos casos, como en *La descendencia de los marqueses de Mariñán* y *Las grandezas del Gran Capitán*, aquello sobre lo que se sustenta la acción es, precisamente, lo menos histórico. Como iremos detallando en cada caso, se trata de elementos anecdóticos, cargados de una buena dosis de libre invención.

En la ubicación espacial de estos dramas cobra especial relevancia la Península Ibérica, pues *El cerco de Numancia* se ubica en Soria; *La descendencia de los Vélez de Medrano*, en Navarra; *La Montañesa*, en León; *El hijo de Reduán* y *Los hechos de Garcilaso*, en Granada, y *El milagroso español*, en Valencia. En Italia tiene lugar la acción de *Los vicios de Cómodo* (en Roma, concretamente), *La descendencia de los marqueses de Mariñán* (en Milán) y *Las grandezas del Gran Capitán*, que combina el espacio napolitano con el francés. *La conquista de Jerusalén* es el drama cuya ubicación está más alejada del territorio español, aunque en Jerusalén prevalece una significación simbólica relacionada con el cristianismo, más que una visión estrictamente espacial.

Desde el punto de vista de la acción, destaca la línea de los dramas del poder injusto, como *Los vicios de Cómodo*, *La descendencia de los marqueses de Mariñán* y *La Montañesa*. El hecho que motiva la injusticia del poderoso es distinto en estas tres obras: en *La descendencia de los marqueses de Mariñán* y en *La Montañesa*, es el deseo de alcanzar un favor amoroso; en *Los vicios de Cómodo*, es su propia naturaleza tiránica. Además, el desenlace es divergente: del reconocimiento del error y la enmienda del Duque Esforcia en *La descendencia de los marqueses de Mariñán* a la imposibilidad de cambio en el comportamiento de Cómodo y los cónsules romanos Andronio y Lelio en *La Montañesa*. Coinciden los tres casos citados en que la secuencia del poder injusto lleva aparejada una estructura bipolar, de contraposición de personajes. Así, en *Los vicios de Cómodo*, el Emperador está colocado frente a frente con Pertinaz; en *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, el Duque Esforcia se opone al Secretario, y en *La Montañesa*, la pareja Andronio y Lelio están en el lado inverso a Furio y Curieno. Esta secuencia de contraposición de personajes refuerza la visión negativa del poderoso por el contraste con la imagen positiva que se transmite del súbdito. En esta línea cabría considerar, en *La descendencia de los Vélez de Medrano*, el enfrentamiento que se produce entre Abderramán (representante del poderoso) y Alí (representante del súbdito) en el interior del colectivo árabe, pero en esta obra, como estudiaremos, prima la contraposición en términos grupales a la individual. En el *corpus* hay otro drama más que presenta a un gobernante que actúa con injusticia: el rey Fernando en *Las grandezas del Gran Capitán*, aunque la crítica está tan solo insinuada y prevalece, como eje central de la acción, la contraposición de vasallos fieles frente a vasallos infieles, más que el cuestionamiento directo del comportamiento del poderoso.

La trayectoria que dibuja la evolución de los personajes es descendente en los casos de Cómodo, Andronio y Lelio, y Tarfe, respectivamente enemigos de Pertinaz, Furio y Curieno, y Garcilaso. Estos últimos, por el contrario, tienen una trayectoria ascendente, marcada por la superación de obstáculos, que van modelando el perfil “de fama” de estos héroes que logran el triunfo y el reconocimiento público.

Por distintos motivos, el esquema de evolución de los personajes es muy similar en *Los hechos de Garcilaso*, en el que la línea descendente que marca la trayectoria del moro Tarfe se complementa con el ascenso de Garcilaso. En este caso, aquello que se contrapone no es el enfrentamiento individual entre un poderoso y su súbdito, sino que Tarfe y Garcilaso son representantes, respectivamente, de los árabes y cristianos. En consecuencia, el ascenso de Garcilaso y la caída de Tarfe adquiere una significación más amplia, que se hace extensiva a los colectivos religiosos que representan.

El único caso en el que se produce el ascenso del súbdito sin llevar aparejado el descenso del poderoso tiene lugar en *La descendencia de los marqueses de Mariñán*. La reconciliación final de los dos personajes se produce con el nombramiento del Secretario, como Marqués de Mariñán, por el Duque Esforcia.

Y si en los casos anteriores prevalece la estructura bipolar, en *El hijo de Reduán*, *La descendencia de los Vélez de Medrano* y *Las grandezas del Gran Capitán*, Gomel, Alí y Gonzalo Fernández de Córdoba emergen como representantes de la figura central de un héroe, cuya trayectoria es igualmente ascendente. Recordemos que Gomel alcanza el trono como rey de los árabes y Alí es investido con el título de Conde Andrés Vélez de Medrano. Sólo en el caso del Gran Capitán el triunfo del héroe, aunque sí tiene reconocimiento popular, no lleva aparejado ascenso social. Podría asimilarse a obras como éstas, en las que adquiere relevancia la figura del héroe, que lleva aparejada el reconocimiento oficial, el caso de Godofre de Bullón, en *La conquista de Jerusalén*, que es coronado Rey de Jerusalén. Sin embargo, en esta obra, como veremos, prevalece la colectividad sobre el ensalzamiento de una figura individual central.

El marco bélico cobra importancia en muchos de los dramas historiales de la Colección: en *La descendencia de los Vélez de Medrano* y en *Los hechos de Garcilaso* es la frontera árabe, con la lucha entre los cristianos y los moros; en *La conquista de Jerusalén*, el enfrentamiento entre cristianos y turcos; en *El cerco de Numancia*, el de los romanos sitiadores contra los numantinos sitiados, y en *La Montañesa*, el de los romanos contra los españoles (leoneses). El conflicto armado tiene un carácter secundario en *Los vicios de Cómodo*, en el que se alude a la guerra de los romanos contra los alemanes, pero ésta no tiene repercusiones directas en la trama, así como en *Las grandezas del Gran Capitán*, en la que tampoco se escenifica ni recrea por extenso, aunque sí se



alude a la guerra contra los franceses. Tanto en *Los vicios de Cómodo* como en *Las grandezas del Gran Capitán* la tensión de los bandos enfrentados no está directamente vinculada con el conflicto bélico que se produce, o se ha producido, en el contexto en que se desarrolla la acción, sino que ésta se desvía hacia los núcleos de personajes que se enfrentan por motivos de poder. Distinto es el caso de *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, en el que también está presente la situación bélica, pero ésta adquiere un valor fundamental como extremo al que llegan las relaciones entre un poderoso y uno de sus súbditos, de modo que la lucha está cargada de conflicto individual más que de carácter colectivo de pueblos enfrentados.

En todos estos dramas está presente también el conflicto afectivo, que adquiere un valor importante en *La Montañesa*, *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, *Los hechos de Garcilaso* y en *La descendencia de los Vélez de Medrano*, y un valor secundario en *Las grandezas del Gran Capitán*, *El cerco de Numancia*, *La conquista de Jerusalén*, *Los vicios de Cómodo*, *El hijo de Reduán* y *El milagroso español*. El grado de cohesión entre las distintas tramas presentes en los dramas es diverso. Así, la trama amorosa y la bélica en *Los hechos de Garcilaso* y en *Las grandezas del Gran Capitán* tienen una cohesión baja. Su estructuración adolece de falta de integración de los dos núcleos distintos en *Los hechos de Garcilaso* y de superficialidad en el tratamiento de la trama amorosa, así como falta de significación en el conjunto de la obra, en el caso de *Las grandezas del Gran Capitán*. En cambio, en *La descendencia de los Vélez de Medrano* o en *La Montañesa* estos dos núcleos básicos presentan una articulación más dinámica e integrada, que no pasa por la fijación de límites de separación de las mismas, sino por la dependencia mutua en el devenir de la acción. En *Los vicios de Cómodo* no parece conveniente considerar la relación del Emperador con Marcia y Otavia al margen de la gestión política de éste, como núcleos argumentales diversos, sino que la presentación del conflicto amoroso de Cómodo obedece al esquema que muestra el comportamiento del personaje en las distintas facetas y situaciones de la vida. Por ello, tampoco en este caso queda marginado el núcleo amoroso. Algo semejante sucede en *El cerco de Numancia* y *La conquista de Jerusalén*, cuyas tramas amorosas quedan integradas en la acción en función del mensaje didáctico global que planea sobre las obras. En *La descendencia de los marqueses de Mariñán* el peso que se le confiere a la trama amorosa es alto. Tan alto que podría considerarse como único conflicto, de modo que la relación del Duque Esforcia con el Secretario y Brasilda polariza el conflicto bélico, es decir, el enfrentamiento armado entre el señor y el vasallo. Como estudiaremos detalladamente más adelante, la acción se traslada desde el ámbito de lo político hasta el ámbito de lo individual, de modo que no se problematiza sobre las ansias de poder de uno y otro de los personajes, sino sobre los deseos amorosos ilícitos.

Resulta interesante notar que los papeles femeninos, en estos dramas, van aparejados, en muchas ocasiones, a las secuencias de conflicto amoroso. Por ejemplo, Fátima Alhama y la Reina desarrollan un papel importante en las dos primeras jornadas de *Los hechos de Garcilaso*. Lo mismo sucede en *La descendencia de los Vélez de Medrano*, pues tanto Ardina como Clara toman la iniciativa para lograr su objetivo amoroso, que es, en ambos casos, Alí. La propia infanta Clara verbaliza su predisposición a actuar y la constatación de las limitaciones de las mujeres al reflexionar sobre sus diferencias con los varones:

Ese trabajo tenemos  
éstas que somos mujeres;  
si no son fiesta o placeres,  
nada por milagro vemos.  
Digo que, si me hiciera  
el cielo hombre, y no mujer,  
nada dejara de ver,  
aunque, por vello, muriera. (f. 208 v.)<sup>28</sup>

Cumplen igualmente un papel principal las damas en *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, *La Montañesa* y *El hijo de Reduán* porque se convierten en desencadenantes de la acción dramática. En los dos primeros casos, porque Brasilda y Claudia son el objetivo amoroso que pretenden alcanzar injustamente el Duque Esforcia y los cónsules romanos, respectivamente. En *El hijo de Reduán*, porque el desencadenante del alejamiento de la corte de Gomel y su crianza en manos de Reduán depende de la relación del rey Baudeles con la cristiana Narda y los celos de su mujer, la reina Alzira.

En *Los vicios de Cómodo* tanto Marcia como Otavia participan activamente en la intriga, siendo determinante la intervención de Marcia en el desenlace de la acción.

A los personajes femeninos de *El cerco de Numancia* y *La conquista de Jerusalén* no sólo se les reserva un papel vinculado con la trama amorosa. En estas dos obras, las mujeres son también partícipes del drama humano de la guerra e intolerancia, se sacrifican y actúan con una valentía equiparable a la de sus maridos, hijos o hermanos.

El drama historial en el que el papel femenino es más secundario es *Las grandezas del Gran Capitán* y no porque no estén presentes distintos personajes femeninos (Violante, Lucrecia, Camila...), sino porque la incidencia de las acciones que protagonizan en la acción principal es menor.

---

<sup>28</sup> En adelante, modernizo, sin indicarlo, la ortografía en las citas de los manuscritos, puntúo y corrijo las erratas evidentes.

Vamos a ir detallando a continuación las características que presentan cada uno de estos diez dramas para su adscripción genérica. En la exposición no se sigue un orden de acuerdo con la cronología externa de las obras, sino que se privilegia la agrupación de los textos por las semejanzas entre ellos, así como la toma en consideración del grado de vinculación al elemento histórico o al ficticio. En este sentido, pese a que, cronológicamente, *El milagroso español* es el drama que recrea un acontecimiento histórico más antiguo, empezamos nuestro análisis con *Los vicios de Cómodo*, por el peso que los hechos históricos tienen en el drama. Como se irá detallando en las páginas que siguen, *Los vicios de Cómodo* entronca con toda la tradición teatral de la generación trágica anterior en cuanto a la presentación del tema del tiranicidio, pero la resolución final del drama pone de manifiesto un distanciamiento respecto a la misma.

Continuamos con *Las grandezas del Gran Capitán*, *La descendencia de los marqueses de Mariñán* y *La descendencia de los Vélez de Medrano*, que comparten su esencial carácter laudatorio y constituyen un subgrupo identificable: el de los genealógicos.

A continuación, se aborda el estudio de *El cerco de Numancia*, *La conquista de Jerusalén* y *La Montañesa*, que ostentan un fundamental componente épico, vinculado con la exaltación nacional.

Se estudian después los dramas históricos profanos *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* y *El hijo de Reduán*, que constituyen las muestras de dramas moriscos y que comparten una marcada ficcionalización y carácter novelesco de la historia.

Cierra el epígrafe un caso muy particular dentro del grupo de los dramas históricos, que se aborda de modo independiente para dar cuenta de su especificidad. Como trataré de poner de manifiesto en las páginas dedicadas a *El milagroso español*, más allá de la trama palatina que contiene, la obra adquiere sentido pleno si comprendemos las coordenadas de emisión-recepción de dicho texto, que lo sitúan entre los dramas históricos profanos con un claro propósito de exaltación de la Monarquía española en relación con unos remotos orígenes legendarios.

### **2.2.1.2 La huella trágica: *Los vicios de Cómodo***

Bajo el título de *Comedia de los vicios de Cómodo, emperador romano y su muerte y elección de Pertinaz y triunfo suyo en Roma*<sup>29</sup> nos encontramos con un texto, cuya estructura formal denota cierto arcaísmo. Ello lo convierte en un drama que manifiesta puntos de contacto con las tragedias de la generación anterior.

---

<sup>29</sup> En adelante, me referiré al drama abreviando su título como *Los vicios de Cómodo*.

El contenido doctrinal y el didactismo son los pilares sobre los que se construye una trama que va mostrando cómo no debe comportarse un soberano, transmitiendo la enseñanza a partir de un ejemplo concreto.

*Los vicios de Cómodo* recrea la figura de un tirano, un gobernador despótico, vanidoso y libertino. Cómodo, hijo del emperador Marco Aurelio, nació en el año 161 y murió en Roma en el 192, y fue emperador romano entre el 180 y 192 d. C. Elio Lampridio en la *Historia Augusta*<sup>30</sup> relató su vida, que tuvo gran difusión a través de distintos textos castellanos, desde fecha temprana siendo casi proverbial el catálogo de sus vicios<sup>31</sup>. Ya en la *Estoria de Espanna que fizo el muy noble rey don Alfonso, fijo del rey don Fernando et de la Reyna...* (ca. 1270), Alfonso X el Sabio hace referencia a Cómodo, destacando la conciencia negativa que tenían los propios contemporáneos del “des-gobierno” de Cómodo:

En el quarto anno que fue en la ERA de dozientos & ueynt & dos. Ffizo ell emperador Commodo en la cibdat de Roma unos bannos muy grandes & de muy grand cuesta. & pusoles nombre las Termas comodianas. que quiere tanto dezir commo los bannos de Comodo. E mudo el nombre al mes de Setiembre. & llamolo Comodo del suyo. Mas porque era omne malo & de malas costumbres; no lo touo la yente por bien. nin quisieron que fuesse adelant el su fecho. & nol prouocio cuemo a Julio nin cuemo a Octouiano. & ouo siempre el mes aquel nombre que antes ouiera<sup>32</sup>.

En esencia, la columna vertebral de este drama es la problemática del poder tiránico y se construye con un grupo reducido de personajes centrales, a los que rodean un séquito de personajes-

---

<sup>30</sup> LAMPRIDI, Aeli, “Commodus Antonius”, en *Scriptores historiae augustae*, Leipzig, Teubner verlagsgesellschaft, 1971, v. I, pp. 98-114.

<sup>31</sup> Sirvan únicamente como ejemplos la mención a su persona en la anónima *Crónica de San Isidoro. Estocolmo D 1272* en los siguientes términos: “Comodo regno .xiiij. anyos. Aquesti fue hombre de mucha luxuria” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [consultado el 19 de agosto de 2006]), así como las advertencias en tono didáctico que figuran en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, cuando el personaje de Pinciano se refiere a la educación de los hijos de los príncipes en los siguientes términos: “Por eso decía Carneades que los ricos y los hijos de los príncipes ninguna cosa se podía decir con verdad que sabían hacer, sino mandar un caballo, porque en todos los otros ejercicios les podían engañar lisonjeros y darles ventaja sin merecerlo, alabándoles lo que hiciesen. Sólo el caballo, que no conoce si el que va encima es príncipe o señor, pobre o rico, prueba la verdad y derrueca al que no lo sabe regir. Y por esto los reyes y grandes señores y las personas principales tienen mayor obligación de guardar a sus hijos de la compañía y conversación de lisonjeros, porque cuando se junta su malicia con la niñez y adolescencia de los mozos, es muy mayor el peligro. *Al emperador Comodo, que fue el más incómodo y pestilencial que tuvo el imperio romano, no le bastó la sanctidad y ejemplo de su padre Antonino ni la diligencia de sus ayos y maestros contra el combate que le hicieron los lisonjeros en su niñez y mocedad, que fue tal que le canonizaron en todos los vicios y maldades posibles*” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [consultado el 19 de agosto de 2006]. El subrayado es mío). Incluso en el *Fructus Sanctorum y quinta parte del Flos sanctorum*, de Alonso de Villegas se introduce la figura del Emperador, en el discurso Vigésimo primero, “De crueldad”, entre los que clasifica como “exemplos estrangeros”: “Comodo Emperador mandó matar a un romano porque le hallaron leyendo la Vida de Cayo Calígula, escrita por Suetonio. Y cuando sentenciava alguno a muerte, mandava que le abriessen de arriba abaxo, estando él presente, y tomava deleite de lo que a muchos fuera horror y espanto. Es del mismo Fulgoso”. Cito a través de la versión electrónica de la edición realizada por José Aragüés Aldaz que figura en *LEMIR*: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Flos/Discurso21.html> [consultado el 19 de agosto de 2006].

<sup>32</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [consultado el 19 de agosto de 2006].

comparsa que protagonizan escenas con carácter aparentemente marginal a la trama, pero que cobran sentido más como ejemplificación del desorden reinante por la falta de gobierno, que como clichés para rebajar la tensión dramática en los momentos de clímax<sup>33</sup>.

Ni qué decir tiene que los dos personajes más destacados son los que ya aparecen resaltados en el título, largo y descriptivo, que precede al drama: Cómodo y Pertinaz, que se convierten en el haz y el envés del modelo de un gobernante. Alrededor de ellos gravitan personajes que comulgan con las ideas y comportamientos de uno u otro, completando la polarización de los dos bandos opuestos.

Junto a Cómodo se alinean Marcia, una antigua prostituta, y Virginio, un joven habituado a ofender a su propio padre. Por el contrario, Pertinaz se rodea del cónsul Publio, del capitán Lelio, del caballero Pompeyano y acoge en su casa a Teodosio (el padre de Virginio) para evitar que cumpla la injusta condena de destierro que le había impuesto Cómodo. Incluso los respectivos criados de Cómodo y Pertinaz se contraponen: frente a Cleandro, que no duda en arrebatar la dama a su propio amo, se colocan Claudio y Andria, criados de Pertinaz, fieles a su señor.

Los personajes-comparsa a los que hacía referencia más arriba son, por ejemplo, el carcelero, el secretario, Teodosio, Virginio y Omida, que protagonizan la tópica escena de la visita del poderoso a la cárcel. Escena que pone de manifiesto la absoluta falta de criterios de Cómodo y su injusto proceder. En una línea similar habría que colocar al estudiante y al tabernero, que escenifican el malestar popular que despierta Cómodo, así como al galán y la dama, con quienes se encuentra Cómodo en la escena de ronda nocturna. En ésta se evidencia el ambiente bajo en que se mueve el Emperador, insinuándose una relación de tipo prostibulario. El galán, que trata de conseguir con las palabras aquello que no puede sufragar económicamente, es ayudado por Cómodo, que le regala el dinero necesario para que pueda satisfacer sus impulsos hacia la dama:

GALÁN	Quédense para después las alabanzas, señora. Mas decid ¿dó vais agora?
DAMA	Donde quisieren mis pies.
GALÁN	¿Luego vais a su albedrío?
DAMA	Sí, que ellos son el señor mientras hay otro mayor.
GALÁN	Si lo mereciera el mío, por esclavo os suplicara,

---

<sup>33</sup> Alfredo Hermenegildo ha dedicado distintos estudios a la tragedia del siglo XVI. Por lo que se refiere a la obra que nos ocupa, resulta especialmente interesante el análisis que el investigador realiza sobre el tiranicidio. *Vid.* HERMENEGILDO, Alfredo, *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

que me quisierais llevar.

DAMA No fuera poco ganar  
que, por señor, os llevara

GALÁN Bésoos las manos, señora,  
por el favor que me dais,  
mas decid dónde posáis  
porque iré de aquí a un hora.

[...]

GALÁN ¡Ah, qué lance me he perdido  
sólo en no traer dinero!  
¡Ah, pobreza que has causado,  
que de amores quede muerto!

CÓMODO Ven acá, mancebo. Cierto,  
¿por dinero lo has dejado?

GALÁN No por otra cosa alguna.

CÓMODO ¿Traes dineros ahí?  
Mas yo traigo, toma aquí.  
Corre y sigue tu fortuna. (f. 120 r.)

Los tintes socarrones emergen en estas escenas colaterales, provocando una risa de distensión, pero cargada de contenido didáctico. Obsérvese, por ejemplo, cómo, en el episodio del estudiante, Cómodo finge erigirse como crítico de su propia persona y el estudiante acepta el reto de opinar abiertamente sobre aquél a quien Cómodo critica:

ESTUDIANTE Luego, por seguir lo bueno  
¿no merezco galardón?  
¡Oh, terrible confusión!  
¡Oh, tiempo de vicios lleno!  
¡Oh, Roma, bien se parece  
que murió el de fama eterna  
y, en su lugar, te gobierna  
quien los vicios favorece.

CÓMODO ¿Queréis que me burle dé!  
¿Sabes tú quién es agora  
emperador?

ESTUDIANTE Sé, en mal hora,  
que lo es Cómodo, cruel.

CÓMODO Engañaste.

ESTUDIANTE ¿La razón?

CÓMODO Que es muerto.

ESTUDIANTE Dame noticia.  
¿Cómo o por qué?

CÓMODO	Por justicia	
ESTUDIANTE	¿Por qué?, dijo [sic]	
CÓMODO	Por ladrón.	
ESTUDIANTE	¿Ladrón hombre de tal modo? ¡Oh, mancebo necio y rudo! ¿no bastaba ser cornudo, sino ser ladrón y todo?	
	<i>Aparte</i>	
CÓMODO	Guárdate, déjame, Otavia.	
OTAVIA	Déjale, que es un cuitado.	
LELIO	Señor, si no eres casado, ¿en qué te ofende y agravia?	(f. 119 v.)

La reflexión del estudiante está vinculada no sólo con el pasado de Marcia sino también con la relación que inicia con Cleandro (a raíz de los celos que siente de Otavia), con quien, tras la muerte de Cómodo, se muestra determinada a casarse. Sin duda, la intervención de Lelio, con su agudeza verbal, despertaría la carcajada. Carcajada sarcástica con una considerable dosis de crítica por la marginalidad del comportamiento de Cómodo.

Desde el punto de vista de la duración, aunque no se precisa de modo explícito, son trece años que se corresponden con el período del reinado de Cómodo en Roma, desde su entrada como emperador hasta su asesinato. Por tanto, la cronología interna de la obra se enmarca en la línea de aquellos textos que giran en torno a la figura de un personaje central (bien para elogiar su modo de vida virtuoso, como en los dramas religiosos, bien para poner en evidencia los errores de su comportamiento, como en *Los vicios de Cómodo*, a quien se castiga en el desenlace ejemplar).

La trama presenta la doble vertiente del conflicto político y el conflicto individual en la vida del Emperador, con un predominio de la primera sobre la segunda como corresponde a la función de transmisión del “dogma” propia del género al que se adscribe<sup>34</sup>. Así pues, en una y en otra el sujeto actancial es Cómodo, que se construye como antihéroe. Tanto en el plano político como en el afectivo, el objeto que pretende alcanzar es la satisfacción de sus deseos egoístas (marcados por la injusticia y el capricho). El oponente del sujeto emerge como fuerza renovadora y restitutoria del equilibrio en el poder, de modo que se configura como héroe que ocupará finalmente el lugar del “sujeto”.

---

<sup>34</sup> Según Oleza, al drama le corresponde la transmisión del dogma. *Vid.* OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en VV.AA. (Oleza Simó, Joan, director), *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, p. 254.

El esquema actancial de *Los vicios de Cómodo* revela el negativo de aquellos otros dramas en los que se ensalza la figura de un héroe que es puesto a prueba y se descubre capaz de hacer frente a las adversidades para lograr el triunfo final. En este sentido, *Los vicios de Cómodo* se construye como antítesis de los dramas de hechos famosos que describió el profesor Oleza como característicos de la primera producción de Lope de Vega. Según el citado investigador, los dramas de hechos famosos vienen definidos por su esquema conflictivo básico: “Marco: situación bélica — Hecho de fama a realizar por el héroe — Pruebas y colaboraciones sobrenaturales — Triunfo — Recompensa”<sup>35</sup>. En este caso, la situación bélica que tenía planteada en la guerra contra los alemanes es abortada por Cómodo, lo que provoca las críticas del capitán Lelio, quien acusa al Emperador de no cumplir con su obligación de gobierno y abandonarse a los deleites<sup>36</sup>:

Yo os lo diré. Que casi al mismo punto  
que el buen padre murió, le dio deseo  
de venirse aquí a Roma. Y todo junto  
el ejército mueve. Y ha olvidado.  
la guerra que su padre había empezado.  
Dejó los enemigos alemanes,  
estando casi a punto de vencellos,  
y hizo, aunque pesó a sus capitanes,  
una afrentosa tregua allí con ellos,  
por parecer de cinco o seis Guzmanes,  
que deja gobernarse a coces dellos.  
En efecto, señor, dejó la guerra  
por el deleite blando de esta tierra. (f. 112 r.)

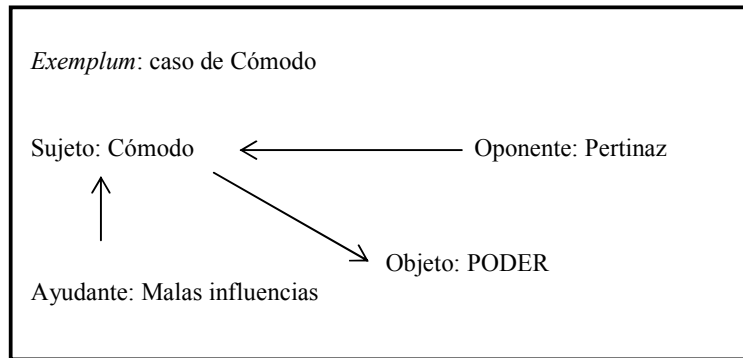
La prueba que se le plantea a Cómodo es el buen gobierno, pero en lugar de desarrollar con éxito su tarea, la desidia lo conduce al fracaso más absoluto, tanto en el plano político como en el sentimental, y acaba recibiendo la muerte como castigo.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>36</sup> En el texto alfonsí, se introduce una pequeña diferencia con respecto a nuestro drama. Aunque hace mención de la guerra contra los alemanes, no la incluye entre los fracasos de Cómodo, sino como la única acción bélica que comandó: “Si no tanto que lidio una uez. & fue bien andante contra los de Alemanna e los uencio. FFue omne que se daua mucho a mugieres tanto que era ademas. & en las otras sus costumbres auie esto. que se metie por esgremidor & por chanpion. & salie en ell Anphitheatro a las bestias fieras & a los toros a lidiar con ellos. & a matarlos cuemo otro montero qual quiere. que son fechos que no conuienen a emperador ni a rey ni a otro princep. ni a ningun omne bueno. E luego en comienço; mostrosse por fazedor de bien. & porque dizen en latin Comodus por prouechoso. por esso fue el llamado comodo. Mas tanto fue depues el su mal fazer. que dize del paulo orosio en la su hystoria. ell emperador Comodo nombre de prouechoso dañoso” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [consultado el 19 de agosto de 2006]).





Además de antihéroe, Cómodo se nos presenta en la obra como personaje sin personalidad y sin criterios, como evidencia con nitidez la escena en la que Pompeyano trata de evitar que Marcia entre en Roma junto a Cómodo. El diálogo, con las reflexiones de Pompeyano y las resistencias de Marcia, permite reconstruir una configuración de la escena en la que Cómodo se convierte en el retransmisor de aquello que dicen Marcia y Pompeyano, de modo que arguye contra los argumentos de Marcia aquello que le dice Pompeyano y viceversa:

POMPEYANO	¿Y qué dirá el pueblo allí si llevas hoy, junto a ti, tu amiga públicamente?	
CÓMODO	¿Qué dirá toda la gente si te llevo junto a mí?	
MARCIA	Al emperador, más que esto se le permite, señor, y más si es bueno y honesto.	
CÓMODO	Ea, que, al emperador, se le permite más que esto.	
POMPEYANO	Antes, cuan más levantado es tanto mayor culpado por el ejemplo que da.	
CÓMODO	Por el ejemplo, será en mí mayor el pecado.	(f. 113 r.)

Por lo que respecta al plano afectivo en la trama, el triángulo amoroso lo conforman Cómodo, Marcia y Otavia. A dicho triángulo se añade Cleandro, de quien se sirve Marcia para provocar los celos de Cómodo una vez le ha descubierto Cleandro que Otavia es una mujer. A esta última se le reserva en la obra un papel contrapuntístico en el marco de la seriedad dominante en el drama. El juego del disfraz de Otavia se puede inscribir en la línea de aquellas heroínas de comedia, que se transfiguran en varones para poder realizar sus propósitos libremente. En este sentido, resulta

sugestivo, en el final del drama, el giro que le imponen las palabras de Otavia, con su formulada intención de regresar con sus padres y reintegrarse en el seno familiar, acatando sus órdenes y deseos, así como la intención de Marcia de abandonar el palacio y casarse con Cleandro, proponiéndole a Otavia que haga lo propio con Lelio. El “giro” al que me he referido es la rotación propia de final de comedia, en la que se produce el restablecimiento del orden con la tendencia, como solución de conflictos, a la boda múltiple. De ahí probablemente derive la oscilación que se produce, en el seno de la propia obra, a la hora de adscribirla a un género dramático, como ponen de manifiesto las palabras de Lelio con las que se clausura:

Pues seréis, del mal, restauro,  
que hizo Cómodo indino.  
Y acaba aquí, con solaz,  
aquesta insigne comedia,  
digo comedia, tragedia  
del triunfo de Pertinaz. (f. 126 v.)

Por otro lado, resulta interesante la construcción del drama de acuerdo con las secuencias que se asociaban tradicionalmente a la persona de Cómodo, mostrando fidelidad a las fuentes que le suministraron la materia.

Si Elio Lampridio afirmaba: “Iam puer et gulosus et impudicus fuit. Adulescens omne genus hominum infamavit, quod erat secum, et ab ómnibus est infamatus”<sup>37</sup>, el protagonista del drama, como el personaje histórico, abandona los asuntos de Estado en manos de corruptos favoritos, como denuncia Pompeyano:

Dios sabe si lo siento yo en el alma,  
pues, aunque más le hago y reprehendo,  
no sólo no se enmienda y se retrae,  
pero más da la entrada a torpes vicios.  
¿Qué me aprovecha a mí que encargase  
el buen Aurelio César de su hijo  
y que con él tuviese grande cuenta,  
si él es tan resolutivo que no quiere  
tomar consejo, antes con gran cólera  
mil veces me ha perdido el respeto?  
Sólo toma consejos de viciosos,  
mancebos y de hombres disolutos,  
como es de Marcia y otras concubinas. (f. 114 v.)

En el drama, el cónsul Publio, en el diálogo que mantiene con el soldado Píndaro le relata el episodio de la vida de Cómodo, que se asociaba tradicionalmente como desencadenante de sus vicios:

---

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 106.

¡Ah, tirano cruel! No, no es posible  
que eres hijo del justo Marco Aurelio,  
sino de aquel esgrimidor furioso,  
cuya sangre bebió su madre impúdica,  
por el discreto aviso de los médicos.  
[...]  
Sabed, pues, que la madre de este monstruo,  
con ser emperatriz del universo  
y mujer del mejor hombre del mundo,  
nunca fue tan honesta y recogida,  
que mereciese tal marido y título,  
pues, de un esgrimidor que estaba un día  
su oficio ejercitando en una plaza,  
se vino a enamorar, y tan de veras,  
que llegó a puntos de perder la vida.  
Vino a entenderlo, al fin, el buen marido,  
y viendo el gran peligro en que ya estaba,  
disimulando el caso con prudencia,  
mandó juntar gran número de médicos  
contra la enfermedad de amor lascivo,  
y después de diversas opiniones,  
vinieron a acordar este remedio:  
que matasen al que inocente estaba,  
que era el esgrimidor, y, de su sangre,  
le diesen a beber a ella una poca,  
y que luego el marido aquella noche  
que tuviese con ella ayuntamiento.  
Hízose al fin y fue tan buen remedio  
que quedó sana y fuera de peligro,  
pero dañó a ese pérfido inhumano  
que engendraron entonces, según dicen,  
pues que parece más, como él lo muestra,  
[a] aquel esgrimidor en quien *Faustina*<sup>38</sup>  
estaba trasformando, que a su padre. (f. 122 r.)

Esta acusación a la madre como desencadenante que justifica el mal comportamiento de Cómodo aparece en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, con la mención explícita del nombre de la madre de Cómodo como “Faustina”, que curiosamente es coincidente con el que figura en *Los vicios de Cómodo*:

Porque así como se heredan las facciones exteriores del cuerpo, se heredan las condiciones y calidades del ánimo, como se vio en la sangre del gladiator con que curaron a Faustina del inhonesto deseo, que fue parte para que del ayuntamiento que su marido tuvo con ella nasciese Commodo, que fue tan cruel y malo que más semejó ser hijo de gladiator que de Marco Aurelio<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> El subrayado es mío.

<sup>39</sup> ARCE DE OTÁROLA, Juan de, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, c 1550, p. I, 343, José Luis Ocasar Ariza, Turner (Madrid), 1995 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [consultado el 19 de agosto de 2006].

Otro de los episodios más reiterados en los relatos de su vida es su desmesurada prepotencia, al querer compararse con Hércules:

Esta otra medalla es del mismo Commodo, el qual no se contentó, como escriue Dion, con ser llamado Hércules, sino Fundador de Roma, que pudiera mejor decirse hundidor de Roma; mas vatió esta moneda; el qual está en háuito de Hércules, echando el surco con los dos bueyes, como ya digimos que era costumbre del pueblo romano y de aquellos Príncipes en la fundacion de las nuebas colonias. Quiso este monstruo en natura mudar el nombre á Roma, llamándola Colonia Commodiana y llamando commodianos sus soldados, dándoles nuebas hauitaçiones en aquella ciudad, y es mas de espantar que el senado estuuiese tan tiraniçado que pusiese los señales de su consulto en esta moneda<sup>40</sup>.

En la cuarta jornada del drama, Píndaro anuncia el desequilibrio mental de Cómodo, al comunicarle a Publio la orden del Emperador para que lo llamen “Hércules, hijo del gran Júpiter”. Le informa también de que el vestido que había adoptado para asemejarse más a Hércules había provocado la burla del senado y Publio, a su vez, responde con ironía: “mejor le estaría un uso y una rueca./ A vista de sus ojos femeniles,/ con más justa razón les pertenece [...]” (f. 122 r.). La entrada en escena de Cómodo permite la visualización del cambio operado en su persona, pues, según precisa la correspondiente acotación, debe entrar vestido “de pieles” (f. 122 r.). Acompañado de Otavia, es el propio Cómodo quien toma la voz para reivindicar su identificación con Hércules:

OTAVIA	Cómodo, ¿quieres volver? ¿Hay tal condición en hombre?
CÓMODO	Ya te he dicho que a ese nombre no tengo de responder. Ya paso ¡ceguedad tal! Y el cielo por ensalzarme, Hércules manda llamarme, que es mi nombre natural. Y entienda este pueblo falto que ya soy Hércules yo, no hijo de Marco, no, sino de Júpiter alto. (f. 122 r.-v.)

Como indicábamos más arriba, el drama concluye con el triunfo de Pertinax. Se trata de *Publius Helvius Pertinax*, que fue proclamado emperador romano al día siguiente del asesinato de Cómodo, el 31 de diciembre de 192<sup>41</sup>. La *Historia Augusta* relata la conjura que triunfó en Roma,

---

<sup>40</sup> GURREA Y ARAGÓN, Martín de, *Discursos de medallas y antigüedades* (a. 1582), José Ramón Mélida, Impr. Viuda e hijos de M. Tello (Madrid), 1902, pp. 68-69. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [consultado el 19 de agosto de 2006].

<sup>41</sup> Pertinax nació el 1 de agosto de 126 y murió el 28 de marzo de 193. Era hijo del liberto Helvio Successo, y comenzó su carrera como profesor de gramática, pero finalmente se decidió por un trabajo mejor remunerado y acabó, por recomendación, como oficial en el ejército. Su mandato sólo duró tres meses. Sabemos por las crónicas que los conjurados habían dispuesto que el nuevo emperador fuera el anciano y respetado Publio Helvio Pertinax, y la guardia

pero, a diferencia de lo que sucede en *Los vicios de Cómodo*, en la que el veneno que Marcia le había vertido en la copa es el causante de la muerte de Cómodo, en la *Historia Augusta*, como el veneno no hizo efecto, Marcia ordenó que un atleta lo estrangulara. Lampridio lo narra en los siguientes términos:

His inicitati, licet nimis sero, Quint[i]us Aemilius Laetus praef. et Marcia concubina eius inierunt coniurationem ad occidentum eum. primumque ei venenum dederunt; quod cum minus operaretur, per athletam, cum quo exerceri solebar, eum strangularunt<sup>42</sup>.

El tema de Cómodo tuvo fortuna sobre las tablas. Sobre el mismo asunto de nuestro drama, Juan de Zabaleta escribió en 1644 una comedia que llevaba por título *El hijo de Marco Aurelio*, que fue representada en 1651 en Madrid<sup>43</sup>, y criticada por su falta de rigor histórico. En 1666 refundió el argumento para escribir *El emperador Cómodo, historia discursiva sobre el texto de Herodiano*<sup>44</sup>.

Al leer *Los vicios de Cómodo*, teniendo en cuenta la escasa representación de tragedias palatinas en el *corpus* que nos ocupa, resulta difícil no tener presente la reflexión del profesor Oleza respecto al desplazamiento que se produce en la producción dramática del primer Lope de Vega:

Parece como si Lope devolviera los conflictos trágicos desde el universo palatino al histórico-legendario [...] buscan fundamento histórico y, al hacerlo, cambian de territorio, se sitúan entre los géneros *a noticia* y en oposición a los géneros *a fantasía*<sup>45</sup>.

El caso de *Los vicios de Cómodo* responde fielmente al fenómeno descrito. El argumento de nuestro drama, que podría haber dado origen a un drama palatino, al reconducirse al ámbito de lo historial, se carga de tradición en detrimento de la libertad imaginativa.

---

pretoriana estaba dispuesta a aceptarlo como tal. De origen humilde, Pertinax había ascendido poco a poco hasta convertirse en el equivalente al "alcalde" de Roma. Pertinax se sentía muy mayor para hacerse cargo del imperio, pero la guardia pretoriana insistió, y el anciano tuvo que aceptar a su pesar. Aunque queda fuera del ámbito del drama que nos ocupa el desenlace de la vida de Pertinax, cuando éste trató de reorganizar la economía maltrecha por los derroches de Cómodo, la guardia pretoriana se rebeló, al presentarse Pertinax ante los amotinados para explicarles la situación, fue asesinado.

<sup>42</sup> LAMPRIIDI, Aeli, *Op. cit.*, p. 111.

<sup>43</sup> FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores, op. cit.*, en preparación.

<sup>44</sup> Vid. URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, p. 728.

<sup>45</sup> Vid. OLEZA SIMÓ, Joan, "La comedia y la tragedia palatina: modalidades del arte nuevo", *Edad de Oro*, XVI, 1997, 235-251.

### 2.2.1.3 Los dramas genealógicos y la exaltación del linaje: *Las grandezas del Gran Capitán*, *La descendencia de los Marqueses de Mariñán* y *La descendencia de los Vélez de Medrano*

Entre los dramas historiales de la Colección Gondomar es posible distinguir un subgrupo de textos, identificados por la profesora Ferrer como genealógicos:

Hay que decir que las obras dramáticas de fundamento genealógico e intención áulica parecen haber sido una especie tipificada desde muy pronto, y no sólo en la producción de Lope de Vega. Algunas de las comedias más antiguas de la colección teatral de la Biblioteca de Palacio son de este tipo: así, *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, *Las grandezas del Gran Capitán* (ambas todavía en cuatro jornadas) o *La descendencia de los Vélez de Medrano*<sup>46</sup>.

A estos dramas genealógicos, como veremos, cabría añadir la tercera y cuarta jornada de *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, como muestra muy temprana de alabanza del linaje de la Vega.

*Las grandezas del Gran Capitán* toma el título de la figura de Gonzalo Fernández de Córdoba, que estuvo al servicio de los Reyes Católicos, primero en la Guerra de Granada y, una vez finalizada la Reconquista con la capitulación de Granada en 1492, en las misiones que los Reyes le encargaron en Italia. Fue conocido como el Gran Capitán por los éxitos de su carrera, que lo convirtieron desde joven en el más destacado jefe militar de la monarquía castellano-aragonesa. Del mismo modo, logró importantes victorias en Italia, con la guerra contra Francia. Regresó a España en 1498, pero pronto tuvo que regresar a Italia, al zanjar Francia y Aragón su disputa con el Tratado de Granada (1500), que repartía el reino de Nápoles en dos zonas: el norte para Francia y el sur para Aragón. La expansión francesa provocó la reapertura del conflicto con España en 1502. Fernández de Córdoba, que se hallaba combatiendo contra los turcos en Cefalonia, fue requerido para dirigir las tropas españolas. Se sirvió de una estrategia defensiva, resistiendo el asedio enemigo en Barletta, porque era consciente de su inferioridad numérica frente al ejército francés; en cuanto llegaron los refuerzos, salió a campo abierto, y derrotó a los franceses en las batallas de Ceriñola, Garellano y Gaeta (1503). De este modo, Nápoles pasó al dominio español, quedando Gonzalo Fernández como gobernador del Reino. La muerte de Isabel la Católica en 1504 marcó el inicio de la caída del Gran Capitán. Su enfrentamiento con Fernando el Católico alcanzó un punto álgido a raíz del Tratado de Blois (1505), por el que el Rey devolvió a la Corona francesa las tierras

---

<sup>46</sup> FERRER VALLS, Teresa, “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)”, en J. M. Díez Borque (ed.), *Teatro Cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), 215-31 (220). *Vid.* también FERRER VALLS, Teresa, “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II)”, en R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, celebrado en Granada, del 5 a 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 13-51.

napolitanas que Fernández de Córdoba había expropiado a los príncipes de la Casa de Anjou y había repartido entre sus oficiales. En 1506 Fernando el Católico viajó a Nápoles para tomar posesión de su nuevo Reino. En este momento, según relata la leyenda, exigió al Gran Capitán que rindiera cuentas de su gestión financiera. Fue destituido como gobernador de Nápoles y, pese a sus protestas, nunca regresó a dicho Reino. *Las grandezas del Gran Capitán* se ubica cronológicamente en este período, y desarrolla este último capítulo legendario que acabamos de mencionar<sup>47</sup>.

*Las Grandezas del Gran Capitán* es un drama de hechos famosos públicos, cuyo elemento más destacado es su esencial carácter laudatorio. En realidad, el drama se sustenta sobre una anécdota, una especie de “cuento” o “relato” que pone de relieve la ingratitud de un Rey, que actúa con injusticia hacia uno de sus vasallos fieles. Anécdota de carácter proverbial que recogen distintos textos dramáticos áureos<sup>48</sup>.

A partir del estudio que llevó a cabo Menéndez Pelayo sobre la lopesca *Las cuentas del Gran Capitán* sabemos que el objetivo último del drama era “halagar a su patrono el Duque de Sessa, descendiente del inmortal conquistador de Nápoles”<sup>49</sup>, por lo que cabe pensar que una intención similar guiara la composición de la anónima *Las grandezas del Gran Capitán*.

La profesora Ferrer, que ha abordado el análisis de los dramas genealógicos –especialmente los compuestos por Lope de Vega– ha profundizado en el caso del duque de Sessa y las motivaciones que pudieron originar las distintas muestras de dramas genealógicos destinados a ensalzar a sus antecedentes:

El duque de Sessa persiguió durante bastante tiempo conseguir de la Corona la revalidación, para él y sus descendientes, de los títulos de Almirante de Nápoles y Capitán General que había poseído su familia, hasta lograrlo en 1614. Sin embargo, continuó durante años metido en pleitos con el fisco regio sobre determinadas reclamaciones en el reino de Nápoles y otras cuestiones. En este contexto no estaban de más obras que, como *Las cuentas del Gran Capitán*, refrescaban la memoria sobre los servicios prestados a la Corona, no sólo bélicos, sino también, como se recalca en esta obra, pecuniarios, al mismo tiempo que se aireaban públicamente las promesas en otro tiempo hechas a la familia, en este caso por medio de la lectura en escena de la carta de Fernando el Católico, fechada en 1510, que otorgaba el almirantazgo de Nápoles y el título de Capitán General a Don Gonzalo Fernández de Córdoba<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> Son numerosísimos los estudios sobre la figura histórica de Gonzalo Fernández de Córdoba. Una puesta al día sobre la bibliografía, puede verse en FLORES MUÑOZ, Antonio, “Historiografía del Gran Capitán”, en VV.AA., *Córdoba, el Gran Capitán y su época*, Real Academia de Córdoba, 2003, pp. 327-369.

<sup>48</sup> Una de las más conocidas es *Las cuentas del Gran Capitán*, Lope de Vega. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva una comedia titulada *El Gran Capitán de España*, que es distinta de la que nos ocupa y bastante más tardía. Según Urzáiz, aunque Medel la atribuyó a Lope de Vega “no parece ser suya, sino de Diego de Aguayo (a cuyo nombre está manuscrita en la BNM)”. El citado investigador considera que se trata de una refundición de la lopesca *Las cuentas del Gran Capitán*. Vid. URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *op. cit.*, pp. 45, 663-664.

<sup>49</sup> MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, Aldus, 1949, V, p. 325.

<sup>50</sup> FERRER VALLS, Teresa, “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica”, art. cit., p. 221.

Por otro lado, serían aplicables al texto de la Colección Gondomar las palabras con las que M. Pelayo describe el texto de Lope de Vega:

Una acción bastante sencilla, que en realidad se concreta a un momento solo de la vida de Gonzalo. Lope comprendió esta vez que las grandes campañas de su héroe, la conquista de Nápoles, los triunfos de Ceriñola y el Garellano, que cambiaron la faz del arte de la guerra del Renacimiento, no eran materia dramática, sino épica. Prescindió, pues, de batallas y asedios, y en vez de una comedia de espectáculo, hizo una comedia anecdótica, basada en el dicho vulgar de las *cuentas*, en el hecho histórico del viaje del Rey Católico a Nápoles en 1506, y en las infundadas sospechas que tuvo de la lealtad de Gonzalo, y que fueron labrando en él hasta engendrar el desvío con que le trató en los últimos años<sup>51</sup>.

Respecto al origen de la anécdota sobre las cuentas, precisa:

Las *cuentas* son una invención vulgar, pero, según acontece en todas las anécdotas famosas, tiene ésta cierto valor simbólico como censura de la parsimonia y suspicacia del Rey Católico, y pudo tener algún fundamento en quejas que ciertos oficiales del Tesoro presentasen contra Gonzalo. De todos modos, el origen de la conseja no puede ser más sospechoso, siendo el primero que alude a ella un historiador de tan poca conciencia y veracidad como Paulo Jovio<sup>52</sup>.

En el drama, la escena de las cuentas se sitúa al final de la tercera jornada. Dos contadores que, según precisa la acotación “sacan una mesa y papeles y escribanía y libros” (f. 73 v.), le solicitan al Gran Capitán los papeles del descargo. El Rey, que irrumpe en escena, lamenta la pobreza en que se encuentra sumida la ciudad y solicita que recojan “los propios” y la renta de la misma. El Gran Capitán replica, con ironía, sobre las sospechas de una apropiación indebida de bienes:

Hanla robado franceses,  
y hanla españoles gastado,  
que habrán de tener sobrado  
fuera de picar y arneses.  
Hierro le sobra y cero  
y la sangre derramada,  
al que la tiene ganada  
con todo este reino entero.  
Búsquense debajo tierra  
si hay tesoros encubiertos,  
quizá los tienen los muertos,  
que murieron en la guerra;  
o vaya a mi posada,  
hallarán racimos de oro  
del granjeado tesoro  
de la tierra conquistada. (f. 73 v.)

---

<sup>51</sup> MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *op. cit.*, p. 327.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 328.



Pero, ante la insistencia de los contadores para que justifique las trescientas mil doblas que, según afirman, deben estar en su poder. El Gran Capitán alega haber repartido treinta mil ducados entre los soldados y dos mil más que dice haber gastado el día anterior. No quedando satisfechos los contadores porque las cuentas siguen sin cuadrar, Gonzalo Fernández solicita permiso para marchar a casa a recoger un papel en el que tiene anotados los gastos. Regresa con un “librillo de cuentas” en su defensa y lee papeles justificativos de sus acciones económicas:

Exhibo estas cartas-cuentas,  
si fueren de algún valor,  
y adviértase que el alcance  
me ha de ser restituido  
como dinero debido,  
cuando en un real alcance,  
que no lo perdonaré  
al mismo que me ha engendrado,  
porque lo tengo gastado  
y tan bien lo trabajé.

[*Lee el Gran Capitán*]

Primeramente tengo dados a frailes, sacerdotes y religiosos y pobres monjas, los cuales continamente estaban en oración, rogando a Nuestro Señor Jesucristo, y a todos sus Santos y Santas, que nos diesen victoria, doscientos mil y setecientos y treinta y seis ducados y nueve reales.

Más tengo gastado en portes de cartas por todos los reinos y diligencieros despachos y negocios, treinta y siete mil y cuatrocientos ducados y seis reales y medio.

Más setecientos mil e cuatrocientos y noventa y cuatro ducados que secretamente tengo dados a espías para saber los disinios de los enemigos por los cuales he ganado tantas victorias y finalmente de un tan gran Reino.

Más de premios a soldados por hazañas que han hecho ayudándome en todas las ocasiones en servicio de Su Majestad, ciento y veinte y tres mil ducados y tres reales y un cuartillo más. (f. 74 r.-v.)

Desde el punto de vista de la acción dramática, *Las grandezas del Gran Capitán* gira en torno a la figura de Gonzalo Fernández. El núcleo central se corresponde con el episodio que acabamos de extractar, es decir, la visita de Fernando el Católico a Nápoles y la solicitud de las cuentas, pero, argumentalmente, la obra se nutre gracias a dos procedimientos: el ambiente de soldadesca que rodea el ámbito en el que se mueven los protagonistas del drama y las tramas amorosas que, como veremos, tienen un carácter muy secundario, una incidencia en la acción limitada y una cohesión difuminada.

Respecto al ambiente de soldadesca, está presente desde el inicio de la acción, cuando Vargas y Farfán le roban a Violante las joyas. Estos mismos personajes protagonizan una escena de disputa en la que se acuchillan por la capa que le habían pedido al Gran Capitán. Además, tienen el mismo carácter el requisamiento de las propiedades del Gran Capitán, el robo de su criado Percillo o el robo de una sortija a un soldado francés. Joan Oleza ha estudiado un subgénero, el de las

comedias picarescas, y su evolución en la dramaturgia lopesca. Algunos de los elementos que encontramos únicamente apuntados en escenas aisladas de la obra que nos ocupa se desarrollan en las picarescas, caracterizadas, en palabras de Oleza, por

un realismo cuartelario y rufianesco: soldados de fortuna, que se alistan para escapar del hambre o vivir cómodamente a costa del Rey, y que una vez en el ejército acechan la ocasión de la ganancia fácil en el saqueo, o desertan no menos fácilmente en cuanto las cosas se ponen feas<sup>53</sup>.

Respecto a las secuencias amorosas, si en *Las cuentas del Gran Capitán* es el sobrino de Gonzalo Fernández de Córdoba, D. Juan de Toledo, quien protagoniza una secuencia amorosa con una dama italiana, en *Las grandezas del Gran Capitán* hay dos episodios en los que se trasluce una problemática amorosa que implica, en ambos casos, a Gonzalo Fernández: en el primero de ellos es protagonista Violante; en el segundo, Lucrecia.

Violante acude ante el Gran Capitán para solicitarle compensación por el robo que ha sufrido.

GRAN CAPITÁN	Ora, tomad este guante, que es prenda bien conocida, y a cierto tiempo volved, y habrá venido el dinero que, por momentos, espero. Que se os pagará, creed. ¿De qué os suspendéis así?
VIOLANTE	De ver tanta gentileza.
GRAN CAPITÁN	Para con tanta belleza, conviene que la haya en mí.
VIOLANTE	Tomad el guante, señor, que prenda ninguna quiero, que, a fe, que diera dinero por poco de vuestro amor.
GRAN CAPITÁN	¿Hay donaire que éste igual?
VIOLANTE	Cierto que hablo de veras, y deben ser las primeras que tengo de aqueste mal. Y agora asiré muy bien del guante, que es prenda vuestra. (f. 66 v.)

Más adelante, en un monólogo de Violante desvela la admiración y el especial aprecio que siente hacia Gonzalo Fernández de Córdoba, de quien está enamorada, al tiempo que manifiesta su

---

<sup>53</sup> Vid. OLEZA SIMÓ, Joan, “Las comedias de pícaro de Lope de Vega; una propuestas de subgénero”, en DIAGO, Manuel, y FERRER, Teresa (eds.), *Comedias y comediantes*, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 165-187 (187).

convicción de que el Gran Capitán antepondrá siempre su fidelidad y servicio al Rey don Fernando por encima de todo. Para este personaje, según expone Violante, es más importante el servicio al Rey que el servicio al amor. Lo expresa la dama diciendo: “no subays tan alto/ dulce pensamiento/ no os derribe el viento” (f. 72 r.), con unos versos que recrean los versos que Pedro de Flores recogió en 1593 en su *Versos de Ramillete de Flores*: “A mi pensamiento/ fortuna le ayude,/ no le lleve el viento,/ pues tan alto sube”<sup>54</sup>.

Es la propia Violante quien califica los tres versos que pronuncia como “media coplilla”, que glosa en los versos que siguen, dotando de significación a la canción como expresión de su propio sentimiento:

¡Qué sentimiento galano  
tiene la media coplilla,  
que al son de una guitarrilla  
la cantaba un italiano!  
Yo soy quien puso la mira  
en la mayor perfección  
de la española nación,  
que a nada menos aspira,  
y adonde será imposible,  
de lo que es amor, gozar.  
Que, a fuerza, habré de callar  
lo que callar no es posible.  
Pues así voy a palacio,  
a ver al Gran Capitán.  
Ni allá me recibirán,  
ni le hallaré despacio.  
Pues a verme no vendrá,  
por no dejar a su Rey,  
que antes la amorosa ley  
que la suya quebrará.  
No sé adonde vaya es cierto.  
Perpleja estoy, ¿qué haré?  
¿Irme allá o volveré?  
Todo, al fin, lo hallo incierto. (f. 72 r.)

Con la marcha de Nápoles del Gran Capitán se produce una tercera intervención de Violante reafirmando la pasión amorosa que siente.

La primera noticia sobre la secuencia amorosa de Lucrecia la tenemos a partir de las palabras de la propia dama, lamentándose del comportamiento de un padre que la cela:

¿Pues no lo tengo de estar,  
que no puedo contentar  
jamás a mi padre en nada?  
Si abro la ventana, celos;  
si salgo fuera, tras mí;

---

<sup>54</sup> Edición de José María Alín, Madrid, Castalia, 1991.

si voy a la iglesia, allí  
hallo presente mis duelos.  
Pregunto de qué me cela,  
no sabe cosa decirme;  
si lloro, pues a pedirme  
la causa porque me duela;  
si río, que hay ocasión;  
si canto, que llamo alguno,  
y sabes ya que a ninguno  
hacemos conversación,  
que sólo el Gran Capitán,  
pasando ayer por aquí,  
puso los ojos en mí.  
¿De qué la culpa me dan,  
pues al criado que vino  
no le dejaron llegar?  
Y aquesto me ha de forzar  
a hacer un desatino. (f. 69 r.)

No sólo es Lucrecia la que da a entender el interés del Gran Capitán por ella, sino que lo confiesa él mismo cuando sale de noche, en compañía de Paredes, y van a casa de la dama:

Algún color aparente,  
para hablallas busquemos,  
que, por Dios, la una es bella  
y me crió una afición  
dentro, acá en mi corazón,  
sin género de ofendella.  
Ésta es la casa, advertid  
a lo que se fuere hablando. (f. 69 r.)

La resolución de esta trama amorosa es rápida y no queda suficientemente bien justificado la modificación del comportamiento del Gran Capitán –que, en la obra, se presenta como un señor casado y con hijas–, quien cambia de actitud cuando interviene el padre de Lucrecia y Camila. La entrega de mil ducados, por parte del Gran Capitán, al padre de las damas en concepto de dote para que case a sus hijas, como condición previa para asumir la custodia de las damas, impone un giro brusco en su anterior actitud hacia las damas y pone punto final a la relación, apenas insinuada.

Estas dos secuencias amorosas no están bien incardinadas en la trama, se presentan como episodios fragmentarios y no terminan de encajar en el modelo de comportamiento intachable con que se presenta el Gran Capitán con sus hombres.

En términos actanciales, el esquema básico de la acción es sencillo: el Gran Capitán es el sujeto; su ayudante, García de Paredes y el objeto, el reconocimiento de sus acciones meritorias. Se configuran como oponentes, en primera persona, don Nuño y don Jorge, cuya envidia se hace evidente desde el primer momento:

NUÑO           ¿Que a fuerza ha de ser rey Gonzalo Hernández?  
                   ¿Que ha de tener la suya por el cielo,  
                   para de allí mirar nuestra bajeza?

JORGE           No ha de subir, si lo permite Nápoles  
                   y el Rey se pague de que gaste y triunfe,  
                   que, si reino le tiene conquistado,  
                   le ha consumido más que vale el reino.

NUÑO           ¿Queréis saber cuánto grado es eso  
                   que al Rey tienen mohino sus espesas?  
                   Pues dice que te ha hallado en esta tierra  
                   muy mucha voluntad muchos criados,  
                   gentiles casas, mucha hermosura,  
                   pero, por ser el mayordomo amigo,  
                   hay mucha perdición en su hacienda,  
                   pues nada se le diera desto todo.                   (f. 72 v.)

Estos personajes pagan a un grupo de muchachos para que incomoden al Gran Capitán, con vítores al Rey y ponen en práctica su plan definitivo para traicionarlo en Francia: escriben una carta al Rey, informándole de un supuesto intento del Gran Capitán de hacerse con Nápoles:

Ha sentido Nápoles con tanto extremo la partida de Vuestra Majestad, que no sabré significarlo, aunque en parte les ha consolado la presencia de Gonzalo Fernández, Gran Capitán, que Vuestra Majestad aquí dejó para su regalo, que ya de lo pasado no acuerdan, porque, en efecto, le adoran. Y si Vuestra Majestad mucho le olvidase, podría olvidar de este Reino. Y ha de venir tiempo en el cual, aunque no quisiera, se la han de poner en la cabeza, y no de espinas, y adivínase del amor que le tienen.   (f. 76 r.)

Descubierto el intento de desprestigio, en un nuevo acto de generosidad, el Gran Capitán perdona a don Jorge y don Nuño en lugar de castigarlos.

El hecho de presentar a dos personajes como difamadores del Gran Capitán introduce cierto matiz de exculpación del Rey Fernando, cuyo comportamiento no se cuestiona abiertamente, produciéndose en algunos casos cierta ambigüedad. Así sucede, por ejemplo, cuando están analizando las cuentas y el Rey ordena:

No le apuréis tanto ahora,  
 contador, pasá con él  
 que me pone compasión  
 de velle tan fatigado.  
 Y, a tan famoso soldado,  
 se le hace sinrazón.  
 Tomad la cuenta que os diere.                   (f. 74 r.)

En cambio, la presentación final del rey don Fernando y el rey Luis de Francia contribuye al establecimiento de una implícita contraposición en el modo de tratar a Gonzalo Fernández. No deja de ser llamativo que sea el enemigo quien reconozca la valía del Gran Capitán, ensalzándolo

simbólicamente con la deferencia de sentarlo en su misma mesa y de entregarle la vajilla de plata con la que han comido.

En la línea de *Las Grandezas del Gran Capitán*, tanto por el carácter laudatorio, como por la anécdota sobre la que se sustenta el drama, nos encontramos con *La descendencia de los marqueses de Mariñán*. El drama pone en primer plano, desde el propio título, la figura de un personaje a quien, al final de la obra, se le concede la distinción nobiliaria de Marqués.

Fue Gian Giacomo Medeci, conocido como ‘il Medeghino’, quien obtuvo el título de primer “Marchese di Marignano”. Dicho título lo recibió en 1532, pues el ‘Medeghino’ se vio forzado a entregar el castello di Musso al duque de Milán, Francesco Sforza, recibiendo, en compensación, 35.000 escudos de oro y una señoría: el marquesado de Marignano. Pietro Verri (1728-1797), en la *Storia di Milano*<sup>55</sup> relata el episodio de la obtención del título de Marqués por parte de Gian Giacomo:

I principj del 1531 furono assai lieti, e forieri di fausti presagj nel suo proseguimento. Il di cinque di Gennajo riuscì a Carlo Quinto Imperatore di poter dichiarare Re de’ Romani in Colonia col consenso degli Elettori Ferdinando suo fratello Arciduca D’Austria e Re di Ungheria e di Bohemia, Coronato poscia in Francoforte il giorno undici dello stesso Mese. Ne men fausto fu quest’anno stesso a Federigo Primo Duca di Mantova coll’aver menata Moglie Margarita Primogénita di Guglielmo Marchese del Monferrato; dal qual Matrimonio provenne alla Casa Gonzaga per Diploma dei 3. Noembre 1536, emanato da Carlo V. la rilevante eredità di quello Stato. Ma fu più interessante per Francesco II. Sforza l’essergli riuscito sul principio di quest’anno medesimo di pagare a Cesare la convenuta prima annata di quattrocento mila Ducati, per il quale sborso gli vennero consegnati il Castello di Musso e di Como, ricevendone la restituzione di quello di Milano a nome del Duca il Conte Maximiliano Stampa nel giorno 15. Febbraio, secondo il nostro Burigozzo, avvegnache altri la protraggano al mese di Marzo. Due sinistri però occorsero allo Sforza in quest’anno medesimo, che parvero offuscare alquanto l’appena iacominciato sereno e la ridonata pace al suo Ducato. Il primo fu la occupazione di Morbegno nella Valtellina fatta da Gian-Giacomo de Medici tuttavia ostinato usurpatore e possessore di Lecco, e del Castello di Musso; per deprimere il quale invasore e ricuperarne i paesi usurpati su duopo allo Sforza unirsi cogli Svizzeri e co’ Grigioni; oltre l’avere con pubblici Editti proposti premj considerabili a chi l’avesse ucciso. Siffatte occorrenze riuscendo assai gravose al Duca per ritrovarsi molto exhausto il di lui erario, attesa la di fresco sborsata Osma convenuta con Cesare, su lo Sforza necessitato d’imporre auovi aggravj a’suoi dilette Sudditi, già di troppe angariati all’eccesso per quel, che abbiám detto poc’anzi [...] Ma non cedette il Medici alle sue usurpazioni, mentre potè resistere valerosamente per più mesi alle armi della Rezia e dell’Elvezia speditegli contro dallo Sforza, e comandate da Lodovico Vistarino e da Alessandro Gonzaga; finchè tolti di vita Gabrielle fratello di Gian-Giacomo, e Luigi Borserio, Condottieri principali di questi Sollevati, fu costretto il Medici a trattati di pace, ricevendo in compenso dal Duca una Osma di denari e la impunità totale a’suoi delitti, sicchè nel Mese di Marzo del 1532. cedute le Fortezze da esso lui occupate dapprima si ritirò nel Vercellese. Il Castello però di Musso, ricovero ed asilo del prepotente Medici fu per ordine del Duca Francesco demolito, e spianato da’ fondamenti<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> *Tomo secondo, in cui si descrive lo stato della repubblica milanese, il dominio degli Sforza e de’ successivi sovrani sino ai principi del pontificato di S. Carlo Borromeo*, Milano, 1798, nella stamperia di Giuseppe Marelli, consultado en la versión facsimilar que se encuentra en *Digitami*, la Biblioteca Digitale di Milano <http://www.comune.milano.it/digitami/index.html> [24 de agosto de 2006].

<sup>56</sup> *Op. cit.*, capítulo XXVI, pp. 279-281.

Explica Rendina que el apodo ‘Medeghino’ se debió a un diminutivo que tenía a diferenciar claramente a los Medici de Florencia de los Medici de Milán<sup>57</sup>. El ‘Medeghino’ era el hijo mayor de Bernardo y Cecilia Serbelloni, que no tenían ninguna vinculación genealógica con los poderosos Medici florentinos, a pesar de que Muratori, en sus *Anales*, sostiene que Cosimo Medici, duque de Florencia, le había entregado al ‘Medeghino’ el apellido y las armas de su linaje. Según indica Rendina, Cosimo Medici dio permiso a un hermano menor de Gian Giacomo, al cardenal Giovanni Angelo (posteriormente Pío IV), para que pudiera utilizar el emblema con “le sei pale”, que era el que identificaba a la familia de los Medici de Florencia<sup>58</sup>.

Gian Giacomo contrajo matrimonio con Marzia Orsini, viuda de Livio Atilio d’Alviano e hija del conde de Pitigliano. Fue el Papa Pablo III, por mediación de Giovanni Angelo, quien le propuso al ‘Medeghino’ el enlace, que éste aceptó de buen grado<sup>59</sup>. La muerte de Marzia Orsini sin dejar descendencia hizo que el título de Marqués pasase a un hermano menor de Gian Giacomo, llamado Agosto<sup>60</sup>. Éste, que nació en Milán el 23 de octubre de 1501 y falleció el 19 de octubre de 1570, fue capitán en el ejército español y tuvo título de segundo marqués de Marignano desde el 20 de marzo de 1556. Le sucedió su hijo como tercer marqués de Marignano, de nombre Gian

---

<sup>57</sup> Aunque tradicionalmente se creía que el ‘Medeghino’ había nacido en 1495, según Luigi Bignami, en el archivo de los Servelloni se conservan algunos documentos que dan constancia de que “la nascita di questo gran capitano siasi verificata nel 1497, come indica il Morigia, e dopo di lui l’Arfelati”. Vid. BIGNAMI, Luigi, *Giangiorgio de’ Medici “Il Medeghino”*, Bryan Editoria e Comunicazione, 1994, p. 5. Por su parte Rossi, en fecha más reciente afirma que la fecha correcta del nacimiento del Medeghino es 1498. Vid. ROSSI, Federico Alessandro, *Straniero nel Duomo di Milano. Vita e gesta del Medeghino, zio di San Carlo*, 2002, p. 18.

<sup>58</sup> Vid., RENDINA, Claudio, *I capitán di ventura*, Roma, Newton Compton editori, 1999, p. 274. En relación con los emblemas de la familia de los Medici de Nosiglia, Rossi indica que la antigua insignia era “una sola palla d’oro in campo rosso su uno scudo a testa di cavallo [...] Quello stemma fu però modificato nella prima metà del ‘500 dal Medeghino in due importanti occasioni che segnarono le sorti sue e della sua famiglia. La prima volta nel 1523, quando il Medici, divenuto a 25 anni castellano di Musso, sovrappose a quell’única palla un’aquila coronata ad ali spiegate, icona eloquente delle sue ambizioni politiche e militari. La seconda volta nel 1545, quando il Medeghino, divenuta marchese di Marignano, sposò una parente di papa Paolo III. In quell’occasione, per espresso desiderio di Cosimo I de’ Medici e del Papa, arricchì il suo blasone aggiungendovi cinque palle, per arrivare a un totale di sei, pero al numero di palle che compaiono nello stemma dei Medici di Firenze”, vid. ALESSANDRO ROSSI, Federico, *op. cit.*, p. 21. En relación con la figura de Pío de IV y cómo su comportamiento tuvo un valor determinante en el enjuiciamiento posterior de la figura de su hermano, vid. BETTIN, Ivano, “La donazione di Pio IV a risarcimento dei danni delle guerre del Medeghino”, estrato da *Archivi di Lecco e della Provincia*, n. 3, 2005. Puede consultarse en la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (sign. NUOVAMISC.C. 6343). El autor hace una puesta al día de la bibliografía sobre el personaje, centrándose en un aspecto muy particular, las concesiones económicas que Pío IV otorgó en 1556 al Hospital Mayor de Milán “di due redditi annui destinati a rimborsare i danneggiati dal Medeghino” (art. cit., p. 5). Bettin transcribe dos documentos, conservados en el Archivio Storico dell’Ospedale Maggiore di Milano, el primero de ellos, fechado el 14 de febrero de 1556, que corresponde a la citada concesión por parte del hermano del Medeghino, y el segundo, una memoria del estado de las donaciones del Medici, realizada el 28 de febrero de 1782, que recoge la lista de los damnificados, hasta el 31 de diciembre de 1781, con las correspondientes cantidades que les fueron asignadas.

<sup>59</sup> Vid., RENDINA, Claudio, *op. cit.*, p. 280.

<sup>60</sup> El Medeghino tuvo un hijo natural, llamado Camillo, que en 1565 fue enviado a Malta por Pío IV, y que estaba todavía vivo en Milán en 1586. Vid. ROSSI, Federico Alessandro, *op. cit.*, p. 48.

Giacomo, como el ‘Medeghino’. Entre los familiares directos del ‘Medeghino’ destaca también su sobrino, el que llegó a ser San Carlo Borromeo.

Marco Antonio Missaglia, en su *Vita di Gio. Iacomo Medici, Marchese di Marignano*<sup>61</sup> describe la persona del Marqués en los siguientes términos:

Fù il Marchese di Marignano di mediocre statura, largo in peto co'l resto delle mêmbra proportionate, di faccia bianca, & ridête, di guardatura dolce, & penetrante, hebe un'efficace, & naturale persuasiva non punto aiutata da artificiose parole, però, che egli parlò sempre la semplice lingua Milanese, & più tosto la plebea, che la nobile; & questa congiunta con una piacevolissima maniera di accogliere, & accarezzare ogni sorte di persone, lo rendevano grato, & amabile à chiunque Abeba da còversare seco. Nelle sue Imprese usò presteza, & vigilanza; & per questo portava uno Bergantino per Impresa co'l motto: *Salva Domine vigilantes*. Fù di modo risoluto, che lodava più gli estremi, che i mezzi, contro i trasgressori della obediencia fù più tosto crudele, che severo, stimandolo fondamento della vera disciplina militare. Ne'pericoli di Guerra fù sempre seguito da'suoi con allegria, come certi di esse condotti all'utile, & honore, & di qui avvenne, ch'egli fù sempre temuto, & amato in tutte le sue attioni così piacevoli, come d'importanza. Servò sempre incorrotta la Maestà dell'Imperio<sup>62</sup>.

Además del texto de Missaglia, entre los primeros biógrafos del ‘Medeghino’ destacan: Galeatius Capella, “De bello Mussiano”, en *De rebus pro restitutione Francisci Il Mediolanensium Ducis*, Mediolani, 1531; Erycius Puteanus, *Historia Cisalpina y Res circa Larium Lacum a J. J. Medico gestae*; y, posteriormente, los *Anales* de Murato, *Il compendio delle Cronache*, de Ballarini, la *Cronaca* de Grumello, la *Cronaca Milanese* de Burigozzo, las *Croniche*, de Stefano Merlo, *I Diari*, de Marin Sanudo, las *Relazioni degli ambasciatori Veneti, Caroldo e Basadonna*, compendiadas por Segarizzi<sup>63</sup>. Merecen especial atención, por resultar de sumo interés para completar la imagen del personaje que nos ocupa, el texto de Jan Travers (1485-1563), *La chianzun*

---

<sup>61</sup> Milano, per Pietromartire Locarni, Giorlamo Bordón, con licenza de'Superiori, 1605. Reproduzco distintos fragmentos de la obra por la difícil consulta de la misma y el interés que entraña para la comprensión del drama que nos ocupa. El ejemplar a través del que cito se conserva en la British Library.

<sup>62</sup> *Op. cit.*, pp. 187-88.

<sup>63</sup> Ofrece estas referencias bibliográficas Stefano Bertera, de quien las he tomado y reproduzco. *Vid.* BERTERA, Stefano, *Gian Giacomo Medici: un'avventura europea [in appendice: La chianzun dalla guerra dagl chiastè da Mus]*, 1999, p. 9. Por otro lado, Cesare Cantù en *Il sacro macello di Valtellina* hace también referencia al ‘Medeghino’, cuyas gestas narra Giambattista Bazzoni en su novela histórica, *Falco della rupe*, Milano, A. F. Stella, 1829. Sobre la primera parte de la vida del personaje, los orígenes y circunstancias vitales del Marqués de Mariñán, resulta de interés el ensayo de FARA, Mario, *Gian Giacomo Medici detto il Medeghino. Saggio sulla sua vita, dagli inizi fino al 1529*, estratto dal volume XL del *Periodico della Società Storica Comense*. El ensayo está estructurado en ocho capítulos y un apéndice con transcripción de documentación de archivo. Los dos primeros (“Gian Giacomo Medici” y “Cenni preliminari”), dedicados a los antecedentes familiares y al linaje; el tercero, “l'assassino del Monsignorino” a la problemática atribución del crimen al Marignano; el cuarto, “Gian Giacomo Medici castellano ducale”, el quinto, “La guerra contro l'impero” y el sexto, “Gian Giacomo Medici castellano indipendente”, a sus problemas con el castillo de Musso; el séptimo, “L'assedio di Lecco” y el octavo “Gian Giacomo Medici, signore del Lario”, al camino que lo condujo a lo que Mario Fara define como fin del “periodo lariano del Medeghino, che poco dopo divenne generale di Carlo V” (p. 107). En relación con la guerra contra el duque Sforza, resulta de interés el texto de GIAMPAOLO, Leopoldo, “Aspetti minori della guerra combattuta da Francesco II Sforza contro il Medeghino. Difficoltà di arruolamenti e di forniture causale dalla sacarsità di mezzi finanziari (Documenti dal Varesotto e dal Verbano)”, estratti da *Comum. Miscelánea di scritti in onore dell'Arch. F. Frigerio pubblicata a cura della Società Archeologica Comense*, Tipografía Editrice Antonio Nosedal, Como, s. a., pp. 237-250.



dalla guerra dagl chiaste' da Mus (La canzone della guerra del Castello di Musso)<sup>64</sup>, poema que consta de 704 versos, y que pone de manifiesto la crudeza de la guerra que tuvo lugar entre 1531 y 1532, en la que Travers jugó un papel de primer orden contra el 'Medeghino'<sup>65</sup>, así como *Il vanto, e lamento che fa Pietro Strozzi sopra la rotta che Hebe nelle Chiane d'Arezzo dal Marchese di Marignano, allora Generale di S. Altezza. Con vna barzelletta che fa Siena, chiamando tutte le potentie d'Italia à pianger seco. Con un giuco di Primera, sopra la guerra che occorre in quel tempo*, Siena, 1578. Strozzi, en este texto que se conserva encuadernado en un códice facticio misceláneo<sup>66</sup>, hace una mención del Marqués de Mariñán en los siguientes términos:

Settanta insegne e piu mi furno prese,  
 & le mie gente sbaragliate, e morte  
 dal sir di Marignan quel gran Marchese  
 Di Fiorenza crede a tocar le porte,  
 & qualche cosa piu pensavo fare,  
 non accettando si contraria sorte.  
 L'insegne altiere ch'io douea piantare  
 attorno delle mura, hora le veggio,  
 col ferro in giu al vento brandeggiare<sup>67</sup>  
 [...]  
 Veggio che la Diuina Prouidentia  
 s'ha tolto à fouorire in modo tale,  
 che nuocer non si puo le à tua eccellentia.  
 Hora conosco il mio futuro male,  
 & se la vita misera serbata,  
 la penitentia faronne immortale.  
 Non aspettauo mai simil giornata,  
 nè tanta crudeltà credeua farse  
 della mia gente tutta fracassata.  
 Quandì ch'in mezo al câpo armato appase  
 quel gran Marchese si valente, & forte  
 che della mia rouina può vantarse.  
 Viddi le squadre sue, viddi le scorte  
 di tanti gran Signor ch'erano seco  
 per farmi hoggi gustar l'amara sorte<sup>68</sup>.

Podemos decir, por tanto, que el drama de la *Colección Gondomar* retoma y ensalza la figura de Gian Giacomo Medici, descendiente de la familia de los Medici Nosigia di Milano,

<sup>64</sup> He podido consultar una edición moderna del texto gracias a la amabilidad de Dña. Elena Vimercati, de la Biblioteca Comunale di Como, quien, con suma generosidad, atendió a mis consultas y me proporcionó el material para su estudio. El texto que he consultado, en edición bilingüe traducida al italiano por Diego Zoia, reproduce el que figura en la *Ratoromanische Chrestomathie* de G. Decurtins, Erlangen, del 1908.

<sup>65</sup> Según el editor del texto, "Meraviglia osservare ancora oggi, accostandosi alla lettura di questa sconosciuta Chianzun, la grande conoscenza e competenza geografica dei luoghi dimostrata dal Travers [...] Man mano scivola la narrazione, ci si rende conto di un personaggio dietro gli avvenimenti, che ha vissuti da protagonista di primissimo piano", *op. cit.*, p. 57.

<sup>66</sup> Biblioteca Vaticana, signatura Capponi V 681 int. 68, con numeración manuscrita a tinta, correspondiente con el índice manuscrito que precede al volumen (ff. 320 r.-323 v.)

<sup>67</sup> F. 321 r.

<sup>68</sup> F. 322 r.

apodado “il Medeghino” y que obtuvo el título de primer “Marchese di Marignano”. En *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, se valora positivamente el comportamiento del personaje del Secretario que es quien acabará siendo “marqués de Mariñán”, frente al personaje del “Duque de Esforcia”, es decir, frente a Francesco Sforza<sup>69</sup>.

La pregunta obvia que surge inmediatamente es por qué y para qué escribir una obra sobre este personaje, o dicho de otro modo, en la España de finales del siglo XVI a quién podría interesarle ensalzar la figura del ‘Medeghino’. No me ha sido posible, por el momento, testimoniar una relación directa de mecenazgo que impulsara la composición del texto. Sin embargo, hay algunos datos en la biografía del personaje que ponen de manifiesto su adhesión con la política de Carlos V y, en consecuencia, la buena relación del personaje con el Emperador.

La carrera militar de Gian Giacomo estuvo marcada por su servicio a Carlos V y Felipe II, a favor de quienes luchó en numerosas ocasiones, como queda explicitado en el texto de Missaglia reproducido más arriba. Sirva únicamente como ejemplo la condecoración con la investidura de la Orden del Toison, que recibió justo antes de su muerte. Recordemos, una vez más, el relato del episodio por parte de Missaglia:

Poco innanzi alla morte sua venne avviso dalla Corte, che Sua Maestà Catolica l’haveva honorato dell’Ordine del Tosone; gli venne anche apresso una amorevole lettera dell’istessa Maestà, che trà l’altre cose gli prometteva grâ mercedi per lui, & per quelli, che l’havevano servito all’Impresa di Siena, che da lui ne fussero riputati degni. Era nel vero il Mondo in grande aspettatione dell’Impresa del Piemonte, vedendola tanto difficultosa, & maneggiata in assai minore difficultà da tanti eccellenti Generali; hora venuta alle mani di sì grande, & avventuroso Capitano solito di condurre à felice fine l’Imprese, che cominciava<sup>70</sup>.

Gian Giacomo falleció el 8 de noviembre de 1555<sup>71</sup>. Recibió sepultura en el Duomo, en la capilla de la Assunta y de S. Giacomo, que posteriormente fue conocida como Medici. Su mausoleo fue realizado, con mármol de Carrara, por Leone Leoni a partir del diseño de Miguel Ángel<sup>72</sup>. De las circunstancias que rodearon su muerte, da cuenta también la biografía de Missaglia:

---

<sup>69</sup> Sobre los Sforza, se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid dos copias de una comedia titulada *Los Esforcias de Milán*. Urzáiz explica que esta comedia, de la que se conservan dos copias en la Biblioteca Nacional de Madrid, una de ellas atribuida a tres ingenios y la otra con licencias de 1646, es de Antonio Martínez de Meneses. La obra se representó en Palacio el 25 de septiembre de 1650, aunque se estrenó ya en 1646, como precisa Urzáiz que cita a Abraham Madroñal “por ser una de las primeras obras representadas tras el cierre de los teatros y por hacer mención a la caída de Olivares” (p. 424).

<sup>70</sup> *Op. cit.*, pp. 186-87.

<sup>71</sup> El 25 de octubre de 1555, el Emperador Carlos V renunció a la Jefatura y Soberanía de la Orden del Toisón que ostentaba en su calidad de Duque de Borgoña y pidió a los Caballeros que reconocieran a Felipe II como Jefe y Soberano desde el momento en que la cesión se efectuara. *Vid.* AZCÁRRAGA SERVET, Joaquín, “Felipe II: el Toisón de Oro y los sucesos de Flandes”, *Cuadernos de Historia del Derecho*, 1999, n. 6, pp. 475-490.

<sup>72</sup> En la *Storia di Milano*, *op. cit.* se precisa, en relación con el citado mausoleo: “Quest’insigne deposito è disegno dell’immortale Michel Angelo Buonarroti, eseguito da Leone Aretino, milanese, e da esso terminato nel 1564 al prezzo di settemila ed ottocento scudi d’oro, oltre le sei colonne donate da Pio IV. Ciò rilevasi dall’istrumento di convenzione

[...] per questo il Rè Filippo diede il Generalato del Piemonte al Marchese di Marignano; Era ridotto la maggior parte del Piemonte, & con Casale quasi tutto il Monferrato in potree de Francesi che passati poi nello Stato di Milano occupata Valenza, & alcune Castella della Lumellina tiravano contriburione da quello fertilissimo paese; però diceva il Marchese, che quantumque l'Impresa fusse difficoltosa molto, haveva nondimeno speranza di farle terminare bene, ma che gli bisognava curarla, come cancrina, cioè col ferro, & col fuoco; Ma mentre, che'l Duca si preparava d'andare à Napoli, & il Marchese nel Piemonte; Nostro Signore Dio; al quale non piacevano forse le crudeltà, che per finire tosto la Guerra haveva in pensiero di usare nel Piemonte, nè lo levò di vita, sano di mente fin'all'ultima hora, & dopò haver ricevuti tutti i Sacramenti divini. Furono de' Medici, che dissero, che una Manna, che contra l'opinione de gli altri gli diede il Protofisico Cavenago, per addolcirlgli un falso, e tenace Catarro, che gli scendeva, gli affrettasse la morte. Il Duca Alva amorevolmente lo visitò, e trovatolo, che non voleva più cibarsi, di man propria gli porse una pistata, & comandandogli il nome del Rè, gliela fece torre. Gli furono fatte essequie molto soleen; & il Duca vestito à bruno, & co'l velo alla Berretta l'accompagnò, & volse anco, ch'il Senato l'accompagnasse, benche gli fusse ricrodato, che quell'Ordine non soleva intervenire a'Funerali, se non de'padroni, ò de'Governatori dello Stato: replicando il Duca, ch'il Marchese meritava, che à lui si facessero di quelle cose, che non si facevano à gli altri<sup>73</sup>.

Rendina precisa que resulta probable que la muerte de Gian Giacomo fuese por envenenamiento, dado que no había presentado ningún síntoma de enfermedad en los días precedentes a su fallecimiento<sup>74</sup>.

La visita del duque de Alba y la solemnidad de las pompas fúnebres con que fue agasajado Gian Giacomo nos revela la imagen de un personaje influyente cuyo prestigio militar era reconocido en la época.

En su relación con la Corona española, a la que hacíamos referencia, pero en un plano más personal, cabe destacar la acogida que el 'Medeghino' brindó, en su Castello di Melegnano en el año 1549, a Felipe II, cuando éste todavía era príncipe. Así lo relata Missaglia:

In quel tempo passando il Principe Don Filippo di Spagna in Fiandra à trovare l'Imperatore suo Padre, il Marchese con splendidezza reale l'alloggiò una notte nel Castello di Marignano, dove & prima, & dopò albergarono molti gran Principi<sup>75</sup>.

---

per questa grand'opera, seguita il 12 settembre 1560, tra il cardinale Moroni e Gabrio Serbellone a nome di Pio IV, e Leone Aretino, figlio di Giovanni Battista, milanese, della parrocchia di San Martino in Nosigia. Così nell'archivio di casa Medici, cartella segn. C. I., num. 8. - (*Nota dell'abate Frisi*)". Para un análisis de las características de este edificio funerario, puede consultarse REPISHTI, Francesco, "La residenza milanese di Pio IV: il palazzo Medici in via Brera", en *Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, 12, 2000, pp. 75-90, especialmente para este aspecto, pp. 85-86.

<sup>73</sup> *Op. cit.*, p. 185-86

<sup>74</sup> *Vid.*, RENDINA, Claudio, *op. cit.*, p. 281.

<sup>75</sup> *Op. cit.*, p. 145. El castillo de Marignano fue cedido en 1532 Gian Giacomo Medici por Francesco II Sforza. Cuando murió el primer marqués de Mariñán, fue su hermano, Giovan Angelo, Arcivescovo di Milano que fue Santo Pontífice en 1559 con el nombre de Pío IV, quien lo ocupó. Durante cuatro siglos y medio la familia Medici permaneció como propietaria del castillo y lo habitó hasta 1850. *Vid. Cronache Castellane*, Istituto Italiano dei Castelli, 158, p. 4. <http://www.castit.it/pagine/02pubblicazioni/cronache/cronache.html> (consultado el 24 de agosto de 2006)

Que la figura del marqués de Marignano era conocida en España lo prueban las menciones a su persona y actuaciones en la *Crónica del Emperador Carlos V* (de Alonso de Santa Cruz<sup>76</sup>); en la *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V* (de Prudencio de Sandoval<sup>77</sup>); en la *Historia de Felipe II, rey de España* (de Luis Cabrera de Córdoba<sup>78</sup>); en los *Anales del reinado de Felipe II* (de Juan de Verzosa<sup>79</sup>)... Sin embargo, en estas historias y crónicas no se recoge la anécdota asociada al Medeghino que se desarrolla en *La descendencia de los marqueses de Mariñán*.

---

<sup>76</sup> “Y otro día después de partido el Cardenal de Trento se publicaron los Coroneles, Capitanes y Oficiales que habían de ser del Ejército, y Su Majestad dió la Capitanía general de todo el campo al Duque de Alba, y al Príncipe Maximiliano, hijo mayor del Rey de Romanos, hizo Capitán de la batalla, y al Príncipe de Piamonte Capitán de la Casa de Su Majestad, y al Marqués Alberto de Bradanburg Capitán de gente de armas, y al Gran Maestre de Prusia y al Duque Enrique de Brancuige, sobrino del Duque que arriba dijimos que había preso Landgrave, los hizo Capitanes de armas, y al Marqués de Mariñano Coronel de diez compañías de tudescos, que eran cuatro mil personas, y Capitán general de la artillería, y por su Teniente al Capitán Luis Pizaño, y á Halipandro Madrucho, hermano del Cardenal de Trento, y á Jorge de Renesfurge, soldado viejo que había en muchas guerras á Su Majestad servido, y á Jamburge. A todos tres hizo Coroneles, á cada uno de cuatro mil alemanes. Y de estas cuatro coronelías dichas se hicieron dos regimientos según que era costumbre, el uno se llamaba de Madrucho, en el cual entraba la del Marqués de Mariñano, y el otro se llamaba de Jorge de Renesfurge, en el cual entraba la de Jamburge. Entre los cuales regimientos se repartieron diez compañías gire Su Majestad había mandado hacer al bastardo de Baviera, y se ha de entender que cada compañía es de hasta 300 ó 400 hombres, de manera que aquí vinieron á ser cincuenta compañías de tudescos”. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [consultado el 19 de agosto de 2006].

<sup>77</sup> “Sabido por él, salió de Milán con toda la más gente que allí tenía, y fué a esperarlo junto a Mariñano. Y llegando el duque sin saber de la salida de Antonio de Leyva, cuando supo que lo tenía tan cerca no se atrevió a pelear, y retiróse con alguna pérdida de su gente. Después de lo cual, tuvo aviso que Jacobo de Médicis, con seis mil esguizaros a sueldo de Francia, y de venecianos, se había puesto en Casal, a doce millas de Milán, porque la vecindad de estos dos campos sus enemigos no fuese causa de algún movimiento o engaño de aquella ciudad, y con propósito de lo que luego hizo, él alzó el suyo de Mariñano y con buen orden y presteza se fué a meter en Milán, donde, reposando la noche que llegó, otro día, haciendo muestras de no querer salir al campo a prima noche del día siguiente partió de Milán con todos los españoles y alemanes, y gente de a caballo por avanguardia y fué a amanecer sobre el lugar donde Jacobo de Médicis con su gente estaban, bien descuidados de tal caso. Y con grande presteza y ánimo hizo combatir la villa por todas partes, la cual con poca resistencia fué entrada por fuerza de armas y muertos y presos cuantos en ella estaban, salvo algunos que escaparon, uno de los cuales fué Jacobo de Médicis”. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [consultado el 19 de agosto de 2006].

<sup>78</sup> “Rebelada, aplicóla asimismo el Emperador, por privilegio, en Bruseles, a treinta de mayo, de su reinado año treinta y nueve, de su Imperio el treinta y cuatro. Hizo guerra larga y costosa y con varia fortuna para recuperalla y el Senés, hasta que junto a Marciano, en el día de San Esteban, pontífice, venció a los franceses en batalla de poder a poder Juan Jacobo de Médicis, marqués de Mariñán, general del César, y poseyó los seneses rendidos. La edad del nuevo monarca era la competente de pocos meses menos de los treinta años para todas acciones y deliberaciones conocida, y había peregrinado buena parte de la Europa; los humores y el ánimo en buen temperamento con el uso de los negocios, recto juicio, fuerças, gravedad, veneración de los pueblos, conveniente sazón para reinar y tener Imperio, más esquisito y mayor don que puede a un pueblo darle Dios. Acabó con el reinado de Carlos V la protección de la república de Génova; don Filipe la prosiguió y su amistad entre señores supremos, y lo declaró por su patente, quedando llana la seguridad della por las condiciones, y le reconoció superior sin más sujeción que ponerse en su defensa y amparo, sin carga ni impuesto con fe de mantenerla y tratarla amiga, libre, comercial”. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [consultado el 19 de agosto de 2006].

<sup>79</sup> “Y así, tras prepararlo todo de forma simulada y en secreto, el Marqués de Melignano, Jacobo de Médicis, jefe de nuestro ejército, toma de repente la fortificación de Puerta Camullia”. Según anota el editor, “Las tropas de Cosme de Médicis, que el 25 de noviembre de 1551 se había aliado con el Emperador por un secreto convenio, se apoderaron el 26 de enero de 1554 del fuerte de Camullia, situado inmediatamente delante de las puertas de Siena. Vid. VERZOSA, Juan de, *Anales del reinado de Felipe II*, edición a cargo de José María Maestre Maestre, Madrid, Laberinto, 2002, p. 15.

Además, diversos dramaturgos hacen referencia a otra anécdota relacionada con su carácter apegado al dinero. Así dice Cervantes en *La entretenida*:

Lacayo soy, Dios mediante;  
pero lacayo discreto,  
y, a pocos lances, prometo  
ser para marqués bastante,  
como aquel de Mariñán,  
de dinare e più dinare,  
si la suerte no estorbare  
este bien que no me dan<sup>80</sup>.

Y la anécdota debía estar bastante arraigada porque todavía en 1630, Jufré del Águila, en *Compendio historial del descubrimiento y conquista del Reino de Chile*, decía: “Y el marqués Mariñán sabemos dijo: Danaro e piu danaro hace la guerra”<sup>81</sup>. Téngase en cuenta que el ‘Medeghino’ tenía el privilegio de poder acuñar moneda. Además, Stefano Bertera indica que Gian Giacomo tenía una visión económica brillante:

Vedendo più da vicino il nostro personaggio, occorre dire che non aveva solo brillanti doti militari di stratega, ma rivelò interessanti attenzioni anche all’aspetto economico: sono rinvenibili infatti vari documenti di concessioni di mercati in diverse località [...] Armando Frumento, nel suo attento studio: “Imprese lombarde nella storia della siderurgia italiana” ed in particolare nel volume II “Il ferro milanese tra il 1450 ed il 1786”, avanza un’ipotesi interessante e cioè che le zone occupate dal Medeghino corrispondessero ai maggiori distretti minerari della Lombardia dell’epoca<sup>82</sup>.

Quizá la anécdota no guarde ninguna relación con *La descendencia de los Marqueses de Mariñán*, pero no deja de ser curioso que, en nuestro drama, el Secretario, que acabará obteniendo el título de Marqués, vence la guerra contra Esforcia precisamente por haber logrado poner de su parte al ejército que se encontraba en el fuerte al que lo envió el Duque pagando a los soldados descontentos el dinero que el Duque les debía<sup>83</sup>.

Una vez llegado al fuerte de Mariñán y, habiéndose marchado el capitán Lindano, el Secretario y el Contador va distribuyendo las pagas a los distintos soldados, que protagonizan escenas de juego:

---

<sup>80</sup> Consultado en *Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)*, Chadwyck-Healey, España, 1998 [base de datos en CD-Rom].

<sup>81</sup> JUFRE DEL ÁGUILA, Melchor, *Compendio historial del descubrimiento y conquista de Chile*, Discurso II, Capítulo V, p. 211. Cito a través de la edición electrónica de la Biblioteca Cervantes Virtual en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12252742020148273321435/index.htm> [consultado el 1 de septiembre de 2006]

<sup>82</sup> *Op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>83</sup> *La descendencia de los marqueses de Mariñán* comparte con *Las grandezas del Gran Capitán* la presencia de escenas en las que se pone de manifiesto el modo de vida “picaresco” de los soldados.

Naide entienda, señores, que es mi intento  
vivir cual éste con su escaso aprieto,  
daros áspera vida. Tratamiento,  
el que me diere a mí ése, os prometo,  
y pues que las palabras lleva el viento  
y es con obras hablar cumplir perfeto,  
porque el general es justo satisfaga<sup>84</sup>,  
os quiero a todos dar cumplida paga.  
Todos adentro entrad, que es conviniente,  
quedando sólo aquél que tiene lista  
y suele daros paga comúnmente,  
porque un común contento a todos vista.  
Entrad, tráiganse mesas brevemente. (f. 196 v.)

SECRETARIO ¡Qué gallardo bien vendría  
a quien me tiene usurpada  
mi mujer y, con celada,  
darme muerte pretendía!  
Si os admira lo que hago,  
para que no os admiréis,  
ved esa carta y veréis,  
de mis servicios, el pago.  
Ayudadme en este trance,  
caballeros valerosos,  
si estáis acaso ganosos  
de algún venturoso lance.  
Venid con mucha alegría,  
que no sólo Mariñán,  
mas la ciudad de Milán  
espero ver, vuestra y mía.  
Sólo en vosotros estriba  
mi servida gloria entera.  
¡Muera el duque Esforcia!

TODOS ¡Muera! (f. 197 v.-198 r.)

La acción de *La descendencia de los Marqueses de Mariñán* se ubica en Milán y el núcleo argumental de la trama alrededor de la cual se construye el texto es sencilla: el Duque Esforcia está enamorado de Brasilda, pero ésta es la amada del secretario del Duque. Ello desencadena el intento del Duque Esforcia de matar al Secretario, al que envía a Mariñán con una carta en la que ordena su ejecución, pero éste logra evitarlo. El autor recurre a un motivo bien conocido, el de la falsa carta de Urías<sup>85</sup>. Pero lo interesante es que dicha anécdota se relacionó, desde antiguo, con la figura de Gian Giacomo “il Medeghino”. Ya en su momento, Missaglia expuso los motivos por los que, a su juicio, no resulta verosímil que el Medici, con el cambio de la carta del Morón se hiciese con el Castillo de Musso:

---

<sup>84</sup> El verso es hipermétrico.

<sup>85</sup> El motivo aparece recogido por THOMPSON, Stith, *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths...*, Bloomington (IN): Indiana University Press, 1989, como motivo folklórico: “K511 Uriah letter changed. Falsified order of execution”.

Qui potrebbesi forse dubitare di questo fatto la verità, essendo già invecchiata opinione, passata fino alli giorni presenti, ch' il Morone desideroso di levarsi d'apresso il consapevole della copa, ch'egli haveva nella morte del Visconte, mandasse subito il Medici con una sua lettera al Castellano di Musso, dandogli à credere, che gli scriveva, che alla ricevuta di quella lasciasse à lui la guardia del Castello; & egli con ogni diligenza venisse à Milano; ma che in fatti in detta lettera si commetteva, ch' il Medici fusse senza dimora preso, & fatto morire secretamente; ma che il Medici sospettoso, & non ben sicuro del contenuto della lettera, l'aperse, & l'accommodò conforme alla promessa del Morone; & in questo modo hauesse il possesso del Castelo; Ma questo non può esser vero, ne pur'anco verisimile; perche in quel tempo il Castello di Musso era de' Francesi, a quali il Morone non poteva comandare; & meno è da credere, che il Morone huomo di tanta prudenza, & accortezza, & che conosceva l'accutezza del Medici gli avesse fidato una lettera, nella quale egli trattasse della morte sua, potendo egli scrivere liberamente quella lettera, come haveva promesso al Medici, & poi per altra via avisare sicuramente il Castellano di quanto avesse ad essequire. Non è poi verisimile, che il Medici, che si trovava ancor' in privata fortuna, senza segretario, ò Cancelliere, partito di Milano con tanta presteza, & da se alieno dal dettare, & scrivere simili Lettere, con quelli suoi caratteri storti, & mal composti avesse potuto formare una Lettera tanto simile à quella del Politiano Segretario del Morone, huomo di molto valore, & che per tale fusse, & creduta, & essequita da quel Castellano. Credero ben'io, che al Medici non spiacesse punto, che si credesse, che'l Morone avesse scritto quella Lettera per la morte sua, & alcuna volta l'abbia affermato; perche quanta più giusta causa haveva da dolersi del Duca, tanto meno veniva biasimata l'occupatione, ch'egli fece di quella parte dello Stato<sup>86</sup>.

Missaglia escribió esta *Vita* a petición de Ferdinando Arciduca d'Austria, según deja constancia Pietromartire Locarni en el prólogo de la edición. El texto de Missaglia se publica póstumamente pues, según el editor, en 1605 hacía ya veinte años que había fallecido el autor. Resulta interesante tomar en consideración este hecho, puesto que el pasaje al que nos hemos referido pone de manifiesto que, al menos, hacia 1585 se tenía constancia de la leyenda sobre la carta. Y ello es importante no porque fuera el texto de Missaglia el que sirviera de fuente para la composición del drama, sino porque da testimonio de que circulaba la leyenda asociada al personaje en una época cercana a la de la composición del drama de la Colección Gondomar.

Queda al margen de dicha leyenda, sin embargo, la traslación del enfrentamiento entre Sforza y Marignano al terreno afectivo. Corresponde a la imaginación del dramaturgo que compuso la obra la justificación del conflicto entre el Secretario y Esforzia en términos de rivalidad amorosa. De hecho, la intervención de los personajes alegóricos del Amor y la Honra, que se le aparecen en sueños al Duque, marcan la contraposición entre el deseo y el deber del gobernante, quien, al despertar, rememora la lucha simbólica entre las dos fuerzas pero, en lugar de salir vencedora la honra, se decanta a favor del cumplimiento de su deseo amoroso aun a costa de la injusticia de su acción:

HONRA	Torpe amor, sucio, atrevido, revolvedor de placeres, suéltame. Di, ¿qué me quieres?
-------	---

---

<sup>86</sup> *Op. cit.*, pp. 17-18.

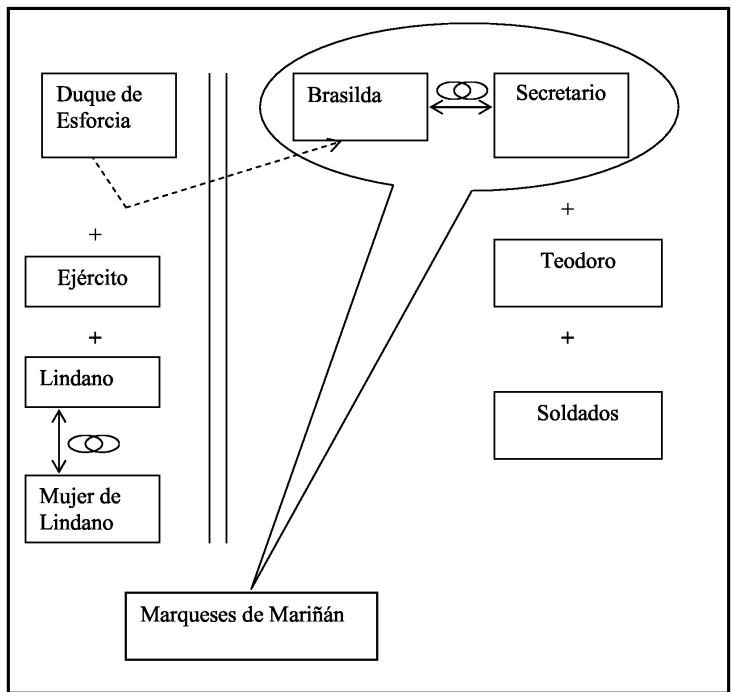
AMOR           Aún nunca me has entendido.

HONRA         Dime, amor, ¿todos no saben  
                  cómo es notoria verdad  
                  que el amor y majestad  
                  en un sujeto no caben?

AMOR           Bien aquesto entiendo,  
                  mas yo solo en el que digo  
                  quiero estar, y no contigo,  
                  pues tanto en ello me ofendo.

HONRA         Con venganza me confundo  
                  de que compararse quiera  
                  un hijo de una ramera  
                  con la que gobierna el mundo.           (f. 192 v.)

DUQUE         ¡Válgame Dios! ¡qué confuso  
                  despierto! ¡Malhaya el sueño!  
                  Pensé hacer mi mal pequeño  
                  y en más confusión me puso.  
                  Acuérdome que, durmiendo,  
                  en mi triste fantasía,  
                  el crudo amor envestía  
                  un mal hecho persuadiendo.  
                  La honra dijo que aspire  
                  a cosas de noble pecho  
                  y, dejando el torpe hecho,  
                  a mi honra y, quien soy, mire.  
                  Mil juicios varios revuelvo,  
                  mas dar muerte al Secretario  
                  es sutil y necesario,  
                  y en aquesto me resuelvo.           (f. 193 v.)





*La descendencia de los Marqueses de Mariñán* es un drama con un poderoso componente imaginativo de carácter “novelesco”. Desprovista del referente de Gian Giacomo y de la anécdota a éste asociada, la trama se relacionaría más con una comedia de libre invención que con un drama historial. Sin tener que salir de nuestro *corpus*, encontramos ejemplos que coinciden con *La descendencia de los Marqueses de Mariñán* en el desencadenante de la acción dramática. Así, en *Las traiciones de Pirro* y en *Los naufragios de Leopoldo* se reproduce la secuencia inicial de un poderoso enamorado de una mujer que es, precisamente, la amante de uno de sus súbditos. El hecho de encuadrar *La descendencia de los Marqueses de Mariñán* entre los dramas historiales y, concretamente, entre los de carácter genealógico responde a la consideración de que aquello que focaliza el texto no es sólo la anécdota, sino la vinculación de dicha anécdota con un linaje concreto. Hay, además, tres elementos que refuerzan dicha adscripción: uno en relación con la puesta en escena y otros dos que marcan datos históricos relevantes.

Precisamente la escena inicial de la representación de unas danzas y una máscara en el palacio del Duque Esforcia encaja con el carácter espectacular que se asocia a los dramas genealógicos, que tienden a incorporar escenas de ceremonial de la vida cortesana. El divertimento de las danzas en el contexto palaciego recrea e introduce en la obra un tono festivo que marca el ritmo del espectáculo de teatro dentro del teatro: “Sale la máscara y en ella Brasilda va a pisar al Secretario en el pie danzando y después de acabada” (f. 187 v.).

El primero de los dos datos históricos aludidos, tiene lugar en el cerco de Mariñán, cuando los centinelas cantan la siguiente estrofa:

[...] El velar me da congoja  
y esta pena no me afloja  
y cada árbol se me antoja  
el francés de la Rochela. (f. 199 r.)

Se trata de una canción, perteneciente a la lírica de tradición oral, que resultaría conocida por el público<sup>87</sup>, si atendemos a las consideraciones que expuso, en su momento el profesor Arata. En su prólogo a *Las mocedades del Cid*, de Guillem de Castro, presta especial atención a los romances que se insertan en la obra, precisando que suele mantenerse mayoritariamente los rasgos estilísticos, “y hasta la asonancia del romance”, de modo que, en aquellos casos en los que no es posible su mantenimiento y se recurre a otras formas métricas, “los textos se diluyen en otras estrofas, pero casi siempre se mantiene buena parte de los versos, y sobre todo el *incipit*, para que el

---

<sup>87</sup> En relación con la introducción en el teatro lopeveguesco de este tipo de canciones, véase ALÍN, José María, y BARRIO ALONSO, María Begoña, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, London, Tamesis, 1997.

espectador los pudiese reconocer enseguida”<sup>88</sup>. Ello prueba que el público, o al menos una parte del público, gustaba de reconocer sobre las tablas elementos que les resultaban más que conocidos, como puso de manifiesto el propio Arata al transcribir una curiosísima anécdota narrada por Lope de Vega, según la cual éste asistió a una representación en la que un actor comenzó a recitar el romance de la Cava y un espectador, que lo reconoció, comenzó a su vez a recitarlo en voz alta, solapándose sus voces ante la protesta de un sector del público. Comenta acertadamente Arata: “Y aun restando al chascarrillo lo que hay de exageración satírica, no cabe duda de que los dramaturgos de la época tenían que enfrentarse de continuo a este tipo de público, competente en materia romancística y que acudía a los teatros para ver recreadas en la escena historias que se sabía de memoria”<sup>89</sup>.

En *La descendencia de los Marqueses de Mariñán*, los soldados a quienes el Secretario les encarga que vigilen el fuerte previendo la llegada de las tropas del Duque de Esforcia, cantan justo antes de quedar dormidos: “esta noche me cabe la vela/ plegue a Dios que no me duerma”. Se trata de los versos de una canción tradicional de entre las de temática de noche y alba. Margit Frenk<sup>90</sup> ofrece dos versiones de dicha canción: “Esta noche me cupo la vela: /¡plega a Dios que no me duerma” y “Esta noche me cabe la vela:/ ruego yo a mi Dios que no me duerma;/ y si me durmiere,/ ruego yo a mi Dios que no recuerde”.

El estribillo de esta canción está perfectamente incardinado, desde el punto de vista temático, en el contexto dramático. Uno de los centinelas propone como medio de evitar que les venza el sueño, y empieza a cantar “copla” que califica como “letra vieja”:

CENTINELA I	plegue a Dios que no nos venza el sueño.
CENTINELA II	Pues di, ¿qué haremos para no dormir?
CENTINELA I	Cantemos,
CENTINELA II	¡pardíós!, cantemos. Comienza
CENTINELA I	¿Que comience? No me atrevo. Ninguna letra me acuerdo.
CENTINELA II	Eres en todo muy lerdo. ¿No sabes algo a lo nuevo?
CENTINELA I	Ni a lo viejo, que es peor.
CENTINELA II	Una letra vieja, digo. ¿Duermes ya?
CENTINELA I	No.
CENTINELA II	Está conmigo.

<sup>88</sup> GUILLEM DE CASTRO, *Las mocedades del Cid*, edición, prólogo y notas de ARATA, Stefano; estudio preliminar de EGIDO, Aurora, Barcelona, Crítica, 1996, p. XLVII.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. XXXV.

<sup>90</sup> FRENK, Margit, *Nuevo Corpus de la Antigua Lirica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 2003, volumen I, n.º1090 A, 1090 B, pp. 743-744. Frenk detalla las fuentes de las que proceden estos textos (*Romancero de Barcelona*, *Correas*, *El Fénix de Amor*...).

Resulta interesante la distinción que se hace, desde el propio texto, entre “lo antiguo” y “lo nuevo”, en tanto en cuanto pone de manifiesto la conciencia de época sobre el carácter tradicional de la lírica popular a la vez que la enjuicia y valora positivamente<sup>91</sup>.

Tras cantar el estribillo que hemos señalado, en una noche con desagradable ventisca (palabras que parecen pronunciadas como exculpación previa a su negligencia), el centinela que había comenzado a cantar el estribillo de la canción le canta a su compañero la copla de la misma:

El velar me da congoja  
y esta pena no me afloja  
y cada árbol se me antoja  
el francés de la Rochela.      (f. 199 r.)

Y de nuevo el estribillo: “esta noche me cabe la vela/ plegue a Dios que no me duerma”. La acotación explícita correspondiente delimita con precisión el modo en que debe desarrollarse la escena: “Cantan otra vez juntos, esta noche me cabe la vela, errándose a cada paso, y quédanse ambos dormidos y luego suenan trompetas y levántase la primera centinela y dice” (f. 199 r.).

Como es habitual, el estribillo es de carácter tradicional, pero la glosa del villancico es posterior pues refiere acontecimientos históricos más cercanos a la memoria del sujeto que crea el texto. En este sentido, la alusión a que “cada árbol se me antoja/ el francés de la Rochela” implica, desde un posicionamiento católico, un temor a los protestantes, asociados metonímicamente con dicha región francesa, y su extensión como expresión de los sentimientos compartidos por el centinela que canta dichos versos.

En la Rochela en 1570 se firma la paz de Saint-Germain entre católicos y hugonotes (calvinistas). La división interna entre los dos grupos había llegado incluso a la disputa por el trono francés, lo que desató una Guerra Civil en 1562. En dicha Guerra Civil, España intervino a favor del bando católico y en contra de los hugonotes, que finalmente se hicieron con el poder en distintas villas, entre ellas Rochela. La alusión a que “cada árbol se me antoja/ el francés de la Rochela” implicaría, como decía anteriormente, el temor de los católicos a los hugonotes, a los que se asocia con dicha región francesa, estableciendo una relación connotativa con la matanza de San Bartolomé de 1572.

La segunda nota histórica tiene que ver con la intervención de la mujer de Lindano. La dama, que determina el desenlace del conflicto, sitúa en primer plano, de nuevo, una preocupación política de carácter histórico:

---

<sup>91</sup> Más adelante veremos un caso similar en una comedia palatina de nuestro *corpus*. *Vid. Los carboneros de Francia*.

Duque excelso, haz lo que debes,  
pues el Secretario gusta,  
que yo sé que es guerra injusta  
y que contra mí la mueves.  
La ira y furor destierra,  
sigue al francés enemigo<sup>92</sup>,  
que, pues la haces a un amigo,  
a ti propio haces guerra. (f. 201 r.)

La reflexión ante el duque de Esforcia recuerda la conveniencia de prestar mayor atención a la guerra contra los franceses y remite al contexto de las guerras franco-españolas en el Milanesado, en las que tan activamente participó el personaje que da título al drama.

Hemos analizado *Las grandezas del Gran Capitán* y *La descendencia de los marqueses de Mariñán*. En el marco de los dramas genealógicos, nos resta por estudiar, ahora, ***La descendencia de los Vélez de Medrano***. Esta obra fue compuesta, según se precisa en el manuscrito, por “Francisco de Tamayo, el sevillano” (f. 202 v.). El profesor Arata dio cuenta de la existencia de un homónimo Francisco Tamayo que fue fraile de la Orden de los Mínimos, al tiempo que se mostraba reticente a la identificación del fraile con la del dramaturgo que compuso la obra que nos ocupa<sup>93</sup>. Pocos datos más se pueden añadir a la información ofrecida por Méndez Bejarano en su *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla*, según el cual nació en Cazalla de la Sierra, “pertenebió primero a la Orden de San Agustín y después a la de los Mínimos. Fue Calificador del Consejo Supremo de la Inquisición. Debió de residir largo tiempo en Madrid, siendo predicador del convento de la Victoria y allí falleció el 1614”<sup>94</sup>. En el Archivo de la Corona de Aragón se conserva una relación de méritos de Francisco Tamayo, que fue dada a conocer por fray Josep M. Prunés, de la Orden de los Mínimos. Dicha relación, que data de 1611, fue realizada por el

---

<sup>92</sup> Debe entenderse como alusión a Francisco I (1494-1547), rey de Francia.

<sup>93</sup> Afirmaba el profesor Arata “Parece improbable que este predicador, que fue también Calificador del Consejo Supremo de la Inquisición, sea autor de nuestra comedia”. Vid., ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini, 1989, p. 46.

<sup>94</sup> MÉNDEZ BEJARANO, Mario, *Diccionario de escritores, maestros y oradores*, Sevilla, 1925 Tipografía Jirones O'Donnell, vol. III, p. 4 (consultado en la reproducción facsimilar de París Valencia, 1994). De Francisco de Tamayo se conservan algunas obras que compuso: *Primera y segunda parte de las Grandezas de Cristo*, *Sermon segundo predicado por el P. F. Francisco Tamayo... a las obsequias que el... consistorio del General de Cataluña hizo en su real casa de la Diputacion de Barcelona a la... reyna... doña Margarita de Austria... en 20 de marzo*. Sin embargo, Gutiérrez Núñez, acaba de publicar un artículo en el que discute que Francisco Tamayo fuera natural de Cazalla de la Sierra, como indicaba Méndez Bejarano, y defiende que era originario de La Puebla de Cazalla, donde nació entre 1555 y 1557. Vid. GUTIÉRREZ NÚÑEZ, Francisco Javier, “Presencia de la Orden Mínima en el estado señorial de Osuna. El caso particular del convento de la Puebla de Cazalla (Sevilla), (1555-1835)”, en *Los Mínimos en Andalucía*, ed. Valeriano Sánchez Ramos, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Ayuntamiento de Vera (Almería)-Orden Mínima, 2006, pp. 337-388 (384-386). Quisiera dejar constancia también de mi gratitud para con el profesor Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, del departamento de Historia Moderna y de América de la Universidad de Granada, por sus indicaciones sobre la Orden de los Mínimos en Andalucía y sus acertadas orientaciones bibliográficas.

Marqués de Almazán, Virrey de Cataluña, quien hizo figurar a fray Francisco Tamayo en la lista de personas que propuso para el obispado de Elna:

... fray Francisco Tamayo de la orden de los mínimos mi confesor conocido en essa corte por su doctrina y sermones, de edad de 56 años, ha más de 30 que tiene el hábito, y leído en la religión 14 artes y teología, y los tres dellos la Cátedra de vísperas en Granada, ha predicado en España e Italia con la aceptación que se sabe, ha sido prelado muchas vezes en su religión corrector de conventos y diffinidor, sobrestante del General, Vicario Provincial de Andaluzia, y Vicario General, por orden y mandato del Papa Clemente octavo visitó toda Italia con gran satisfacción de su Santidad en que gastó tres años, y sirvió a S.Magd. en los de 87, 88 y 89 de embaxadas secretas del duque se Sesa embaxador en Roma a don Iñigo de Mendoça a Venecia, y a Génova a don Pedro González, conde de Viñasco, y con arte e industria sacó de Venecia testimonio como allí el consejo de diez conoce de más cosas eclesiásticas que los reales de España, con que se templó el Papa que quería quitar las fuerças. Ha diez años que es consultor del Santo Officio de Córdoba, y tres del Consejo supremo de la General Inquisición<sup>95</sup>

La Reconquista es el punto de partida de *La descendencia de los Vélez de Medrano*, que se ubica en el siglo X, como se deduce por la intervención de dos personajes históricos: don García, rey de Navarra y Adarramén, rey de Córdoba (f. 202 r.). Se trata del Califa de Córdoba Abderramán III y, si atendemos al período cronológico en que éste gobernó (912 a 961), habría que identificar a D. García con García Sánchez I, que fue rey de Navarra desde la muerte de su padre, en el 925, hasta el 970. Sin embargo, en el drama se recrea una batalla que enfrentó a las tropas cristianas contra las árabes y podría ser una ficcionalización de la batalla de Valdejunquera, que tuvo lugar en el 920, en la que las tropas cristianas fueron derrotadas. En aquel momento no era rey de Navarra García Sánchez, sino su padre, Sancho Garcés. En esta batalla, el rey Navarro luchó con el auxilio de Ordoño II, rey de León, a quien se negaron a apoyar los condes castellanos.

---

<sup>95</sup> Vid. PRUNÉS, Josep M., “Intervenciones del monarca español en Capítulos Generales de los Mínimos en el siglo XVII”, en *Bollettino Ufficiale dell’Ordine dei Minimi*, L, 2004, pp. 238-275 (242 n. 9). Según precisa el citado investigador, finalmente, “ninguno de los candidatos propuestos por el Virrey pareció *prima facie* idóneo para obispo de la sede rosellonesa” (*Ibid*). Agradezco muy sinceramente a fray Josep la amabilidad con que ha dado respuesta a mis consultas y la generosidad con que me ha facilitado este material. De fray Francisco de Tamayo se conservan distintas obras que compuso: *Primera parte de las grandezas y meioras de Cristo*, Madrid, por Luis Sánchez, 1610 (se conservan ejemplares de esta obra en la B. N. M. y en la Biblioteca de la Universitat de Barcelona); *Segunda parte de las grandezas... de Christo, en que por discursos se tratan los misterios de su sagrada vida y muerte desde la circuncion hasta su segunda venida como juez*, Madrid, por Pedro Sanchez, 1610 (se conserva ejemplar de esta obra en la B. N. M.). Además, Francisco Tamayo compuso el *Sermon primero que predico el P.F. Francisco Tamayo ... a las obsequias que hizo la nobilissima ciudad de Barcelona en su yglesia catredal con asistencia de ... Don Ioan de Moncada, por ... Margarita de Austria ... dia de S. Ioseph ...*, Barcelona, en la emprenta de Gabriel Graells, 1612 (conservamos ejemplar de esta obra en la Biblioteca de la Universitat de Barcelona), así como el *Sermon segvndo predicado por el P. F. Francisco Tamayo ... a las obsequias que el illustrissimo consistorio del General de Cataluña hizo en su real casa de la Diputacion de Barcelona a la serenissima reyna nuestra señora Doña Margarita de Austria ... en 20 de março*, Barcelona, por Gabriel Graells, 1612 (se conservan ejemplares de esta obra en la B. N. M. y en la Biblioteca de la Universitat de Barcelona). Se conservan ejemplares de estas obras en la B. N. M. y en la Biblioteca de la Universitat de Barcelona. En esta última se encuentra también el. Queda pendiente un estudio pormenorizado de todos estos textos compuestos por el fraile Mínimo para poder ofrecer una respuesta a la autoría del drama que nos ocupa. Dicho análisis, que excede los límites y objetivos del presente estudio, espero poder llevarlo a cabo en un posterior trabajo.

Cabría suponer, por tanto, dos hipótesis: bien se trata de una generalización del contexto de la Reconquista, en la que se recrean batallas favorables a uno u otro bando; bien, de la de Valdejunquera. En este caso, cabe señalar que la atribución a don García de dicha batalla no es exclusiva del drama. Así figura en la *Historia de los hechos de España*, de Rodrigo Jiménez de Rada:

Tras esto se presentó Abderramán con una gran muchedumbre de los suyos y de África, a la que había hecho venir, y penetró en el territorio de los navarros hasta el lugar que todavía hoy se llama Muez. El rey García, hijo del rey Sancho, ante la imposibilidad de detenerlos se lo comunicó al rey Ordoño, quien al punto y a marchas forzadas acudió en su ayuda con grandes recursos. Y cuando los ejércitos arremetieron mutuamente en Valdejunquera, hubo muchas bajas en el ejército cristiano, porque así lo quiso el Señor<sup>96</sup>.

Tal como indica el editor, “García Sánchez I (925-970) y Sancho Garcés I (905-925), respectivamente, reyes de Navarra; pero téngase en cuenta que Ordoño II muere en 924. En realidad se trataba del segundo de ellos”<sup>97</sup>.

También en la *Crónica popular del Cid* (1512) se identifica como rey de Navarra en la batalla de Valdejunquera a don García:

En este tiempo, los reyes de León se ayudauan mucho de los castellanos en las guerras de los moros, & los castellanos les ayudauan & hazían grandes hechos. E como en los leoneses reynasse embidia & malquerencia por ello, quando yuan los castellanos a las cortes a León recibían de los leoneses algunos vltajes, de manera que hauían algunas qüisiones entre ellos &, por esta causa, hauían mala voluntad los castellanos de los ayudar, saluo de hazer la guerra por sí. En este tiempo, acaesció que el rey de los moros, Abderramén, entró con grand multitud de moros en el reyno de Nauarra & llegó fasta vn logar que se llama Muez. A los quales, no pudiendo resistir el rey don García de Nauarra, hizolo saber al rey don Ordoño de León, el qual luego vino a le ayudar con grand gente, & houieron batalla con los moros en Genealogía Valdejunquera & fueron los cristianos vencidos, & muchos muertos & cabtios, entre los quales fueron presos el obispo don Hermogio, de Salamanca, & el obispo Dulcidio, de Tudela<sup>98</sup>.

En el drama es el propio Rey de Navarra quien alude al fracaso de sus tropas:

Temor terrible, capitanes fuertes,  
tengo en el alma del asalto fiero  
que nos dio Adarramen, do tantas muertes  
hizo probar al presente acero,  
tanto que, a nuestras desdichadas suertes,  
a nuestro desastrado e infausto agüero,  
atribuyo de aquesto el mal suceso  
por nuestro mal vivir. Y esto, confieso

---

<sup>96</sup> Libro IV, Capítulo XXIII. Cito por la siguiente edición: JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, *Historia de los hechos de España*, introducción, traducción, notas e índices de Juan Fernández Valverde, Madrid, Alianza editorial, 1989, p. 189.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>98</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [consultado el 19 de agosto de 2006].

ya, debe de querer el justo cielo:  
darnos, amigos, este crudo pago,  
pues permite que, en nuestro patrio suelo,  
nuestro enemigo haga tal estrago.  
Veo, pues nos castiga tan sin duelo,  
que Navarra se vuelve otra Cartago,  
pues tanta gente ya nos falta della,  
y agora combatida nuestra Estella. (f. 204 r.)

Adviértase que, en caso de identificar esta batalla con la de Valdejunquera, la alusión del Rey a “nuestro mal vivir” podría referirse a la disgregación de las fuerzas cristianas, por la negativa de los condes castellanos a apoyar a Ordoño II.

Se establece, como contrarréplica en el drama a esta batalla, otra en la que salen victoriosas las tropas cristianas. En esta ocasión, es el personaje de Adarramén quien se lamenta y atribuye a Alá su derrota:

No quiere el Santo Alá, caros amigos,  
que llevemos la victoria de esta Estella.  
Los miedos y pavores son testigos  
que me dieron, amigos, solo en vella.  
Huyamos ya de nuestros enemigos,  
apartémonos luego todos della,  
que imposible será entralle la armada  
si su Dios se la tiene tan guardada.  
Tengo un temor y espanto de haber visto  
tantos cuerpos allí hechos pedazos  
y el polvo con la sangre roja mixto;  
aquí, cabezas; piernas, allí; brazos  
que, muy claro, se ve librarlos Cristo,  
y en la fuerza y destreza de sus brazos  
que han hecho a nuestra costa tanto estrago  
hace que lo atribuya a su Santiago. (f. 206 v.)

No he podido identificar esta batalla de Estella durante el reinado de García Sánchez, ni tampoco durante el de su padre, quien había vencido a los árabes en la batalla de S. Esteban de Gormaz en el 917, con la ayuda de Ordoño II.

En este contexto de la Reconquista, el drama desarrolla una leyenda con tintes religiosos que circulaba en la época acerca del linaje de los Vélez de Medrano, de la que da cuenta el licenciado Francisco Mosquera de Barnuevo en su poema épico *La Numantina*, publicado en Sevilla por la imprenta de Luis Estupiñán en 1612. Reproduzco a continuación el pasaje en el que se hace referencia a los Vélez de Medrano. Pese a la extensión de la cita, considero útil su transcripción, por las dificultades de accesibilidad del texto<sup>99</sup>:

---

<sup>99</sup> Normalizo las grafías, según las normas actuales, modificando únicamente la puntuación del original en los casos en que es estrictamente necesario para su comprensión.

[...] los Medranos, cuya nobleza es tan notoria que no hay cosa en España que más lo sea. Son naturales de Navarra, y traen por armas una cruz hueca, floreteada de plata en campos de sangre, algunos quieren decir (descienden de un príncipe árabe, que vuelto a nuestra Santa Fe, llamó don Andrés Vélez de Medrano). Y refieren que, el año novecientos veintiuno<sup>100</sup>, reinando en Navarra el rey don García el Temblador<sup>101</sup>, y en León Ordoño el segundo, Abderramen, rey de Córdoba, hizo una entrada poderosa por el Reino de Navarra, con tanta furia que todo lo ponía a fuego y sangre. Y cuenta el arzobispo don Rodrigo, libro 5, capítulo 21, que llegó con esta pujanza a Muez, que según Garibay, libro 21 de Navarra, capítulo 4, es una villa de la merindad de Estella, en el valle de Guesala, envió el rey don García, no se hallando con fuerzas para esta resistencia, a rogar al rey don Ordoño que le ayudase, el cual vino con su poder, y juntos dieron la batalla tan nombrada de Valdejunquera, cerca del lugar llamado Salinas. Venía, en el ejército del Rey Abderramen, un gran príncipe, señor de vasallos, persona de gran valor en armas que era aficionado a la religión cristiana y, en particular, muy devoto de la Virgen María Nuestra Señora, cuyo rosario rezaba cada día, aún antes de ser bautizado. Este buen ejercicio y devoción le trajo en conocimiento de la Fe, y habiéndole el rey Abderramen enviado con parte del ejército a talar la comarca de Uguzquita (que es pueblo en el Valle de Santiesteban) se acabó de determinar y, desamparando su gente, se pasó al rey don García, el cual le hizo la acogida que merecía su persona, y lo hizo bautizar, poniéndole por nombre don Andrés Vélez, y quieren decir que el rey Aderramen, admirado de su mudanza, y de que hubiese así dejado sus tierras y señorío, preguntaba después muchas veces por él, y decía a los suyos: ¿medra o no?, entendiendo con esta pregunta si estaba con gran privanza con el Rey. Y que los de su corte le respondían: no. El don Andrés, teniendo de ello noticia, tomó por renombre suyo la pregunta del Rey y la respuesta de los suyos, y llamóse Medrano<sup>102</sup>.

Mosquera pone en tela de juicio la historicidad de la etimología y el linaje de la versión transmitida por la leyenda que narra sobre los Vélez de Medrano, y que se relata en nuestro drama, indicando que “tengo por más cierto descenden de nobilísima familia de los Godos”<sup>103</sup>.

La leyenda recogida por Mosquera de Barnuevo coincide con la versión que figura en el drama, en el que San Andrés le entrega a Alí, que recibe el nombre cristiano de Andrés, un escudo con un aspa en medio y un azor con el Avemaría y le explica:

Pues de belfa estás vestido  
y alabado por mi mano  
y por Dios hecho cristiano,  
toma, Andrés, aqueste escudo<sup>104</sup>,  
con el azor que colgada  
lleva la oración del pico,  
en campo de plata rico,  
sobre la mano asentada,  
y el aspa, que es mi blasón,  
donde fui martirizado,  
porque, por mí, te fue dado  
el nombre en tu conversión,  
armas son de fe constante,  
porque constante serás,  
Andrés, y no pecarás  
contra Dios de aquí adelante. (f. 219 v.)

<sup>100</sup> En realidad, fue en el 920.

<sup>101</sup> Se trataba de Sancho Garcés I, como se indica anteriormente.

<sup>102</sup> MOSQUERA DE BARNUEVO, Francisco, *La Numantina*, Sevilla, imprenta de Luis Estupiñán, 1612, f. 209 v.-210 r. (Biblioteca Nacional de Madrid, R. 16.534).

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> La rima de la redondilla es errónea (-ido/ -údo).



Don García le otorga título de caballero cristiano con el nombre de “mosén Andrés Beles de Medrano”, explicándole que “beles” es “en vascuence el azor” y “Medrano” es la inversión de “no medra”:

REY	Hanme dicho que, mohíno, Adarramén se partía.
ALÍ	Iba tanto que decía a voces por el camino: ¿que ha de medrar aquel perro? Ha de medrar algo ¿no? ¿Qué locura le movió, sin medrar, a hacer tal yerro?
REY	Medráis con blasón, señor, que son fe sus capiteles, aspa y oración y el Veles, que es, en vascuence, el azor, junto aqeste letrado pone las que os doy <sup>105</sup> , porque habéis de ser, desde hoy, de Dios, real caballero, que, con el nombre cristiano y el “no medra” del revés, harán un Mosén Andrés, después Vélez de Medrano. (f. 220 r.)

Prueba del poder que tuvieron los condes Vélez de Medrano es el palacio de tipo militar fortificado que levantaron en Igúzquiza (Navarra), antes de 1513, en cuya fachada estaba grabado un escudo representando a un azor sobre la cruz de S. Andrés, símbolo heráldico cuya significación queda explicada en nuestro drama<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> El verso es hipométrico.

<sup>106</sup> Según se precisa en *Castillos de España*: “La parte residencial del palacio es de piedra con añadidos de ladrillo, y adosada a ella se alza la torre defensiva, de planta cuadrada, actualmente cubierta por un tejado a cuatro aguas, con una hilera de modillones en el cuerpo superior. Rodea el conjunto un muerete de sillarejo, con algunas saeteras para ballesta y arcabuz, en el que se abre una puerta en arco de medio punto. En su clave estaba labrado el escudo de armas de los Vélez de Medrano, de gules con una cruz trebolada y vaciada de oro, acompañada en el cantón derecho de una mano que sostiene un pájaro de plata; la bordadura, también de plata, llevaba la leyenda AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM. La casa fuerte de Igúzquiza se tuvo siempre por palacio de cabo de armería. Una relación conservada en Simancas la incluye entre las fortalezas de Navarra que podían suponer una amenaza para la dominación castellana. Su poseedor, don Juan Vélez de Medrano, figuraba ya en 1513 entre los caballeros remisionados de la merindad de Estella. En 1564, el capitán Alonso Vélez de Medrano gozaba una real merced de acostamiento de 40.000 maravedís [...]”. *Vid. VV.AA., Castillos de España*, (volumen III), Editorial Everest, S.A., León, 1997, p. 1845.

Como refiere también Mosquera de Barnuevo, el linaje de los Vélez de Medrano entronca con los Barnuevo, que es uno de los Doce Linajes de Soria<sup>107</sup>. Entre los miembros de la familia Medrano, Mosquera de Barnuevo destaca:

Juan Martínez de Medrano era caballero nobilísimo, alcaide del castillo de Corella y otro del mismo nombre y valor, alcaide de Viana, y otro alcaide del castillo de Assa, y Rodrigo Fernández de Medrano, alcaide del castillo de Braza. Y en el año de 1322 en la desgraciada jornada que hizo don Ponce de Morentana, caballero francés, virrey de Navarra en Guipúzcoa con un ejército de sesenta mil hombres, entre los valerosos capitanes que allí murieron en las montañas de Beotriua, con galgas o piedras, fue Juan Martínez de Medrano. El año 1330, siendo rey de Navarra don Felipe III, llamado el Noble, entre los caballeros que se señalaron para hacer el fuero fue don Juan Martínez de Medrano, el Mayor, y, en este tiempo, era alcaide de Viana Juan Vélez de Medrano. En las cortes que hizo el rey don Carlos III de Navarra el año 1385 por el estado de los caballeros hijosdalgo vino a ellas a Pamplona Alvar Díaz de Medrano, por donde me persuadò que son caballeros nobilísimos y antiquísimos de Navarra, de donde vinieron a Soria, porque de los caballeros que fueron de Castilla a las dichas Cortes, fue uno Diego López de Medrano, mayordomo del rey don Juan el Primero, cuñado del rey don Carlos, y en la *Crónica del Rey Don Juan*, año 8 capítulo 9, se dice envió al rey de Castilla por su embajador a Diego López de Medrano. La fortaleza de Moya, siendo alcaide de ella Jaime Vélez de Medrano con doscientos caballeros aragoneses, año 1521, se defendió valerosamente del Conde de Miranda, que con grueso ejército la fue a conquistar, y se hubo el alcaide con tanto ánimo y destreza, que dice Garibay, libro 30 capítulo séptimo, que en un solo día se ganó y perdió tres veces. Y en la del cerco de Malta hay gran memoria del Capitán Medrano, que murió peleando con los moros que combatían el Castillo de Santelmo que él defendía. En Soria y en su tierra ha habido y hay principalísimos caballeros. Zurita, libro 16 capítulo 1, hace memoria de Diego López de Medrano, señor de Cabañuelas, de San Gregorio y de la Torre, y del señor de Alpedrocho, y del señor de Ontanilla, y del señor de Gabezuelos, y del señor de Fuenmayor, y Almaquelos y del señor de Yuzquiza. En la villa de Atienza hay asimismo gente principal de los Medranos, los cuales y los Bravos de Lagunas que quedan referidos son en aquella villa unos mismos, según consta por la carta de mayorazgo que fundó doña Magdalena Bravo de Lagunas, natural de la villa de Atienza, la cual casó en Soria con Diego López de Medrano, señor que fue de la casa y fortaleza de San Gregorio, en tierra de Soria<sup>108</sup>.

Entre los descendientes del linaje en el siglo XVI menciona a Diego López de Medrano, “mayordomo de la Emperatriz doña Isabel, mujer del Emperador don Carlos Quinto, y Diego López de Medrano, su hijo, sirvió al rey don Felipe segundo nuestro señor, de su alcaide de Aranjuez, y de su caballerizo mayor. Francisco de Medrano, hermano de este caballero fue contador y tesorero del Príncipe don Carlos”<sup>109</sup>.

---

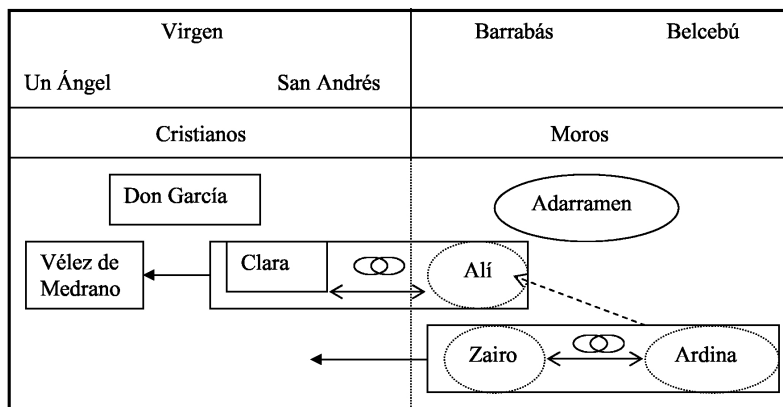
<sup>107</sup> Sobre los Doce Linajes, *vid.* SOBALER SECO, M.<sup>a</sup> Ángeles, *La oligarquía soriana en el marco institucional de los “Doce Linajes” (siglos XVI y XVII)*, tesis doctoral, dirigida por Teófanos Egido López, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Dpto. de Historia Moderna, Contemporánea y de Historia de América, 1998.

<sup>108</sup> MOSQUERA DE BARNUEVO, Francisco, *op. cit.*, ff. 210 r.-211 v. En la Biblioteca Nacional se conserva un *Memorial de 1649*, de Andrés Félix de Fonseca Vélaz de Medrano, marqués de Lapilla, Señor de la Casa de Medrano y villas de Fuenmayor y Almarza, en el que se alude a la Casa de Medrano, rememorando, entre otras, la figura de Juan Martínez de Medrano (B. N. M., R. 23.940, especialmente f. 7 r.-7 v.)

<sup>109</sup> *Ibid.*, f. 212 v.

Como ya señalaba Mosquera<sup>110</sup>, uno de los descendientes del linaje de los Vélez de Medrano que ocupó un lugar importante en el momento en que se compuso la obra fue Alonso Molina de Medrano<sup>111</sup>.

Desde el punto de vista de la acción, y dejando de lado la exaltación del personaje de Alí como instaurador del linaje de los Vélez de Medrano, la estructura sobre la que se sustenta el drama parte de la contraposición de dos grupos de personajes: de un lado, los cristianos; de otro, los moros. Una concepción de carácter didáctico planea sobre la obra, en la que la distribución de personajes responde a un trasfondo que identifica el bien con lo cristiano y divino, y el mal, con lo infiel y demoníaco.



La trama amorosa es sencilla: la inicial relación entre Alí y Ardina, queda truncada por parte de Alí. Ardina toma la iniciativa y se disfraza de varón cristiano para recuperar a su amado, pero finalmente acaba uniéndose a Zairo, secretario de Alí. Por su parte, Alí, acaba contrayendo matrimonio con Clara, sobrina de don García, que, al igual que Ardina, es quien toma la iniciativa y concierta una cita con Alí a través del espía Májimo.

<sup>110</sup> “no es posible pasar en olvido en este lugar tan propio al Licenciado Molina de Medrano, caballero del Hábito de Santiago, del Consejo de Castilla, por ser nieto de Juan de Medrano, alcaide que fue de la ciudad de Vélez Málaga [...] y como tal nieto suyo por Ejecutoria, se declaró pertenecerle el dicho linaje, así vota en él por su productor en todos los casos, cosas que se ofrecen en la Cuadrilla Hondonera de los Salvadores [...] y deste mismo linaje son don Juan de Medrano y Molina, y don Francisco de Molina y Medrano, sus hermanos”, *Ibid.*, f. 213 r.-213 v.

<sup>111</sup> Alonso de Molina Medrano era hijo de María de Medrano y nieto de Juan de Medrano, alcaide y regidor de Vélez Málaga y de Francisca de Barrionuevo, que eran naturales de Soria. Molina de Medrano se casó con Francisca de Hinojosa y Montalvo, y fue Colegial Mayor en Sevilla, Licenciado, Catedrático de Vísperas en Cánones; Inquisidor en Córdoba y Zaragoza, en donde se hallaba en 1591 cuando la revuelta popular relacionada con la prisión de Antonio Pérez y Juan Francisco Mayorini, jugando en ella un papel decisivo, por lo que fue promovido al Consejo Real de Indias 1592, merced del Hábito de Santiago 13-III-1594, Comendador de Benazusa y de Villafranca. Además fue Consejero de la Cámara de Indias 24-I-1601, Embajador en Lisboa 1601; del Supremo Consejo de Castilla 16-VIII-1606. Testó el 24-VII-1616 en Madrid ante Juan de Inestrosa, fallecido el 26 siguiente, trasladado en V-1618 a la Capilla Mayor del convento de San Francisco de Vélez-Málaga, de donde era Patrono, y que formaba parte del Mayorazgo que fundó. Sobre la participación del Licenciado Molina de Medrano en el proceso contra Antonio Pérez, *vid.* MARTÍNEZ NAVAS, Isabel, “Proceso inquisitorial de Antonio Pérez”, *Revista de la Inquisición* (Universidad Complutense de Madrid), 1991, 1, 141-200.

La acción tiene puntos de contacto con los dramas religiosos no sólo por la intervención de figuras religiosas, sino también por el marcado carácter didáctico de alguna de las secuencias. Desde el primer momento, Alí se nos presenta como un moro muy particular. Un moro que siente la experiencia divinal de la Virgen, a través de la oración, y descuida a su amada Ardina:

Pues, mi Zairo, has saber  
que la verdadera causa  
por quien tanto hago pausa  
de escribir a esa mujer  
es porque, andándome un día  
por Córdoba paseando,  
y por un jardín mirando  
mil cautivos que allí había,  
vide uno arrodillado,  
para el cielo levantado  
el rostro, brazos y pecho.  
Y vi que, del alto cielo,  
una claridad salió,  
tan transparente que yo  
tuve en vella gran consuelo  
y, por incomprensivo<sup>112</sup>  
modo, la vide bajar  
hasta cercar el lugar  
adonde estaba el cautivo.  
Quedé yo una estatua hecho,  
tonto de ver tal visión,  
y, por saber la ocasión,  
casi abrasado mi pecho,  
al cautivo me llegué,  
después de aquesto acabado,  
y, que me diese un traslado  
de la oración, le rogué.  
Diome un papel que tenía,  
de mujer, una figura  
y, en brazos, una criatura,  
y por letra Ave María.  
Y es tanto el gozo que siento  
aquel día que la digo  
que no puedo estar conmigo  
de gloria, gozo y contento.

(f. 205 v.-206 r.)

En la misma línea didáctico-doctrinal pueden leerse también las sucesivas tentaciones a las que somete Belcebú a Alí. La superación de las mismas por su fe, antes de haberse convertido al cristianismo, ensalzan la figura de un personaje que se convierte en modelo de comportamiento para los cristianos. La primera tentación de Belcebú es tratar de que Alí se enamore de Clara y se olvide de la Virgen. En este primer caso, un ángel se le aparece a Alí y le advierte de la necesidad de no descuidar a Dios:

---

<sup>112</sup> El verso es hipométrico.

¿Qué es lo que haces, Alí?  
¿En qué estás embelesado  
que, a Dios, tienes enojado  
del descuido que hay en ti?  
No es tiempo de estar agora  
pensando en cosas del suelo.  
Vuelve el pensamiento al cielo,  
que es donde la gracia mora. (f. 216 v.)

Lo que provoca el inmediato arrepentimiento y cambio de actitud de Alí:

¡Santo Dios! ¿Qué voz terrible  
es aquesta que sonó?  
¡Ay de mí, que me espantó  
con su retumbo invisible!  
¡Oh, qué descuidado he sido  
en cumplir mi devoción,  
pues que, en lugar de oración,  
ando en amores metido!  
Vaya fuera lo mundano  
y no pare más conmigo.  
Vete, retrato enemigo,  
no pares más en mi mano. (f. 216 v.)

A diferencia de esta primera tentación, en la que Alí necesita de un agente externo para reconocer el error en el que está cayendo, los posteriores intentos de Belcebú los vence el personaje por sí mismo, amparándose en la gracia divina. El signo de la Cruz se convierte en su mayor defensa contra los elementos que hace aparecer Belcebú con el fin de asustarlo para que no rece más la oración del Avemaría<sup>113</sup>. Son tres las imágenes que hace aparecer Belcebú: un dragón, una sierpe y un diablo (ff. 217 r.-217 v.), pero Alí sale victorioso. Cuando un ángel le anuncia que recibirá el bautismo, responde agradeciéndole a Dios:

Gracias te doy, Dios eterno,  
que te muestras tan benigno  
a un pecador que es tan digno  
de las penas del infierno.  
Y a Vos, Virgen escogida,  
Madre y Esposa de Dios,  
gracias os doy, que por Vos  
es ya mi gloria cumplida. (f. 217 v.)

La reiteración del esquema tentaciones-superación de las tentaciones refuerza el carácter didáctico y religioso de la obra. El desenlace del drama, en el que produce una conversión al

---

<sup>113</sup> Como veremos más adelante en el epígrafe correspondiente a los dramas religiosos, este mismo signo es el que salva a Teodora de la serpiente.

cristianismo múltiple que acompaña a la boda múltiple insiste, una vez más, en el citado carácter didáctico de la obra.

Por otro lado, merece especial relieve un pasaje de “teatro dentro del teatro” que presenta un carácter de espectáculo de ambiente cortesano, que lo relaciona directamente con la escena inicial de las danzas en el palacio ducal de Esforcia en *La descendencia de los marqueses de Mariñán*. En este caso, el divertimento tiene lugar en el palacio del Rey de Navarra, en conmemoración de la victoria que han tenido contra los moros. Se trata de unas máscaras, que comentan y valoran los asistentes, cuya descripción queda detallada en las acotaciones, y cuya explicación se ofrece en las cédulas que se les entregan a la Infanta y la Reina para que las lean. De la primera se indica: “Sale Cupido y lleva preso a un cristiano. Y el cristiano, a un moro” (f. 208 v.); de la segunda: “Sale Cupido asido de un cautivo y el cautivo preso de un cristiano y el cristiano asido de los cabellos de la ocasión” (f. 209 r.); de la tercera: “Sale una mora, vendados los ojos, y Cupido detrás de ella ciego y un hombre armado, asido de Cupido ciego” (f. 209 r). La profesora Ferrer Valls llamó la atención acerca de las interferencias entre fasto y teatro cortesano que se daban en este tipo de espectáculo derivado de los momos medievales, llamando la atención sobre una importante relación de unas máscaras que se organizaron en 1564 en el Alcázar de Madrid por las damas de la Princesa Juana y de la reina Isabel de Valois<sup>114</sup>. Al igual que en el caso de *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, el carácter cortesano del pasaje se entiende en el marco de un género, el del drama genealógico que gusta de incorporar escenas de ceremonial cortesano.

Con *La descendencia de los Vélez de Medrano*, nos enfrentamos con una obra a medio camino entre un drama historial, de hechos famosos públicos de España, de frontera morisca, y un drama religioso, en el que intervienen personajes como Belcebú, Barrabás, la Virgen, San Andrés y un Ángel, con un marcado carácter didáctico, y en el que prevalece una línea de exaltación de un linaje concreto.

El hecho de encontrar obras en la línea genealógica de *Las grandezas del Gran Capitán*, *La descendencia de los Vélez de Medrano* o *La descendencia de los marqueses de Mariñán* prueba que la información “novelesca” contenida en los libros de linajes se convirtió en un material útil y atractivo para el teatro, como apuntó Teresa Ferrer<sup>115</sup>. Aurora Egido insiste en el mismo sentido,

---

<sup>114</sup> Vid. FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Tamesis, 1991, especialmente el apartado I.2, pp. 35-39.

<sup>115</sup> FERRER VALLS, Teresa, “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)”, *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 215-31. Véase también sobre este género en la producción de Lope de Vega “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia”, en R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, celebrado en Granada, del 5 a 7 de noviembre de 1999 y cuatro*

señalando el grado de “falsificación” de muchas de estas “genealogías apócrifas”<sup>116</sup>. A los dramas genealógicos de la Colección Gondomar se les podrían aplicar las reflexiones de Ferrer Valls, sobre la función social que podían llegar a cumplir este tipo de obras:

debió de ser un género especialmente susceptible al encargo, pues podía cumplir un papel importante en el ámbito de una sociedad cortesana, no productiva, que cifraba sus aspiraciones en la obtención de mercedes y cargos, la revalidación de derechos y el reconocimiento de servicios prestados a la Corona<sup>117</sup>.

Aunque la propia T. Ferrer advierte que no todos los dramas genealógicos debieron surgir de las condiciones de un encargo, la importancia que éste pudo tener en la conformación del género la pone de relieve la documentación sobre el encargo, a Lope de Vega, de una obra dramática, *La Historial alfonsina*, hoy perdida. Documentación descubierta, estudiada y publicada por T. Ferrer<sup>118</sup>.

Por otro lado, en lo que afecta a las obras que analizo, resulta significativa la coincidencia en la estructura del título de *La descendencia de los Vélez de Medrano* y de *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, pues induce a pensar en cierta conciencia de época sobre la conformación de un conjunto de obras, que estarían unidas por su carácter genealógico. Hipótesis que corroboran las noticias de distintas comedias que coinciden en el empleo del término “descendencia” en sus títulos: *La descendencia de los Sandoval*<sup>119</sup>, *La descendencia de los condes de Orgaz*, *La descendencia de los Borjas*<sup>120</sup> o *La descendencia de los Sarmiento*<sup>121</sup>.

---

*estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 13-51. Han insistido también en dicha función social: DIXON, Victor, “Lope de Vega, Chile and a Propaganda Campaign”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXX (1993), 79-95; ZUGASTI, Miguel, “Propaganda y mecenazgo literario: la familia de los Pizarros, Tirso de Molina y Vélez de Guevara”, en Carmen Hernández Valcárcel (ed.), *Teatro, historia y sociedad (Seminario Internacional sobre teatro del Siglo de Oro Español)*, Murcia, octubre 1994, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 37-52; PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., “Ecos de Alcazarquivir en Lope de Vega: La tragedia del rey don Sebastián y la figura de Muley Xequé”, en M. Salhi (cord.), *El siglo XVII hispanomarroquí*, Rabat, Publicaciones de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas: Serie Coloquios y Seminarios nº 54, 1997, pp. 133-46.

<sup>116</sup> GUILLEM DE CASTRO, *Las mocedades del Cid*, estudio preliminar de EGIDO, Aurora, Barcelona, Crítica, 1996, p. IX.

<sup>117</sup> Vid. “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica I”, art. cit., pp. 215-31.

<sup>118</sup> Vid. *Nobleza y espectáculo teatral: estudio y documentos (1535-1621)*, Valencia, Universidad de Valencia-Universidad de Sevilla-UNED de Madrid, 1993.

<sup>119</sup> Recordemos que el Duque de Lerma era Francisco de Sandoval y Rojas. La profesora Ferrer ha puesto de relieve las alabanzas al linaje de los Sandoval que se encuentran en el *Prado de Valencia*. Vid. FERRER VALLS, Teresa, “El Duque de Lerma y la Corte Virreinal en Valencia: Fiestas, literatura y promoción social. *El Prado de Valencia* de Gaspar Mercader”, *Quaderns de Filologia. Estudis literaris, V, Homenaje a César Simón*, València, Facultat de Filologia-Universitat de València, 2000, pp. 257-271.

<sup>120</sup> Sobre los Borja, puede consultarse BATLLORI, Miguel, *La familia de los Borja*, edición y traducción al cuidado de Jerónimo Miguel, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999.

<sup>121</sup> Ésta, junto a la anterior, fueron representadas en Salamanca en 1606. Según Urzáiz, *La descendencia de los Condes de Orgaz* “fue comprada por la compañía de Andrés de Heredia, que la representó en el toledano Mesón de la Fruta: fue después vendida a Antonio de Granada para que la representara en Valladolid, circunstancia que provocó un

#### 2.2.1.4 Carácter épico y proyección nacionalista: *El cerco de Numancia*, *La conquista de Jerusalén por Godofre Bullón* y *La Montañesa*

Como indicábamos más arriba, otro de los subgrupos identificables dentro de los dramas historiales profanos de la Colección corresponde a la exaltación de los valores épicos. A lo largo de las páginas que siguen, nos ocuparemos de *El cerco de Numancia*, *La conquista de Jerusalén* y *La Montañesa*, tratando de establecer similitudes y diferencias entre las mismas. Comenzamos con las dos primeras porque comparten un punto de partida desde el que se configura la acción dramática: un acontecimiento histórico concreto que las vincula entre sí y las diferencia de *La Montañesa*, de la que nos ocuparemos después dado que, en este caso, el punto de partida no es ya un acontecimiento histórico concreto, sino una mera ambientación histórica en el período cronológico correspondiente a la época de los godos.

Uno de los principales problemas que plantean *El cerco de Numancia*, de Miguel de Cervantes,<sup>122</sup> y *La Conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*<sup>123</sup> es el límite entre épica e historia. Al abordar la problemática de las ciudades sitiadas, Torres Monreal afirmaba:

[...] la historia se ha dramatizado en Historia (con mayúsculas). Dicho en otros términos, antes de convertirse o de mitificarse en una historia narrable, fue historia real, es decir, un auténtico drama humano. Pero es claro que el discurso dramático no parte de la historia real, sino de la historia previa al mismo, en la que el carácter dramático se ha debilitado fuertemente convertido mayoritariamente en epopeya<sup>124</sup>.

El hecho histórico de la caída de Numancia en manos de los romanos tuvo lugar en el 133 a. C. y la toma de Jerusalén durante la primera Cruzada, tuvo lugar en el 1099, bajo el mando de

---

litigio entre empresarios teatrales. Parece que se representó con bastante éxito. Vid URZÁIZ TORTAJADA, *op. cit.*, p. 231.

<sup>122</sup> Cito por la edición de Alfredo HERMENEGILDO, Madrid, Castalia, 1994.

<sup>123</sup> Cito por la edición de S. Arata, mateniendo los criterios ortográficos adoptados por el citado investigador en la edición del drama. Vid, ARATA, Stefano, “*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580” en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, (ed. de Fausta Antonucci, Laura Arata, María del Valle Ojeda), Pisa, Edizioni ETS, 2002, pp. 31-126. En dicho artículo Arata planteó la hipótesis de que la autoría del drama correspondiese a Cervantes, aportando diversos elementos que lo avalaban. Posteriormente, Graziano Di Cunzolo ha defendido una tesi di laurea, titulada “Le autorime nel teatro cervantino” (defendida en la Università di Roma Tre), en la que analiza el fenómeno, comparando *La conquista de Jerusalén* con otras obras cervantinas. Los resultados obtenidos le permiten aportar otra prueba más a favor de la autoría de Cervantes postulada por Arata. En fecha reciente, se ha incorporado a la biblioteca virtual Miguel de Cervantes una edición de la obra a cargo de Florencio Sevilla Arroyo, que incluye enlaces con la correspondiente versión microfilmada del manuscrito de la Colección Gondomar. Contrario a la atribución de la obra a Cervantes se ha mostrado Daniel EISENBERG, en un artículo titulado “¿Qué escribió Cervantes?”, publicado en *Sobre Cervantes*, volumen coordinado por Diego MARTÍNEZ TORRÓN, Alcalá de Henares, Centro de Estudios cervantinos, 2003.

<sup>124</sup> TORRES MONREAL, Francisco, “Poética de la ciudad sitiada y teatro de la crueldad (de *El cerco de Numancia* a *Estado de sitio*)”, en *Teatro y ciudad. V Jornadas de Teatro. Universidad de Burgos*, José Ignacio Blanco Pérez et alii eds., Burgos, Aldecoa, 1996, pp. 97-122 (98).



Godofredo de Bouillón (1058-1100), que fue duque de Lorena y obtuvo el título de barón del Santo Sepulcro en mérito de la conquista de Jerusalén.

El profesor Arata ha demostrado que la fuente en la que se basa *La Conquista de Jerusalén* es la *Gerusalemme liberata*, de Torquato Tasso. Este poema épico recrea un acontecimiento histórico: la cruzada que se desarrolló entre 1097 y 1099<sup>125</sup>. El citado investigador precisa que, entre las dos tendencias que se observan en la obra de Tasso, esto es, la unidad de la narración épica y la fuerza centrífuga de las historias intercaladas que marcan el componente novelesco del poema, en la adaptación dramática se opta por privilegiar la unidad épica:

La comedia realza el papel de aquellos personajes históricos –Godofre de Bullón; Bohemundo (hijo de Roberto el Guiscardo y príncipe de Taranto); Raimundo de St. Gilles conde de Tolosa; Pedro el Ermitaño– que, en el poema, encarnaban el espíritu ético de la cruzada, pero cuyo papel quedaba ensombrecido por las aventuras novelescas de otros paladines<sup>126</sup>.

La propuesta interpretativa del profesor Arata tiene una determinante repercusión en la adscripción genérica del drama. La voluntaria amplificación del trasfondo histórico a través de la selección del material empleado, así como de recurrencia a la *Historia pontifical y católica* de Gonzalo de Illescas, y, sobre todo, la contextualización en el marco de la política imperialista de los años 80 del siglo XVI determinan su encuadre entre los dramas historiales:

En el contexto de este traumático abandono de la lucha contra los turcos, la puesta en escena de una obra como *La Conquista de Jerusalén*, que tanto insiste en ofrecer una visión ética y militante de la guerra contra los musulmanes, no parece una mera casualidad. Muy por el contrario, la insistencia en el sufrimiento de los cautivos cristianos, el relieve concedido a personajes como Charles o Enrique, animados por un desinteresado espíritu de cruzada, la exclusión de figuras como Rinaldo y Armida, parecen adquirir un único y claro significado: el de un vehemente alegato en contra del abandono de la lucha contra los turcos. Hay un detalle, en la última escena, que parece corroborar esta hipótesis. Una vez entrado en la ciudad, Godofre de Bullón es aclamado Rey de Jerusalén [...] la identificación del rey de España como “Rey de Jerusalén” era patrimonio común de la emblemática imperial [...] No parece descabellado suponer, por tanto, que la importancia concedida al final de *La Conquista de Jerusalén* escondía una velada alusión a Felipe II: al rey de España se le invitaba a seguir el ejemplo de Godofre de Bullón y a legitimar, con la reconquista de los lugares sagrados, el título que ostentaba<sup>127</sup>.

Por su parte, A. Hermenegildo considera que *El cerco de Numancia* no es sólo una reconstrucción arqueológica de un hecho histórico pasado, sino que remite a la problemática de la aniquilación de la resistencia morisca en la guerra de las Alpujarras:

---

<sup>125</sup> Vid. ARATA, Stefano, “*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580”, art. cit., especialmente para este aspecto, pp. 48-51.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>127</sup> *Ibid.*, pp. 52-53.

El referente histórico-arqueológico y la anécdota superficial son completados por un referente profundo que viene a motivar la dramatización de la lucha de las minorías aplastadas por las mayorías dominantes, de la situación límite que fuerza al ser humano acosado a crear solidariamente los valores que fijan las bases de la existencia colectiva<sup>128</sup>.

Según precisa el citado investigador, los personajes de la obra se estructuran de acuerdo con un esquema de tres planos: el general, el individual y el moral o alegórico que interactúan entre sí:

Un designio común, una decisión ciudadana –el plano general– se manifiesta por medio de la intervención de figuras genéricas (un numantino, una mujer, un embajador, etc.). Inmediatamente interviene la dimensión personal –el plano individual–, a través de los personajes identificados como seres singularizados (Marandro, Lira, etc.), para dar un tono más humano a la obra. El tercer plano –el moral o alegórico– viene a descubrir motivaciones subconscientes del conflicto padecido por el pueblo numantino. Los tres planos se superponen y se complementan en una perfecta armonía. La consideración aislada de cualquiera de ellos lleva irremediablemente a una errónea e injusta interpretación de la tragedia cervantina<sup>129</sup>.

Algo semejante cabría decir para el caso de *La Conquista de Jerusalén*, aunque en esta última el plano general está más diluido y apenas encontramos personajes no individualizados, más allá de los soldados de acompañamiento o los dos moros que intervienen en la escena de la corte de Aladino, en la que condena a Solinda y Lustaquio.

Al plano individual pertenecen Godofre de Bullón, Bohemundo, Pedro Ermitaño, Raimundo y Tancredo, cuyo comportamiento está regido por la intención de apartar a Aladino del trono de Jerusalén. También en el plano individual encontramos los cautivos Solinda y Lustaquio, protagonistas en el episodio de la desaparición de la imagen de la Virgen de la mezquita, que representan a los mártires cristianos capaces de entregar su propia vida para salvar a los demás. Del bando de los turcos, además de Aladino, destacan Erminia, hija del Rey de Antioquia, el encantador Marsenio y Clorinda. Con esta última, prototipo de la mujer guerrera, se introduce en el drama un argumento de tipo novelesco, pues la dama es, en realidad, hija de la reina de Etiopía, que la entregó a Argente para que la criara:

Donde la rreina dormía,  
en una tabla pintada,  
un armado caballero  
con hermoso rostro estaba  
y una doncella hermosa  
a quien una sierpe brava  
con fiero error y senblante  
crudamente amenaçaba.  
En esta mesma saçón  
la rreina estaba preñada.

---

<sup>128</sup> Contrarios a la misma se han manifestado Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, así como Georges Güntert. *Vid. ed. cit.*, p. 11.

<sup>129</sup> *Ed. cit.*, p. 28.

Parió la rreina, y el parto  
fue una niña hermosa y blanca,  
casi en todo semejante  
a la que pintada estaba.  
Confusa, con miedo y triste  
quedó la rreina cuitada  
viendo el parto hermoso y blanco  
donde negro l'esperaba,  
y la condición çelosa  
del rrey la tiene turbada.  
Teme, si descubre el parto,  
su çierta muerte y infamia.  
En fin, tomó por rremedio  
en trocar su prenda amada  
a una negra criatura  
que rreçien nacida estaba.  
Esto fue con tal secreto  
que nunca el rrey supo nada.  
Entregóme a mí la rreina  
la hija que tanto amaba  
y rrogóme la trujese  
donde la hiçiese cristiana [...] (pp. 110-111)

De acuerdo con el relato de Argente, los sucesos milagrosos marcan desde el inicio la vida de Clorinda: la amamantó una tigresa y se salvó milagrosamente de las aguas. La custodia que el “caballero blanco” ejerce sobre Clorinda anticipa el devenir de los acontecimientos, pues Argente le suplica a Clorinda que no salga esa noche al campo de batalla para evitar que se cumpla la profecía, según la cual:

Sólo me importa decirte  
qu'esta noche a mí tornara  
aquel caballero blanco  
el cual dijo que es tu guarda,  
y me ha dicho qu'esta noche  
has de ser muerta y cristiana,  
y qu'esto será sin duda  
antes que amezca el alba. (p. 112)

Sin embargo no es el componente “novelesco” sino el significado simbólico que encierra la historia de Clorinda el que prevalece en el contexto del drama. La identificación de Clorinda con la dama pintada en la tabla, acechada por la serpiente (símbolo del pecado) y protegida por el “caballero armado”, introduce en la secuencia una significación cristiana. La mujer hermosa aplasta el símbolo del pecado mediante la protección del “caballero armado” que viene a representar al Ángel Custodio. El final de la vida de Clorinda, en fugaz unión con Tancredo y convertida al cristianismo, simboliza el triunfo del cristianismo sobre la obcecación de Argente, que había impedido el bautismo de la niña. Y ello viene a refrendar, en términos personales, la victoria del cristianismo sobre los turcos, eje central del drama.

Si en *La Numancia* el plano individual se enriquece con la relación amorosa entre Lira y Marandro, así como con la relación amical entre Marandro y Leonicio, en *La conquista de Jerusalén* dos relaciones amorosas están presentes en el plano individual del drama: por un lado, la que une a Solinda y Lustaquio, que deciden contraer matrimonio antes de ser condenados a muerte; por otro, Clorinda, Erminia y Tancredo, que forman un triángulo amoroso que se resuelve a favor de la unión Clorinda–Tancredo, y la simbólica conversión al cristianismo de la dama antes de morir. La presentación de Tancredo con los atributos de Clorinda –“Entra Tancredo con la sobrevestidura negra de Clorinda puesta con su escudo de la tigre, cubierto de luto, y pónese triste a un lado del teatro [...]”, según precisa la acotación (p. 118)– marca el desenlace de esta secuencia, en la que no se escenifica, sobre el tablado, la muerte de Clorinda.

En el plano simbólico de *La conquista de Jerusalén* habría que colocar a los personajes de Jerusalén, Trabajo, Esperanza, Contento y Libertad, que abren y cierran el drama y dirigen la lectura para la comprensión global del conflicto en términos de los opuestos (cristianos-turcos) y del triunfo del primero sobre el segundo. S. Arata reflexionó sobre la presencia y función de estas figuras alegóricas, poniéndolas en relación con el empleo del recurso por parte de distintos dramaturgos del período, destacando la vinculación que las une con *La Numancia* respecto a la modalidad de intervención, puesto que, en ambos casos, responden a una construcción “deíctica y dialógica”<sup>130</sup>: las figuras alegóricas no son visibles ni dialogan con los demás personajes, sino que “relatan escenas de masa como si enseñaran algo visible para ellas, pero que el espectador no consigue divisar”<sup>131</sup>.

La proyección futura de las palabras de la Esperanza anuncia anticipadamente el desenlace de la contienda:

¡Jerusalén, Jerusalén cuitada,  
conviértete al Señor con puro çelo  
si quieres ver con dulce fin llegada  
la hora de tu gusto y tu consuelo!  
[...]  
Y porque el yugo del Trabajo insano  
no te canse y aflija y dé más pena,  
el alma del segundo papa Urbano  
de intenciones divinas tiene llena.  
[...]  
El Pontífice santo abrió el tesoro  
tan rico de la Iglesia y conçedióles  
mayores bienes que de plata y oro,

---

<sup>130</sup> ARATA, Stefano, art. cit., p. 43.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 42. Al mismo tiempo, el citado investigador señala la diferencia entre las figuras alegóricas de *La Conquista de Jerusalén* con respecto al resto de casos en las obras de Cervantes, precisando que “la incidencia de estas dos escenas [la primera y la penúltima] en el conjunto de la obra, es más amplia que en cualquier otro texto de Cervantes” (p. 42).

y con nuevas rraçones animóles,  
 y el pecho atado con igual decoro  
 con coloradas cruçes señalóles,  
 y los que de esta impresa son soldados  
 les quedará por nombre “los Cruzados”.  
 Los cuales, siendo su cabeça y guía  
 Godofre de Bullón, varón prudente,  
 ya son pasados de la Romanía,  
 y a ti vuelven con paso diligente.  
 [...]

Presto verás del alto Boemundo  
 las ínclitas haçañas valerosas  
 y del conde Virgilio, gran Reimundo,  
 no menos muchas que valientes cosas.  
 Verás también que no tiene segundo  
 el latino Reinaldos, que en honrrosas  
 y cristianas impresas se señala,  
 de modo que al françés famoso iguala.  
 Verás la estraña fuerça y el denuedo,  
 el valor, donaire y cortesía,  
 del rrayo de la guerra, gran Tancredo,  
 [...]

Oirás de un ermitaño las rraçones  
 en quien se muestra el espíritu del çielo  
 [...]

Éste ajuntó cristianos escuadrones,  
 y fue el primero que con santo çelo  
 puso en plática y obra esta venida,  
 que ha de cobrar tu libertad perdida.  
 Ansí que puedes ya rregoçijarte,  
 Jerusalén, y haçer júbilo y fiesta  
 y del pesado yugo descargarte  
 que tanto te fatiga y te molesta.

(pp. 61-62)

Del mismo modo, las intervenciones de la Libertad y el Contenido, una vez cumplida la entrada de los cristianos, no dejan lugar a dudas sobre la consideración de la liberación de Jerusalén gracias a la acción de los cruzados:

LIBERTAD	Destierra, oh çiudad santa, los nublados que tu serena luz escureçían con la enfadosa carga de cuidados, y estos negros vestidos que cubrían tu cuerpo triste también, señora, en otros blancos que tu cuerpo crían. [...]
CONTENTO	Regoçijese el çielo en tu ventura que nos lo muestran ya los cortesanos, que mis pechos colman de hermosura. Rreçibe, çiudad, los escuadrones vençedores cristianos, que ya el çielo ha cumplido sus justas intenciones. [...]
LIBERTAD	Mi voluntad, Hierusalem, es ésta, que te apercibas con alegre rostro

Veamos en qué medida estos dos dramas se ajustan o se separan del esquema “de hechos famosos” que, como hemos visto, podía aplicarse, por ejemplo, en *Los vicios de Cómodo*, *Las grandezas del Gran Capitán* o *La descendencia de los Vélez de Medrano*. Recordemos, una vez más, el esquema sobre el que se sustentan estos dramas: “Marco: situación bélica — Hecho de fama a realizar por el héroe — Pruebas y colaboraciones sobrenaturales — Triunfo — Recompensa”<sup>132</sup>.

*El cerco de Numancia* y *La Conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón* no se limitan a la escenificación de las proezas de un único héroe individualizado. No es que no estén presentes en ambas las figuras de héroes, sino que, por encima de Marandro o Leonicio (si hablamos de *La Numancia*) o de Godofre de Bullón o Tancredo (si nos referimos a *La Conquista de Jerusalén*) la columna vertebral se sustenta en el plano de la colectividad. La fuerza que impulsa la tragedia de Numancia es la lucha abierta entre dos grupos de poder: los romanos sitiadores y los numantinos sitiados, produciéndose un trasvase en las posiciones de fuerza a lo largo de la obra.

Leonicio y Marandro, con su salida de la ciudad para ir en busca del pan, protagonizan un “hecho de fama”, que les cuesta la vida a ambos. A Leonicio, en el campo romano; a Marandro, en su entrada a Numancia, tras la entrega del pan de vida a su amada. Sus últimas palabras marcan lo paradójico de la consecución de su acción:

Lira, que acates el hambre  
entretanto que la estambre  
de mi vida corta el hado.  
Pero mi sangre vertida  
y con este pan mezclada,  
te ha de dar, mi dulce amada,  
triste y amarga comida.  
Ves aquí el pan que guardaban  
ochenta mil enemigos,  
que cuesta dos amigos  
las vidas que más amaban.  
Y porque lo entiendas cierto  
y cuánto tu amor merezco,  
ya yo, señora, perezco  
y Leonicio está ya muerto.  
Mi voluntad sana y justa  
Recíbela [con] amor,  
que es la comida mejor  
y de que el alma más gusta.  
Y pues en tormento y calma  
siempre has sido mi señora,  
recibe este cuerpo agora  
como recibiste el alma. (p. 134)

---

<sup>132</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en VVAA (Oleza Simó, Joan, director), *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, p. 255.

También podría considerarse que Teógenes protagoniza un “hecho de fama” en su propuesta de lucha armada con los anónimos numantinos, rechazando una muerte por suicidio a favor de otra, vinculada al combate heroico.

Además, la muerte de Bariato, último testimonio de los numantinos, que se arroja desde la torre, personifica la resistencia a la dominación romana llevada hasta las últimas consecuencias:

- BARIATO            ¿Dónde venís o qué buscáis, romanos?  
Si en Numancia queréis entrar por [s]uerte,  
haréislo sin contraste, a pasos llanos.  
Pero mi lengua desde aquí os advierte  
que yo las llaves mal guardadas tengo  
d’ esta ciudad, de quien trunfó la muerte.
- CIPIÓN              Por esas, joven, deseo[so] vengo,  
y más de que tú hagas [e]speriencia,  
si en este pecho piedad sostengo.
- BARIATO            ¡Tarde, cruel, ofreces tu clemencia,  
pues no hay con quien usarla. Que yo quiero  
pasar por el rigor de la sentencia  
que, con suceso amargo y lastimero,  
de [mis] padres y patria tan querida  
causó el último fin terrible y fiero!
- [...]
- CIPIÓN              Tiempla, pequeño joven, templa el brío.  
Sujeta el valor tuyo, que es pequeño,  
al mayor de mi honroso poderío,  
que desde aquí te doy la fe y empeño  
mi palabra, que sólo de ti seas  
tú mismo propio el conocido dueño,  
[y] que de ricas joyas y preseas  
vivas, lo que vivieres, abastado,  
como yo podré darte y tú deseas,  
si a mí te entregas y te das de grado.
- BARIATO            Todo el furor de cuantos ya son muertos  
en este pueblo, en polvo reducido,  
todo el huir los pactos y conciertos  
ni el dar a sujeción jamás oído,  
sus iras, sus rancores descubiertos,  
está en mi pecho solamente unido.  
Yo heredé de Numancia todo el brío.  
Ved, si pensáis vencerme, es desvarío.  
Patria querida, pueblo desdichado,  
no temas ni imagines que me admire  
de lo que debo ser, de ti engendrado,  
ni que promesa o miedo me retire,  
ora me falte el suelo, el cielo, el hado,  
ora vencerme todo el mundo aspire.  
Que imposible será que yo [n]o haga  
a tu valor la merecida paga.  
Que si a esconderme aquí me trujo el miedo

de la cercana y espantosa muerte,  
 ella me sacará con más denuedo,  
 con el deseo de seguir tu suerte.  
 De vil temor pasado, como puedo,  
 será la enmienda agora osada y fuerte,  
 y el temor de mi edad tierna, inocente,  
 pagaré con morir osadamente.  
 Yo os aseguro, ¡oh, fuertes ciudadanos!,  
 que no falte por mí la intención vuestra  
 [de que no triunfen los pérfidos romanos],  
 si ya no fuere de ceniza [n]uestra.  
 Saldrán conmigo sus intentos vanos,  
 ora levanten contra mí su diestra  
 o me aseguren con promesa incierta  
 a vida y a regalos ancha puerta.  
 Tened, romanos, sosegad el brío  
 y no os canséis [en] asaltar el muro.  
 Con que fuera mayor el poderío  
 vuestro, de no vencerme os a[seguro].  
 Pero muéstrese ya el intento mío  
 y, si ha sido el amor perfecto y puro  
 que yo tuve a mi patria tan querida,  
 asegúrelo luego esta caída. (pp. 154-156)

Torres Monreal destaca la fuerza destructora del hambre y su acción sobre la resistencia de los cercados, de acuerdo con un esquema común a las obras de cerco:

el esquema histórico de la ciudad sitiada es en sí muy simple: el enemigo, desde fuera, intenta reducir a la ciudad. Salvo excepciones, ésta terminará adoptando una actitud defensiva ante el sitiador. Frente a la tenacidad y superioridad del enemigo, las puertas y murallas de la ciudad, en principio refugio y salvaguarda, acaban convirtiéndose en espacio peligroso. El enemigo la golpea desde fuera [...] Desde dentro, otros enemigos, sin figura humana, el hambre y la enfermedad (epidemia, peste), la martirizarán con mayor rigor aún<sup>133</sup>.

Pero *La Numancia* describe la inversión del triunfo/ fracaso de los sitiadores y los sitiados<sup>134</sup>. La intervención final del personaje alegórico de la “fama” imprime un sello de triunfo a la destrucción total de la ciudad, convirtiendo el sacrificio individual en memoria del valor colectivo:

Vaya mi clara voz de gente en gente,  
 y en dulce y suave son, con tal sonido,  
 lle[n]e las almas de un deseo ardiente  
 de eternizar un hecho tan subido.  
 Alzad, romanos, la inclinada frente.  
 Llevad de aquí este cuerpo, que ha podido,  
 en tan pequeña edad, arrebatáros

<sup>133</sup> Art. cit., p. 98.

<sup>134</sup> Torres Monreal considera que “en buena parte, *Numancia* parece surgir de diferentes ejes temáticos, que podemos concretar en una serie de oposiciones entre los sitiados y los sitiadores”, una de las cuales es la contraposición entre la “glorificación futura” de los sitiados y la “negación de glorificación” de los sitiadores. *Vid.* TORRES MONREAL, Francisco, art. cit., p. 107.



el trunfo que pudiera tanto honraros,  
 que yo soy la Fama pregonera,  
 tendré cuidado, cuanto el alto cielo  
 moviere el paso en la subida esfera  
 dando fuerza y vigor al bajo suelo,  
 a publicar con lengua verdadera,  
 con justo intento y presuroso vuelo,  
 el valor de Numancia único, solo,  
 de Batri[a] a Til[e], de uno a el otro polo.  
 Indicio ha dado esta no vista hazaña  
 del valor que los siglos venideros  
 tendrán los hijos de la fuerte España,  
 hijos de tales padres herederos.  
 No de la muerte la feroz guadaña  
 ni los cursos de tiempos tan ligeros,  
 harán que de Numancia yo no cante  
 el fuerte brazo y ánimo constante.  
 Hallo sólo en Numancia todo cuanto  
 debe con justo título cantarse,  
 y lo que puede dar materia al [c]anto  
 para poder mil siglos ocuparse:  
 la fuerza no vencida, el valor tanto,  
 digno de [en] prosa y verso celebrarse.  
 Mas, pues d'esto se encarga la memoria,  
 demos feli[z] remate a nuestra historia

(pp. 157-158)

Los hechos de fama tanto de Leonicio y Marandro, como de Teógenes o Bariato están al servicio de la colectividad y de mostrar el modo en que los oprimidos hacen frente a sus opresores. En este comportamiento se escenifica que las acciones individuales están refrendando la acción de toda la comunidad frente al invasor. Es precisamente en la acción colectiva de la comunidad (y no en cada una de las acciones individuales, tanto de los personajes individualizados como de los que se ha dado en llamar “genéricos”), donde reside el “hecho de fama”.

La relevancia que se le confiere a la figura de Godofre de Bullón en *La Conquista de Jerusalén* –a quien se le otorga, en el título de la obra, la autoría de la acción dominadora– y su consideración como ejemplo de vida cristiana a imitar queda confirmada por la inclusión del personaje en el *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas:

Godofredo de Bullón, duque de Lotaringia, compelido a ello por el emperador de Alemania, entró en campo con un deudo suyo sobre la propiedad del estado, y aviendo comenzado la batalla a cavallo, quebró la espada por la empuñadura Godofredo. Los juezes del campo, porque no le sucediesse alguna vergüença y afrenta, quisieranlos componer con algún buen medio. Godofredo no lo consintió, antes arrojó el pomo de la espada a su contrario y, acertándole en la cabeça, le derribó amortecido del cavallo. Saltó tras él, tomóle su propia espada y, teniéndole a punto de muerte, llamó a los juezes y dixo que a tal sazón podía sin afrenta suya admitir el concierto de paz, que les diessen el que les pareciesse, según le dieran antes, y assí se hizo. El mismo Godofredo, siendo capitán de los Cruzados que fueron a la conquista de la Tierra Santa y aviendo ganado la santa ciudad de Jerusalem, quisieron coronarle por rey della los capitanes y todo el exército, mas, avergonçado, recusó el que la corona fuesse de oro o plata, diziendo que no era conveniente que el siervo mortal y pecador pusiesse sobre su cabeça corona de oro

adornada de piedras, adonde Cristo, verdadero Dios, que crió el Cielo y la Tierra, fue coronado de espinas. Refiérela Fulgoso, libro cuarto<sup>135</sup>.

El comportamiento de Godofre de Bullón, así como el de Tancredo o Clorinda (que luchan cuerpo a cuerpo), o el de Enrique, Charles y Fabricio (que han abandonado todo para entregarse a la lucha contra los turcos), podrían ejemplificar “hechos de héroes”, pero al igual que en *La Numancia* (donde el eje vertebral es la lucha de los numantinos contra los romanos), en *La Conquista de Jerusalén* las distintas acciones individuales están al servicio de la contraposición de los dos bandos, cristianos y turcos, en la defensa de la Ciudad Santa. Ésta, símbolo del cristianismo por antonomasia, acabará siendo recuperada por el ejército de Godofre de Bullón y liberada de la tiranía que sobre ella ejercía Aladino, de modo que la significación en clave de defensa del proyecto religioso cristiano es la columna sobre la que sustenta la acción del drama.

De todas las obras del *corpus* es *El cerco de Numancia* la que entronca más directamente con la línea de lo que se conoce como la generación de los trágicos de los 80, de esta “generación perdida” que se propuso “aclimatar a la escena española una práctica teatral esencialmente culta, moldeada sobre la tragedia clasicista italiana”<sup>136</sup>. El elemento trágico domina la trama de este drama legendario de modo más determinante que en *La conquista de Jerusalén*, con la que comparte la presencia de un componente épico de carácter colectivo que dota de significación global al conjunto de la obra y que ha sido interpretado en clave, en relación con la política imperial de Felipe II, como se ha ido indicando.

Hemos analizado *El cerco de Numancia* y *La conquista de Jerusalén*, estudiando las particularidades que presentan estos dos dramas para su consideración entre los conocidos como “de hechos famosos”. Pasamos ahora a ocuparnos del tercero de los dramas característicos de este subgrupo épico: *La Montañesa*, en la que se lleva a escena la resistencia contra la dominación romana y se erige a Curieno en la figura representante del poder del reino de León, con su independencia.

Esta obra de Lope de Vega, es uno de los pocos casos del *corpus* que analizamos del cual se conservan distintos testimonios cuya tradición textual ha sido recientemente estudiada en la edición de la comedia llevada a cabo por Victoria Pineda. En dichos testimonios figura alternativamente, como título de la obra, bien *La amistad pagada*, bien *La Montañesa*, siendo este último el que

---

<sup>135</sup> En la revista electrónica *Lemir* (en <http://pamaseo.uv.es/Lemir/textos/Flos>) puede consultarse la edición realizada por Aragüés.

<sup>136</sup> ARATA, Stefano, “*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580”, art. cit., p. 31.

aparece en los manuscritos de la Colección Gondomar<sup>137</sup>. Según Victoria Pineda, estos dos títulos señalan los “dos temas principales: por una parte, la historia de la amistad de los dos protagonistas masculinos; por otro, la exaltación de las hazañas de los españoles (representados aquí por los leoneses) frente al enemigo, el romano invasor”<sup>138</sup>.

En lo que se refiere al aspecto historial, ya Menéndez Pelayo señaló la fuente en la que se basa el drama: el poema histórico del leonés Pedro de la Vezilla Castellanos, titulado *Primera y segunda parte del León de España* (Salamanca, por Juan Fernández, 1586)<sup>139</sup>. A partir del estudio comparativo entre la obra de Vezilla y el texto lopesco, Menéndez Pelayo concluye:

Lope de Vega [...] tomó de *El León de España* el nombre de Curieno, el hecho fabuloso de su rebelión, el asalto del campamento romano por los montañeses después de las fiestas, y puso de su cosecha la parte realmente dramática, es decir, la bizarra competencia de generosidad entre el español y el romano, la rivalidad de amor de los dos cónsules por la hermosa cautiva Claudia, el sacrificio que Curieno hace a la amistad entregando a su propio hijo, el que hace Furio entregando a su amada y perdiendo la razón de resueltas de tan espantoso trance, el peligro inminente en que Claudia queda de ser inmolada, y la oportuna intervención de Curieno, que la liberta cuando ya tenía el cuchillo en la garganta<sup>140</sup>.

En cuanto a la temática de la amistad entre dos caballeros, V. Pineda remite al estudio de A Valle-Arce sobre el “cuento de dos amigos” y el empleo de este asunto en distintas obras de Lope de Vega, con las que queda emparentada *La Montañesa*, que “tienen en común el presentar situaciones críticas (un grave peligro, la conquista de una mujer, la salvaguarda del honor, etc.) cuya resolución positiva se produce sólo gracias a la lealtad entre los amigos”<sup>141</sup>. A los ejemplos aducidos sobre el empleo de dicha temática en el *corpus* lopesco<sup>142</sup>, podemos añadir casos de obras de la Colección Gondomar en las que este motivo se hace presente. Los más destacados, por la vinculación con *La Montañesa*, son *La Numancia*, *Las bodas de Rugero y Bradamante* y *Los pronósticos de Alejandro*.

El grave peligro está presente en todos los casos mencionados. Así, en *La Numancia* es la entrada en el campo del enemigo en busca de pan; en *Las bodas de Rugero y Bradamante* es la lucha en el combate de Rugero, reemplazando éste a León, y en *Los pronósticos de Alejandro* es la sustitución de Luis por Alejandro en el combate contra el Almirante. Respecto a la rivalidad por la

---

<sup>137</sup> Para la descripción de los distintos testimonios y de los problemas textuales, véase *La amistad pagada*, edición de Victoria Pineda en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lleida, Milenio, 1997, Vol. 3. En las páginas que siguen, cito por dicha edición.

<sup>138</sup> *La amistad pagada*, ed. cit., p. 1400.

<sup>139</sup> MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, Aldus, 1949, v. III, pp. 7-8.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>141</sup> *Ed. cit.*, p. 1400-1401.

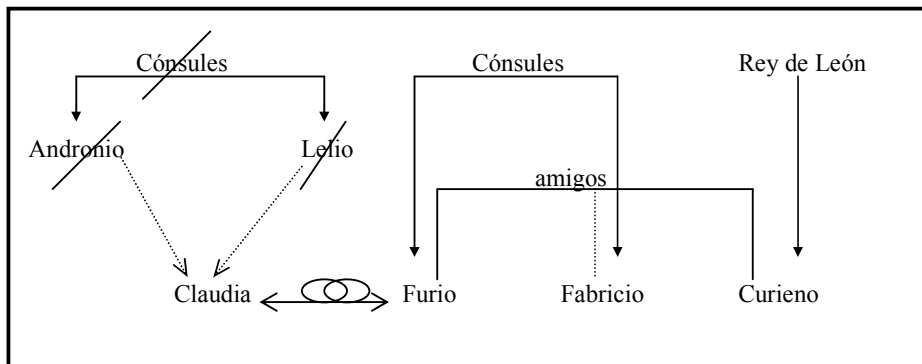
<sup>142</sup> Así en *La boda entre dos maridos*, *El amigo por fuerza*, *El amigo hasta la muerte*, *Amistad y obligación*, *Los amigos enojados y verdadera amistad* o *El premio riguroso y amistad bien pagada*. *Vid. ed. cit.*, p. 1400.

mujer, sólo la encontramos en *Las bodas de Rugero y Bradamante* puesto que León y Rugero pretenden a Bradamante; no hay rivalidad por la misma mujer en *La Numancia*, en la que sólo Marandro está emparentado con Lira; ni en *Los pronósticos de Alejandro*, en la que Luis y Alejandro se relacionan con dos mujeres diferentes; tampoco compiten los dos amigos por una dama en *La Montañesa*, puesto que Curieno está casado con Milena y no interfiere en la relación entre Furio y Claudia, sino todo lo contrario.

Desde el punto de vista de la rebeldía contra la opresión *La Montañesa* entronca con *La Numancia*, siendo ambos textos muestra de la resistencia contra la dominación romana. Desde el punto de vista de la estructuración de la trama, en torno a las figuras de los dos amigos que comparten protagonismo, se alinea con *Las bodas de Rugero y Bradamante* y *Los pronósticos de Alejandro*. Con la primera de ellas coincide en que la amistad es entre dos personajes masculinos que eran enemigos y con *Los pronósticos de Alejandro* comparte el motivo del sacrificio del hijo para salvar al amigo. El conflicto se resuelve, sin embargo, de distinto modo en ambas obras, puesto que en *Los pronósticos de Alejandro* se consuma el sacrificio del hijo, que resucita gracias a la intervención del elemento maravilloso; en cambio, en *La Montañesa*, Furio rechaza la posibilidad de que el hijo de Curieno perezca y prefiere entregar a su propia amada para que el muchacho recobre la libertad.

Como veremos más adelante para los casos de estos dos dramas caballerescos, también la acción de *La Montañesa* gira alrededor de las figuras de los dos protagonistas, Furio y Curieno. Son ellos quienes polarizan el devenir de la acción, que encaja en el esquema básico definido para los “dramas de hechos famosos”.

Junto a Furio y Curieno interviene un tercer personaje, Fabricio, que constituye el tercer pilar en la relación de amistad y que colabora, de modo determinante, con los dos protagonistas masculinos, para la resolución favorable del conflicto amoroso entre Furio y Claudia.



Las relaciones que se entablan entre los distintos personajes del drama responden a distintos esquemas de fuerza. Los personajes en la obra se agrupan inicialmente en parejas: Andronio y Lelio (los dos cónsules), Furio y Fabricio (los dos amigos romanos), Claudia y Furio (los dos amantes), Furio y Curieno (los dos enemigos-amigos). Estas parejas interactúan entre sí por otras fuerzas que las unen o separan. Así, Andronio y Lelio se relacionan con Claudia, a la que pretenden y ésta, por ejemplo, se relaciona con Curieno, a quien le confía la misión de ayudar a su amado. A su vez, Andronio y Lelio se contraponen a Furio y Fabricio en su comportamiento. Contraposición que llegará al punto culminante con la muerte de Andronio y Lelio y la sustitución de éstos por Furio y Fabricio en su papel de cónsules. También Andronio y Lelio se contraponen a Furio y Curieno respecto a la relación que se entabla entre ellos. Si los dos cónsules romanos deberían estar unidos por la amistad y los dos enemigos en la batalla, enfrentados sin posibilidad de solucionar las diferencias que los separan, el drama evidencia que la relación que se establece entre cada uno de los miembros de las dos parejas señaladas es justo la contraria. Andronio y Lelio representan el poder corrupto. Pretenden a Claudia y, aunque pudiera parecer que la secuencia del enamoramiento de distintos varones de una misma dama queda al margen del personaje de Curieno, es precisamente él quien posibilita el restablecimiento del equilibrio amoroso entre Claudia y Furio por la liberación de éste. Junto a la clara lucha de los leoneses contra los romanos, en el texto emerge un segundo conflicto que pone de manifiesto la alineación algunos romanos en contra de Andronio y Lelio. Así lo ponen de manifiesto las palabras del romano Lucio cuando implora la piedad de Curieno y suplica el cese de las acciones punitivas contra los romanos:

¡Oh, fuerte, invencible Marte,  
hijo del mismo León,  
que tiene en los cielos parte!  
Todo este campo vencido,  
y yo, en su nombre, te pido  
que cese el furioso estrago,  
si basta de sangre el lago  
que ves a tus pies vertido;  
que el partido que hicieres  
y el despojo que pidieres  
se te quiere conceder,  
que, piadoso, podrás ser  
más famoso de lo que eres.  
Duélate ya tanta muerte  
tanto saco, incendio y rabia;  
la furia en piedad convierte,  
que quien al vencido agravia  
no es vencedor noble y fuerte.  
Y a ti, Furio, que en efeto  
eres romano, pedimos  
nos saques de tanto aprieto  
si alguna vez te servimos,  
rebelados de secreto.

Que a tu muerte dimos voces  
y con las armas feroces  
contra el cónsul nos pusieron  
los brazos que te ofrecieron,  
las vidas que desconoces. (p. 1524)

El drama concluye con la coronación de Curieno como rey de León y la concesión de la independencia de éste del poder imperial romano, de modo que la figura de Curieno alcanza un relieve fundamental en el desenlace de la acción, que lo entronca con una legendaria e imaginaria genealogía regia leonesa. Es Furio, el eterno amigo de Curieno, quien le corresponde con sus palabras y actos:

Basta, ilustre y fuerte godo,  
que en todo quieres vencerme,  
con tu ser y cortesía  
es honra vencido verme,  
quiero esta vez con la mía,  
aunque vencido, atreverme.  
Y es que, pues rendido estaba  
León, y a Roma sujeto,  
y que parias otorgaba  
con presidio y con prefeto,  
que la regía y guardaba,  
libre desde hoy quedará  
que ni en él presidio habrá  
ni cónsul, pues desde aquí,  
Furio, Curieno hoy a ti  
como cónsul te la da.  
Y así quiero que partamos  
a la ciudad, donde entremos  
y por su rey te juremos,  
y donde también estamos  
consulado aseguremos.  
Así que rey te he elegido  
si tú a mí cónsul. (p. 1526)

Es evidente que Lope de Vega conocía la tradición que atribuía a Curieno una defensa mítica de las tierra asturleonesas, como demuestra la alusión a la valentía de la figura del personaje, que aparece en boca del personaje de Laín en la segunda jornada de *Los Benavides*:

yo pienso que ha salido el gran Curieno  
otra vez de los montes asturianos<sup>143</sup>.

---

<sup>143</sup> Consultado en *Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)*, Chadwyck-Healey, España, 1998 [base de datos en CD-Rom].

Y está demostrado que *El león de España* no sólo narra una historia de rebeldía ante la opresión, del triunfo del amor sobre la fuerza, sino que entronca los nombres de ríos y de pueblos con el elemento legendario, sirviéndose de juegos onomásticos de carácter etimológico<sup>144</sup>.

Según la leyenda, Curieno, bravo guerrero leonés, estaba enamorado de Polma, bella joven montañesa. Pero el cónsul romano Canioseco se enamoró también de la joven y se la llevó al campamento de León para tomarla como esposa. Al enterarse, el valiente montañés se presentó en los contornos del campamento romano situado en las orillas del río Bernesga. Aprovechando la oscuridad de la noche y del bullicio de los esponsales del cónsul romano con la bella Polma, se aproximó a la fortaleza invasora. Esperó a que el vino y el cansancio durmieran a los guardias de Canioseco para poder rescatar a su amada y juntos huyeron hacia nuestras montañas. Pero el cónsul notó la ausencia de Polma y emprendió su persecución hasta el Pinar de Lillo, donde acorraló a los jóvenes fugitivos<sup>145</sup>. Curieno, cercado por las tropas invasoras, traspasó con su espada a Polma y

---

<sup>144</sup> El texto fue reeditado en versión facsimilar por la Excm. Diputación Provincial de León, León, 1982, 2 volúmenes.

<sup>145</sup> En la primera jornada de *Los tres blasones de España*, Antonio Coello utiliza parcialmente este material legendario, aunque introduce una variación sustancial en el desenlace de la historia amorosa, con un final feliz de reencuentro entre los dos amantes. Coincide la primera jornada de *Los tres blasones de España* con *La Montañesa* en la presentación de Curieno como valiente leonés. En *Los tres blasones de España*, Milena y Curieno representan a los dos amantes cuya felicidad se ve truncada por el deseo amoroso del romano Pompeyo, que rapta a la dama para consumarlo. Ésta, en un acto de rebeldía en defensa de su honor, se lastima el rostro para lograr su liberación, increpando a Pompeyo:

Si quieres saberlo escucha:  
ya sabes que tuviste  
con cercos la ciudad muy apretada,  
que *diste* en ella tu embajada,  
que no quiso rendirse, que me *viste*,  
que requiebros osado me dijiste,  
que tuvo celos mi querido esposo,  
que asaltó vuestros reales victoriosos,  
que un rato le siguieron,  
que después por vengarse le embistieron,  
que engañada salí, que me robaste,  
que a tu tienda con guardas me embiaste  
con un fin poco honesto;  
pues oye lo demás, si sabes esto.  
Yo que a mi esposo quiero,  
perdona o agradece el desengaño,  
sabiendo por mi daño,  
que tú, amante grosero,  
mi honor aquesta noche amenazabas,  
[...]  
viendo de mi mal o tu locura  
era sola la causa mi hermosura,  
esta apariencia vana  
que nace hoy para morir mañana,  
este engaño apacible de los ojos,  
siempre ocasion de escándalos y enojos,  
esta desdicha nunca conocida,  
pues que de todas es apetecida,  
a aquella que la tiene la fue dada,  
con pensión de ser necia o desdichada.  
Viendo, pues, que ella en riesgo me ponía  
de perder el honor, ¡grande osadía!,  
con este mismo acero  
que contra mí solicitaba fiero,  
determino borrarle mi hermosura

huyó hacia las tierras altas del actual puerto de Vegarada y allí fue alcanzado y atravesado su cuerpo por las flechas de los arqueros romanos. De la sangre de los amantes brotaron dos fuentes, una donde murió Polma y la otra donde cayó Curieno, dando origen a los ríos Porma y Curueño que, juntos desde Ambasaguas, fluyen hasta otros ríos y al Océano<sup>146</sup>.

Dejó al fuerte Curieno allí tendido  
en el foso de muertos ya tupido.  
[...]  
Y así su valentía y buena suerte  
y su soberbia y bríos se acabaron:  
y por memoria deste varón fuerte,  
el valle do sus huesos se olvidaron  
cubiertos de mortal eterno sueño,  
se llama hoy día el valle del Curueño<sup>147</sup>.  
[...]  
de Polma el nombre, con feliz memoria,  
que fue señal que dio tiempo pasado  
del bien que estaba al nuestro destinado.  
[...]  
que, en su memoria, el río presuroso,  
de Polma, Porma se dirá famoso<sup>148</sup>.

Pero en el texto lopesco se produce una modificación sustancial respecto al personaje de Curieno, que no muere sino que es coronado rey de León, de modo que se produce una traslación simbólica del referente ficcional de Curieno. El insigne guerrero defensor, cuyo valor, según la leyenda, había dado nombre al valle, se identifica en el drama con una leyenda fundacional de

---

por quitar la ocasion de tu locura,  
cosa *entre* las mujeres poco usada  
*troc*ar el ser hermosa al ser honrada.  
[...]  
Ésta la causa ha sido  
que tú ignorabas y que ya has sabido.  
Bien ves lo que he intentado  
por conservar mi honor nunca manchado,  
si acaso, torpe y ciega,  
no cesa tu pasión con esto, llega  
que, para no sufrir tu desvarío,  
aún tiene más caudal el honor mío;  
que si el llanto y el ruego  
no bastare a templar tu ardiente fuego,  
apelaré a este acero,  
que *me* remedie aquí como primero.

Cito a través de la edición de Ana Belén Fernández Urenda, Fco. Javier Fernández Urenda y María Corral Lumbreras, Calahorra, Ayuntamiento de Calahorra, 1999, pp. 119-123.

<sup>146</sup> El Curieño es un río de España, principal afluente del Duero, que recorre de norte a sur las provincias de León y Zamora, en la comunidad autónoma de Castilla y León, con una longitud de 285 km. Nace en la cordillera Cantábrica y, después del embalse de Riaño, penetra en la Meseta, donde recibirá a sus afluentes, Porma, Bernesga, Cea, Órbigo y Tera, para desembocar en el Duero, aguas abajo de Zamora. Pasa por las poblaciones de Cistierna, Mansilla de las Mulas, Valencia de Don Juan y Benavente.

<sup>147</sup> VEZILLA CASTELLANOS, Pedro de la, *El león de España*, ed. cit., “Canto decimotercio”, p. 146. (En la cita normalizo la ortografía y puntuación).

<sup>148</sup> *Ibid.*, “Canto decimoquarto”, p. 155 y 172, respectivamente.



carácter mítico en la que Curieno viene a ocupar el origen de la dinastía que gobierna un León independiente.

En este sentido, y en relación con la leyenda sobre el Valle del Curueño, considero que no debe pasarse por alto el hecho de que sobre la Casa de Guzmán recaía, entre otros, el título de Marqués del Toral y Señor del Valle del Curueño y del Castillo de Abiados. Pensemos que, de hecho, el castillo de Abiados se encuentra ubicado en Valdepiélagos (de la mancomunidad del Curueño). Según relatan las crónicas, el castillo fue elevado al rango de casa solariega por el rey visigodo Gundemaro. Más tarde, el edificio perteneció a la familia de los Guzmanes, hasta que el Emperador Carlos V lo hizo demoler, junto con otras propiedades del señorío, en castigo por el apoyo que esta familia prestó a la causa de los Comuneros, contra el poder real<sup>149</sup>.

Es, por ello, que me permito llamar la atención sobre el arraigo del linaje de los Guzmán en el Valle del Curueño, máxime cuando el propio Lope de Vega, en la dedicatoria a la Excma. Sra. Dña. Isabel de Guzmán, duquesa de Frías, de su comedia *La discreta venganza* (publicada en la *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio ... dividida en dos partes*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1625) alude a la ascendencia de su linaje, al castillo de Abiados, al papel que jugó el rey Bermudo de León, así como a Gundemaro como primer Guzmán:

Deviendo mis obligaciones, mi amor y mi inclinacion alegres Epitalamios a las felices bodas de  
V. Excelencia, y el Excelentissimo señor don Bernardino de Velasco, gran Condestable de

---

<sup>149</sup> En los años 50 del siglo XV los Guzmanes se hicieron dueños del Señorío de Vegaquemada, incluidos los montes de Valderrodezno y Carrizal, propiedad entonces del monasterio de San Pedro de Eslonza. Por aquellas fechas Cerezales y Villamartín pertenecían a Don Diego Fernández de Aller, de la familia de los Quiñones, y primer Conde de Luna, quien en 1450 permuta con los monjes de San Pedro de Eslonza estos dos pueblos con sus vasallos, tierras, pastos, cotos, por el citado Señorío de Vegaquemada y montes de Valderrodezno y Carrizal, con sus pueblos de Villaverde y Cereimado, incluidos en estos lugares de Valderrodezno y Carrizal. Años después Doña Juana de Quiñones, hija de D. Diego Fernández de Aller, se casa con D. Ramiro Núñez de Guzmán y Osorio, señor ya del Condado de Porma, del Valle del Curueño y Boñar, Marqués de Toral, etc. De esta forma los Guzmanes completaron por el sur su patrimonio del Valle de Boñar con el del Condado del Porma. Parece ser que a los Guzmanes les agradó mucho el enclave de Vegaquemada pues enseguida erigieron allí una gran casa solariega con sus múltiples dependencias, que en parte aún existen. Al mismo tiempo constituyeron a Vegaquemada en cabeza de merindad, que comprendía también Palazuelo al norte y Candanedo, Lugán, Valderrodezno y Carrizal al sur, dotándole de jurisdicción propia con su administración de justicia y notaría; como ya tenían por entonces esos mismos servicios Boñar y Vegas. Los pueblos, creados bajo el patrocinio del rey para la repoblación de las tierras conquistadas a los árabes, gozaron al principio de cierta independencia y privilegios, conservando el título de realengo; pero pronto fueron moneda de cambio, sobre todo en los tiempos de los Trastámara de los siglos XIV y XV para agradecer a los nobles sus servicios prestados a la Corona, concediéndoles grandes extensiones de terrenos y pueblos enteros para su disfrute y aprovechamiento, e inclusive se les autorizaba a que se apropiaran de lugares baldíos, incultos o sin dueño y fundaran foros, censos... Éste debió ser el momento en que la familia de los Guzmanes se vio favorecida por el rey con la donación de las riberas del Porma y Curueño. En Vegas, con pueblos limítrofes del Porma, fundaron su "Condado del Porma" y aquí mismo erigieron en la villa un palacio-castillo en 1450 para morada suya y gobierno de sus múltiples posesiones. Estas posesiones comprendían todos los pueblos del Concejo del Valle del Curueño: desde La Cándana, Sopeña, Pardesivil, La Mata, Santa Colomba, Gallegos, Barrillos, hasta Barrio, Devesa y Ambasaguas. Los pueblos de la Jurisdicción del Condado eran: Vegas, Villanueva, San Vicente, Villafruela y su anejo Moral y Villarratel. Cerezales pertenecía entonces a la Jurisdicción de Rueda del Almirante. Castro, Santa María, Villamayor, Represa, Secos y Castrillo estaban integrados en la Hermandad de la Sobarriba y pertenecían a la Jurisdicción de León. *Vid.* <http://www.vegasdelcondado.com/protonot.htm> [consultado el 13 de junio de 2007].

Castilla, hallé cobardes las Musas, que en tantas ocasiones de su esclarecida Familia y Casa me dieron atreuimiento. El temor y la temeridad son los extremos de la fortaleza; por no ser temerario, fui temeroso, que materias altas quedan siempre ofendidas de alabanças cortas: y siendo impossible ajustarlas a su valor, no reciben por disculpa los que presumen de sus juizios, que merecimientos sublimes son excepciones de la alabança, y aplausos del silencio. Halla la Poësia para la hermosura flores en los câpos, piedras en las minas, perlas en la mar, y luzes en los cielos: pero en las cosas vnicas no resulta esplendor de los encarecimiêtos generales. Para el entendimiento raro las edades passadas dieran exemplos de sugetos ilustres: pero sin nouedad que obligue a agradecimiento, y en la presente quiê escriuiera sin dezir que V. Excelencia era hija de la ilustrissima señora D. Francisca de Guzman Marquesa de Toral, diuino ingenio, que hablando admira, y escriuendo enseña, en cuya admirable naturaleza halla dotrina el arte, y el cuydado embidia? Pues si a la generosa sangre, de quien V. Excelencia tiene origen, se atreuiera el desseo, como cupieran en breues discursos las altas hazañas de sus clarissimos progenitores, que antiguamente casauan sus hijos con las hijas de los Reyes, y con las suyas ellos? Nobleza insigne, que trasladò a Toral el Rey Bermudo de Leon desde el castillo de Abiados en las montañas de Europa: de suerte, que desde el primero Guzman (llamado entonces Gundemaro) hasta el ilustrissimo señor Grabiël Nuñez de Guzman, cabeça deste insigne apellido, y padre de V. Excelencia<sup>150</sup>, ha corrido el tiempo setecientos años: ò admirable ascendencia, ò clara sangre, ò casa ilustre, ò inuencible memoria, cuyo glorioso nombre tiene a los pies por trofeos al Tiempo y al Oluido! Con esto no he permitido a mi ignorancia que acercasse las plumas a tanto Sol, remitiendo tan justa cobardía a este mas disculpado atreuimiento, en que ofrezco a V. Excelencia la primera Comedia desta parte, que no en tan humilde arquitectura auia de ser imagen y inscripcion marauillosa; pero en el Templo de la Fama, como ya lo es en la excelentissima casa de Velasco, para cuya felice sucession guarde Dios muchos años a V. Excelencia<sup>151</sup>.

Téngase en cuenta, además, que *Los Guzmanes del Toral* o *Cómo ha de usarse del bien y prevenirse del mal*, pieza cuya atribución a Lope de Vega plantea algunos problemas, pero que Morley y Bruerton consideran que, en caso de que sea de Lope, su datación sería 1599-1603<sup>152</sup>, ensalza la figura de Payo de Guzmán, hijo de Rodrigo Pérez de Guzmán y de doña Brianda de Castro, como fiel y noble vasallo del rey Alfonso VII de Castilla y León, cuyo intachable comportamiento es recompensado con la entrega de la mitad de su reino y la mano de Aldonza como esposa. Corresponda o no a Lope de Vega la composición de este texto dramático, la existencia del mismo pone de manifiesto la escritura de textos directamente vinculados con una línea laudatoria del linaje de los Guzmanes del Toral. Una línea en la que, quizá, cabría incluir también a *La Montañesa*.

Como indicaba al inicio de este epígrafe sobre los dramas historiales, prima en *La Montañesa* un carácter épico nacional que la pone en relación con *El cerco de Numancia* y *La conquista de Jerusalén*, pero, a diferencia de estas dos, *La Montañesa* no parte de un hecho histórico concreto. En este drama existe un marco, un telón de fondo histórico (muy diluido) sobre el que se escenifican acciones esencialmente ficticias y de carácter épico, en la línea de las

<sup>150</sup> Recordemos que Gonzalo de Guzmán y Acuña, Señor de Guzmán, Toral, Aviados y Valle de Boñar, Caballero de Santiago desde 1564, casó con su prima Juana de Guzmán y Tambour, hija de los señores de Montealegre y vivió en 1564. A éste le siguió Gabriel Nuñez de Guzmán y Guzmán, que fue el primer Marqués de Toral por merced de Felipe III y casó con Francisca de Guzmán, su prima, a quienes Lope está rememorando.

<sup>151</sup> Consultado en *Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO), Chadwyck-Healey, España, 1998 [base de datos en CD-Rom].

<sup>152</sup> MORLEY, G., y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 476

divulgadas leyendas sobre el pasado mítico de España, por lo que *La Montañesa* es un ejemplo más en el *corpus* de la operación de profunda ficcionalización y relajación de la esencia histórica.

### 2.2.1.5 Dos dramas moriscos tempranos: *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* y *El hijo de Reduán*

Proseguimos el epígrafe dedicado a los dramas históricos profanos con dos dramas de Lope de Vega. Ambos, como iremos detallando a continuación, presentan particularidades en cuanto a su adscripción como dramas históricos moriscos.

*Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* es una obra que nos permite reflexionar sobre la constitución de los llamados dramas históricos de frontera morisca. Teresa Kirschner, en un documentado artículo, abordó el análisis de conjunto de la obra, atendiendo especialmente a su estructura y puesta en escena. Concluía: “en cierto modo, esta comedia puede considerarse casi como un compendio de motivos, móviles, estructuras y escenificaciones que constituirán la base de la comedia nueva”<sup>153</sup>.

En *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* la trama se construye por la coexistencia de dos fuerzas centrífugas, cuya débil interrelación y, sobre todo, cuya secuenciación lineal, ha motivado el que la acción de la obra haya sido calificada como “muy incoherente”<sup>154</sup>. Dichas fuerzas centrífugas, tipificadas en torno a los conceptos de “amor y celos” frente a “paz y guerra”<sup>155</sup>, determinan su estructura bipolar, tradicionalmente resaltada por la crítica. Así, en palabras del profesor Oleza: “En *Los hechos de Garcilaso*, como es bien sabido, hay dos comedias distintas mal articuladas y puestas una a continuación de la otra”<sup>156</sup>. En la misma línea afirmaba Cascardi: “Ya es casi un cliché decir que los dos primeros actos de *Los hechos* poco o nada tienen que ver con los dos últimos”<sup>157</sup>. Pero, más allá de que los motivos de índole amorosa pudieran venir determinados por el marco vital del dramaturgo, como consideró Cascardi<sup>158</sup>, en el marco de un

---

<sup>153</sup> KIRSCHNER, Teresa J., “Lope-Lope y el primer Lope: *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*”, en *Edad de oro*, Vol. 16, 1997, pp. 207-220 (218).

<sup>154</sup> Así lo considera CARRASCO URGOITI, María Soledad, *El moro de Granada en la literatura*, estudio preliminar de Jaun Martínez Ruiz, Granada, Universidad de Granada, 1989 (ed. facsimilar), p. 81.

<sup>155</sup> *Ibid.* pp. 209-210.

<sup>156</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en *Teatro y prácticas escénicas II La Comedia*, London Thamesis Books, 1986, pp. 251-308 (255, n. 2)

<sup>157</sup> CASCARDI, A. J., “Sobre la fecha de *Los hechos de Garcilaso* de Lope de Vega”, en *Bulletin of the Comediantes*, 34, 1982, N.º 1, pp. 51-61 (52).

<sup>158</sup> *Ibid.*, especialmente pp. 52-53, en las que supone que “en *El cerco de Santa Fe*, escrita, quizás en un momento de relativa tranquilidad en la vida amorosa de Lope, él se olvida de los celos y de las pasiones que predominan en los primeros actos de *Los hechos* entre los personajes Gazul, Tarfe, Fátima, y Aljama”.

estudio de los géneros, el conflicto amoroso de las dos primeras jornadas de la obra resulta de interés porque remite a motivos que no son exclusivos de los dramas históricos, sino que están presentes en distintos géneros dramáticos.

Ya el profesor Oleza precisó que el conflicto amoroso en esta obra “tiene un inequívoco signo clasicista, pues se trata de un «deseo ilegítimo» hacia la esposa de otro caballero, a la que se trata de conseguir [...] por la calumnia”<sup>159</sup>, al tiempo que anotó la relación de *Los hechos de Garcilaso* con obras pertenecientes al género de las comedias palatinas como *Los donaires de Matico* o *Ursón y Valentín* por la presencia del motivo del deseo ilegítimo. Un motivo que el citado investigador consideraba básico en la primera producción de Lope y que, como iremos viendo, está también presente en nuestro *corpus*: en dramas histórico-legendarios, como *La descendencia de los Marqueses de Mariñán*; en dramas palatinos, como *Las traiciones de Pirro*; en comedias urbanas, como *Los enredos de Martín* o *El esclavo fingido*, y, especialmente, en comedias palatinas, como *Los carboneros de Francia* o *Los naufragios de Leopoldo*.

La primera y la segunda jornada de *Los hechos de Garcilaso*<sup>160</sup> se desarrollan en un ambiente cortesano, marcado por la particularidad de ser árabe. En la corte musulmana se escenifica la galantería y el juego amoroso entre parejas de enamorados, en una acción que se cierra sobre sí misma y concluye con una doble boda, en un desenlace más propio de comedia que de drama. Pero no todo es equilibrio armónico en este contexto. Tarfe, que pretende el amor de Fátima, no se resigna a la consumación de la relación entre ésta y el abencerraje Gazul, pese a los reiterados rechazos de la dama. Su enfrentamiento con Gazul, que se encontraba de caza junto con Fátima — en una escena que recuerda al esquema repetido de la “caza amorosa” presente en comedias palatinas— desemboca en el castigo de la Reina, que ordena encarcelar a los dos pretendientes. En prisión, Tarfe coincide con Juan Renegado, cuyo relato remite al motivo del despecho del enamorado que desencadena la salida de su país de origen:

Estando en mi ley cristiana,  
en la ciudad de León  
dí a una dama el corazón  
peregrina y soberana.  
Un vecino, caballero,  
regidor de la ciudad,  
desta divina beldad  
hizo el amor prisionero.  
Este amaba esta belleza;  
pero es razón que se entienda  
que me excedía en hacienda,

---

<sup>159</sup> Oleza Simó, *op. cit.*, 1986, p. 256, n. 3.

<sup>160</sup> En adelante, todas las citas de la comedia se hacen por la edición de Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, XXIII. Crónicas y Leyendas de dramáticas de España, Madrid, Atlas, 1968, pp. 399-423.

pero no en sangre y nobleza.  
 Viendo aquesto, quise yo  
 aceptarla en casamiento  
 y el viejo padre, contento,  
 el casamiento aceptó.  
 Cuando supo el caballero  
 Que yo me casaba, hablóle  
 Al cauto viejo, y mostróle  
 gran cantidad de dinero,  
 diciendo: “Si vos queréis  
 ser desta hacienda el gobierno,  
 recibid por vuestro yerno  
 al que delante tenéis.”  
 Las endemoniadas canas,  
 de vil codicia movidas  
 fueron luego enternecidas,  
 y mis esperanzas vanas.  
 Su hija le prometió  
 puesto el tesoro en la palma,  
 y a mi la vida y el alma  
 de las manos me quitó.

(p. 407)

Este motivo, que pone de manifiesto la intervención de los familiares en el concierto de matrimonio por cuestiones económicas, lo veremos desarrollado, con matices diferenciadores, en otras obras de este *corpus*: *Las bodas de Rugero y Bradamante*, *Belardo el furioso* o *El ganso de oro*. Sin embargo, frente a estas obras, que concluyen con el reencuentro final de los amantes, en *Los hechos de Garcilaso*, Juan Renegado manifiesta su rencor porque la justicia falló en su contra y pretende vengarse de los cristianos, por lo que acabará instigando a Tarfe para que profane el texto del Ave María.

Asumiendo la distinción postulada por Carrasco Urgoiti entre aquellos dramas a los que les aplica el marbete de “comedias moriscas”, frente a aquellos otros denominados “comedias de moros y cristianos”, *Los hechos de Garcilaso* se enmarcaría en esta última categoría por las dos últimas jornadas de la obra, dado que se centra en “un esquema de provocación y desquite, que culmina con una escena de triunfo”<sup>161</sup>. La citada investigadora considera que en *Los hechos de Garcilaso* hay ecos del combate bíblico de David y Goliat. Sin embargo, si pensamos en las dos primeras jornadas, la obra podría encajar en las llamadas “comedias moriscas”, que define la citada investigadora como aquellas “que pintan con delectación los amores, los lances y la estampa misma del moro sentimental”<sup>162</sup>. Y ello conlleva matices interpretativos importantes, puesto que, en ese caso, en la significación de las dos primeras jornadas primaría el reflejo del exotismo cortesano, por encima del comportamiento individual “primitivo” o “violento” de Tarfe. Un antagonista que se reintegra en su sistema con el encauzamiento de su pasión amorosa a través del matrimonio con Alhama, pero cuyo

<sup>161</sup> CARRASCO URGOITI, María Soledad, “La frontera en la comedia de Lope de Vega”, en Carrasco Urgoiti, María Soledad, *Vidas fronterizas en las letras españolas*, pp. 489-499 (491).

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 492.

comportamiento arrogante y desafiante con los cristianos lo conducirá a la muerte a manos de Garcilaso de la Vega, estandarte de la defensa de la fe contra los árabes.

Según la opinión de Frolidi, con las dos primeras jornadas de *Los hechos de Garcilaso*, “Lope ha querido probablemente presentar el carácter violento y primitivo del protagonista moro. Los otros dos actos nos ofrecen, en cambio, la figura del joven campeón cristiano Garcilaso de la Vega, noble y valeroso, que acudirá al desafío contra el parecer del rey cristiano, y vencerá a Tarfe en singular combate”<sup>163</sup>. La idea expuesta por el profesor Frolidi concuerda con la interpretación de Martín Corrales, quien observa que durante la Edad Media y el Renacimiento la frontera entre “ellos” y “nosotros” estaba representada por una línea que separaba la cultura y la naturaleza, el hombre y el monstruo, el cristiano y el idólatra<sup>164</sup>. Y si las dos primeras jornadas perfilaban el carácter de Tarfe es, realmente, en la tercera en la que muestra un tono desafiante más contundente:

¿Qué estáis suspensos mirando?  
Vengad los fieros denuestos;  
y si no hay ninguno déstos,  
salga el propio rey Fernando.  
Supla el rey por vasallo,  
muestre su esfuerzo y poder;  
que yo le haré entender,  
si quisiere aquí proballo  
con aqueste brazo osado,  
que para vengarse sale,  
lo que mi persona vale,  
y que soy intitulado  
aquel león desatado,  
hijo del rey Alitarfe,  
el valiente moro Tarfe,  
en la guerra señalado.  
Es lo menos de mi estado  
ser de aqueste distrito  
hermano del Rey Chiquito,  
de Granada tan nombrado.  
Salid luego a demandallo  
a mi poderosa diestra,  
que por más deshonor vuestra  
traigo en la cola del caballo,  
porque sólo he procurado  
vuestra deshonor infinita,  
con cinco letras escrita  
en un pergamino atado,  
para volver más ufano  
al cabo de mi porfía  
vuestra fe y Avemaría  
que reza cualquier cristiano. (p. 421)

---

<sup>163</sup> FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1968, pp. 137-138.

<sup>164</sup> MARTÍN CORRALES, Eloy, *La imagen del magrebi en España*, Barcelona, Bellaterra, 2002.

Froldi destacó, además, el cambio de tono lírico a épico entre las dos primeras jornadas de *Los hechos* y las dos últimas. Podríamos añadir, en esta línea, el cambio de la resolución “cómica” a resolución “dramática” observable en los dos enfrentamientos armados en que participa Tarfe: la lucha contra Alhama, que se resuelve con la victoria de Tarfe y la curación de la dama; la lucha contra Garcilaso, que desemboca en el triunfo del cristiano y la muerte de Tarfe. La primera de esas dos batallas tendrá lugar sobre el escenario; la segunda, será relatada por el personaje simbólico de la Fama, escenificándose únicamente la entrada triunfal de Garcilaso portando la cabeza cortada de su rival, haciendo uso de un recurso escénico que Ruano de la Haza identificó como el más popular “entre los efectos especiales que los actores ejecutaban, dentro o fuera de escena”<sup>165</sup>. Prueba de la recurrencia a dicho efecto especial ya en la etapa de formación de la *Comedia Nueva*, es su empleo también en otras obras de este mismo *corpus*, concretamente, en *Lucistela*<sup>166</sup> y en *El valor de las letras y las armas*<sup>167</sup>.

El personaje alegórico de la Fama será también el encargado de anunciar el triunfo de Garcilaso antes de su consecución. Así, en la tercera jornada, la Fama se le aparece en sueños a Garcilaso, pronosticando su victoria contra el infiel:

Dormido joven, que en alma velas,  
ya es llegado el estado venturoso  
por cuya fama y gloria te desvelas;  
ya, ilustre mozo, el pecho valeroso  
levanta, dando a todo el mundo espanto  
tu buen deseo noble y generoso;  
ya me apercibo para el dulce canto;  
ya suena en el Oriente y el Ocaso  
la gran hazaña que te ensalza tanto;  
ya el nombre del heroico Garcilaso  
vuela del español al africano,  
y por Asia toda extiende el paso;  
ya pones al ejército cristiano  
ánimo y corazón, divino Marte,  
con esa tierna y valerosa mano;  
ya de la fe de Cristo el estandarte  
levantas con prudente valentía;  
ya suena tu valor en cualquier parte;  
ya de la Virgen celestial María,  
por ensalzar su gloria y santo nombre,  
se te apareja el premio en este día  
[...]  
Da, joven, a tu clara descendencia

<sup>165</sup> RUANO DE LA HAZA, JOSÉ Y ALLEN J., John, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 531-532.

<sup>166</sup> Gregorio aparece en escena con la cabeza del príncipe Lucerno, capitán de los protestantes, que estaba atacando el reino de su madre. *Vid.* epígrafe 2.2.2.3. de este mismo capítulo.

<sup>167</sup> Eurídice, repudiada por Eleasto, recupera su vestimenta de salvaje y toma venganza contra los hombres. Según se indica en la correspondiente acotación externa “sale Eurídice vestida de sus pieles y con dos o tres cabezas en la mano” (f. 94 r.)

las armas que te ofrece tu victoria,  
dignas de todo honor y reverencia,  
y a la dichosa herida da la gloria  
que merece tal madre por tal hijo,  
pues eterniza el siglo de memoria. (p. 416)

En relación con la representación de los sueños, hemos visto otra muestra en este *corpus* de una obra, también en cuatro jornadas, *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, en la que el Duque de Esforcia, que ha tratado de intimidar a Brasilda, se queda dormido en escena y se le aparecen en sueños las figuras alegóricas del Amor y la Honra. Además, los sueños están presentes en otras obras en nuestro *corpus*: *Los pronósticos de Alejandro* y *El valor de las letras y las armas*. Teresa Kirschner, en su estudio acerca de las posibilidades representativas de las obras de Lope de Vega, dedica un apartado al papel del mundo onírico, analizando la temática, la función dramática, las técnicas de representación y la puesta en escena de los sueños<sup>168</sup>. Dejando de lado la temática y función dramática que detallaremos en su momento en cada uno de los casos citados, sólo en *Los hechos de Garcilaso* y en *La descendencia de los marqueses de Mariñán* se desprende del texto su carácter, no de sueño-narración, sino de sueño-representación, definida por Kirschner como aquella en la que “la visión soñada se materializa en las tablas”, lo que conlleva una vinculación por su proximidad con escenas de teatro dentro del teatro. Además resulta de interés la coincidencia de estas dos obras tempranas (ambas divididas en cuatro jornadas) por la dramatización de figuras alegóricas en los sueños de los personajes. Son estos dos dramas, junto con *El cerco de Numancia*<sup>169</sup>, *La conquista de Jerusalén*<sup>170</sup> y *La gran pastoral de Arcadia*<sup>171</sup> los únicos textos del *corpus* teatral de Gondomar en los que intervienen personajes alegóricos.

Por otro lado, precisando el encuadre de las dos últimas jornadas de *Los hechos de Garcilaso*, podrían adscribirse al subgénero de los dramas genealógicos. Menéndez Pelayo expuso las vinculaciones de esta fabulosa trama con la fusión y confusión del apellido del histórico Garcilaso de la Vega, conquistador de Granada, con el linaje de la antigua familia de los Lasos de la Vega, precisando que ésta “debe su apellido, según es notorio, no a las hazañas que se hiciesen en la vega de Granada, como creyó el autor del romance, sino a la circunstancia de tener su solar en la vega montañesa donde hoy se levanta la rica y floreciente villa de Torrelavega, segunda en

---

<sup>168</sup> Vid. *Técnicas de representación en Lope de Vega*, London, Tamesis, 1998, capítulo 1: “«Velo» y «vuelo» del sueño y de la imaginación”.

<sup>169</sup> Según Hermenegildo, “la tragedia debió de componerse entre junio de 1581, fecha de la anexión de Portugal por Felipe II y a la que se hace alusión en ella, y marzo de 1585, en que se firma el contrato con Porres”, *vid. ed. cit.*, p. 10.

<sup>170</sup> Su fecha de composición fue establecida por el profesor Arata, atendiendo a razones métricas y estilísticas, en los años 1581 a 1585. Vid. ARATA, Stefano, “Notas sobre la *Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino”, en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, Edizioni ETS, 2002, p. 127.

<sup>171</sup> Sobre la datación de *La gran pastoral de Arcadia*, véase el capítulo tercero de este trabajo.



vecindario e importancia entre las poblaciones de la actual provincia de Santander”<sup>172</sup>. La minuciosa investigación llevada a cabo por Menéndez Pelayo le permite explicar también los motivos que indujeron al cambio en la ubicación cronológica de la leyenda heráldica desde el reinado de Alfonso XI al de los Reyes Católicos:

el célebre marqués de Santillana, D. Íñigo López de Mendoza, que pertenecía a la familia de los Garcilasos por su madre doña Leonor de la Vega, usó constantemente en sus escudos y banderas el mote del *Ave María*, no como emblema nobiliario ni por vanidad del mundo, sino como muestra de la especial devoción que tenía a la Virgen Santísima. Sus descendientes continuaron tan piadosa costumbre y el *Ave María* quedó en las armas de la Casa del Infantado, sin necesidad de que ningún rey se la concediera ni de que fuese ganada en batalla ninguna<sup>173</sup>.

El análisis de la creación de la genealogía ficticia que se desarrolla en *Los hechos de Garcilaso*, muy probablemente tomando como fuente principal un romance incluido en el capítulo decimooctavo de la *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes*, de Ginés Pérez de Hita (1595)<sup>174</sup>, resulta de especial interés dado que a los descendientes del Marqués de Santillana se les llamó “los Mendozas del Ave María”, por lo que quizá, en el contexto de escritura del drama, perduraba presente en la memoria la vinculación de la poderosa Casa del Infantado con el linaje de la Vega, o Laso de la Vega o Garcilaso de la Vega. Es casi una obviedad recordar la relevancia de algunos de los descendientes del Marqués de Santillana en tiempos de Felipe II. Pensemos, por ejemplo, en la figura de D. Íñigo López de Mendoza, cuarto duque del Infantado, que acompañó desde Roncesvalles a Isabel de Valois y fue padrino de los reales desposorios; o su nieto, también llamado Íñigo López de Mendoza, que le sucedió como quinto duque del Infantado; o Ana Mendoza de la Serna, más conocida como la princesa de Éboli, bisnieta de Pedro González de Mendoza (el conocidísimo Cardenal Mendoza), cuya relación con Isabel de Valois fue muy estrecha.

A mi entender, si aceptamos la adscripción de las dos últimas jornadas de *Los hechos de Garcilaso* en el subgénero genealógico, no habría que buscar la explicación de la alabanza de un personaje perteneciente al linaje de la Vega tanto en “la coincidencia entre el apellido del dramaturgo y el del héroe de la comedia”<sup>175</sup>, sino en la tradicional línea de búsqueda de la obtención del favor y protección nobiliaria, estudiada en relación con el mecenazgo.

Además, desde el punto de vista de la construcción estructural de estas dos últimas jornadas de la pieza, se observa que encajan con el esquema descrito por la profesora Ferrer Valls, quien

---

<sup>172</sup> *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, CSIC, 1949, vol. V, pp.227-236 (228).

<sup>173</sup> MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *op. cit.*, vol. V, p. 229-230.

<sup>174</sup> *Ibid.* p. 230.

<sup>175</sup> KIRSCHNER, Teresa J., art. cit., 1997, p. 211, donde la citada investigadora se pregunta: “¿estaba quizás el joven escritor Lope de Vega disfrazando su propia voz bajo la del joven soldado Garcilaso de la Vega para expresar así su ardiente afán de poder él también lograr un día la fama imperecedera si no por las armas, por las letras?”

precisa que, entre los conflictos presentes en los dramas genealógicos, uno de los más reiterados es el relativo a la promoción social del protagonista a través de la exhibición de un comportamiento heroico, casi siempre vinculado a los hechos de armas<sup>176</sup>. Así sucede en *Los hechos de Garcilaso*, pues el cristiano Garcilaso actúa con heroicidad en su batalla contra Tarfe y su meritoria acción de defensa del cristianismo le valdrá el reconocimiento del Rey Fernando el Católico:

Levanta, ilustre mancebo,  
honor y gloria del mundo;  
levanta, David segundo,  
David valeroso y nuevo;  
Que este nombre en toda España  
Y en todo el orbe mereces,  
Pues que tanto le pareces  
en la edad y en el hazaña;  
que si él venció con su mano  
al gigante filisteo,  
también gozas tú el trofeo  
de semejante tirano.  
Y pues por tan alto modo  
de aquesa divisa te armas,  
esas han de ser tus armas  
y de tu linaje todo.  
Goza del lauro ganado  
y armas que traes al pecho,  
pues éste es el primer hecho  
en que tu brazo has mostrado.  
Y pues en aquesta vega  
tan alta hazaña hecho has,  
desde hoy más te llamarás  
Garcilaso de la Vega. (p. 423)

Según Frolidi, “*Los hechos de Garcilaso* no constituyen, por consiguiente, una verdadera *comedia*, sino un intento dramático en el plano precisamente de los que venían realizando por entonces Argensola, Juan de la Cueva, Cervantes y el anónimo autor de la *Gran comedia de los famosos hechos de Mudarra* (1583)”<sup>177</sup>. El principal problema constructivo de *Los hechos de Garcilaso* es el bajo grado de imbricación del componente amoroso de la trama con el relativo al plano político-social. Retomando y parafraseando las palabras de Kirschner, diríamos que la obra contiene muchos de los elementos que constituirán la base de la *Comedia Nueva*, incluso podríamos añadir, muchos de los elementos presentes en los dramas históricos profanos de frontera morisca, pero la disposición y combinación de los mismos no se ajusta todavía al modelo canónico que emergerá unos años más tarde. La solución que el género de los dramas históricos de frontera

---

<sup>176</sup> FERRER VALLS, Teresa, “Géneros y conflictos en los autores de la escuela dramática valenciana”, *Edad de Oro*, 1997, XVI, 137-148.

<sup>177</sup> FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1968, pp. 138-139.

morisca ofrecerá, en años posteriores, a la dualidad de las líneas argumentales no pasa por la supresión de la trama amorosa en beneficio de la bélica, sino por la conversión de esas fuerzas centrífugas en fuerzas centrípetas, cohesionadas y determinantes en el desarrollo de la acción dramática.

En realidad, podríamos considerar *Los hechos de Garcilaso* como un intento, todavía no satisfactoriamente logrado, de fusión del elemento árabe cortesano, con el enfrentamiento árabe-cristiano, de modo que el drama estaría fundiendo la línea procedente de las mascaradas de finales del siglo XV<sup>178</sup>, con un elemento de la sensibilidad contemporánea a la época de su escritura: el conflicto étnico-religioso –aunque éste último, contemplado desde el alejamiento cronológico y la referencia a la conquista de Granada–. Si aceptamos este punto de vista, la intriga amorosa que se desarrolla en las dos primeras jornadas de *Los hechos de Garcilaso*, será el germen que, una vez modificado para que quede bien entrelazado con la trama principal –y, en muchas ocasiones, relegada a un papel subsidiario–, desembocará en el prototipo de drama historial de frontera, cuya acción principal, en palabras de Carrasco Urgoiti, está caracterizada por un “enfrentamiento formulado en términos de desafío, batalla y triunfo”<sup>179</sup>.

No hará falta esperar mucho tiempo para encontrar ejemplos del movimiento interno descrito por este grupo de obras. Basta aproximarse a otra obra de este mismo *corpus* – cronológicamente un poco posterior a *Los hechos de Garcilaso*, como se verá en el capítulo siguiente– para observar el juego del entretrejimiento de las dos tramas. Me refiero a *La descendencia de los Vélez de Medrano*, que comparte con *Los hechos de Garcilaso* el carácter legendario de la genealogía que se ensalza, pero cuya acción amorosa queda incardinada con mayor satisfacción: el triángulo amoroso Alí, Ardina, Clara es esencial en el desenlace final de la obra. Incluso se observan detalles coincidentes entre *Los hechos de Garcilaso* y *La descendencia de los Vélez de Medrano* en la recurrencia al motivo del disfraz de varón. Si Alhama toma el disfraz de varón para luchar contra Tarfe por considerar que su amado la había abandonado, en *La descendencia de los Vélez de Medrano*, la princesa mora Ardina adopta el vestido de varón cristiano para marchar a Navarra en busca de su amado Alí. Sin embargo, si consideramos como acción principal la relativa a Garcilaso en *Los hechos* y a Alí (Andrés Vélez de Medrano), en *La descendencia de los Vélez de Medrano* hay una significativa diferencia en la secuencia del disfraz en una y en otra obra. En *Los hechos de Garcilaso* el único punto de contacto entre los dos núcleos argumentales es el personaje de Tarfe; en *La descendencia de los Vélez de Medrano*, los

---

<sup>178</sup> Carrasco Urgoiti explicó la importancia de dichas mascaradas en la gestación del modelo dramático lopesco de las “comedias de moros y cristianos”. *Vid.*, CARRASCO URGOITI, María Soledad, *op. cit.*, 1989, p. 77.

<sup>179</sup> CARRASCO URGOITI, María Soledad, “La frontera en la comedia de Lope de Vega”, *art. cit.*, p. 489.

matrimonios finales entre Alí y Clara, por un lado, y Ardina y Zairo, por otro, son muestra del entrecruzamiento de los núcleos argumentales y su importancia de cara al desarrollo y conclusión dramática, en la que los moros acaban integrados socialmente por su conversión al cristianismo. El modelo emergente, que en nuestro *corpus* queda identificado con *La descendencia de los Vélez de Medrano*, con sus lógicas evoluciones, perdura bien avanzado el Barroco. Salvando las distancias, pensemos, por ejemplo, en dramas como *El Tuzaní de la Alpujarra* o *Amar después de la muerte* de Calderón de la Barca, cuyo título alternativo pone de manifiesto los dos núcleos principales (amoroso y bélico) que persisten en la construcción dramática las obras del género historial de frontera morisca<sup>180</sup>.

*El hijo de Reduán* constituye un caso muy particular en su adscripción genérica. Particular, en primer lugar, porque responde a una ambientación esencialmente morisca, aunque, como notara en su momento Menéndez Pelayo, es una comedia que “apenas tiene de tradicional y granadino más que los nombres del Rey Baudales (Boabdil) y de Reduán, que tanto suena en la *Historia de los bandos*, de Ginés Pérez de Hita”<sup>181</sup>. Particular, además, en cuanto a su vinculación con los dramas palatinos por el tratamiento que se le confiere al tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea, así como a la figura del príncipe criado como salvaje<sup>182</sup>. Por último, si atendemos a la construcción de la trama palatina, la particularidad de *El hijo de Reduán* afecta incluso a la clasificación como “drama”.

Revisemos las líneas que determinan la problemática adscripción genérica de esta obra, comenzando por la ambientación morisca. La identificación del personaje lopesco de Baudales con Boabdil, es decir, con Abu Abd Allah Muhammad, conocido entre los cristianos con el apodo “el Chico”, queda ratificada si ponemos en relación *El hijo de Reduán* con *El nuevo mundo descubierto por Colón*. En la primera jornada de este último texto, estando en escena Mahomet, el Rey Chico y Dalifa, entra el alcaide Celín y le recrimina al Rey Chico su falta de implicación en la batalla que están librando contra el ataque cristiano, máxime teniendo en cuenta la división interna que asola a

---

<sup>180</sup> *El Tuzaní de la Alpujarra* fue publicado con dicho título en la *Quinta parte* de las obras de Calderón en 1677. Posteriormente fue revisado por el autor, publicándola de nuevo bajo el título de *Amar después de la muerte* en la *Novena parte* en 1691.

<sup>181</sup> PÉREZ DE HITA, Ginés, *Historia de los bandos de zegríes y abencerrajes: (primera parte de las Guerras civiles de Granada)*, estudio preliminar e índices de Pedro Correa Rodríguez, edición de Paula Blanchard-Demouge, Granada, Universidad de Granada, 1999, libro. V, p. 204.

<sup>182</sup> Así lo han señalado Arata, Stefano, “El príncipe salvaje: la Corte y la Aldea en el teatro español del Siglo de Oro”, en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, Edizioni ETS, 2002, p. 171-172 y Antonucci, Fausta, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona, Toulouse, Anejos de RILCE, L.E.S.O., 1995.

los propios moros, puesto que el tío del Rey Chico está en contra de éste. En su parlamento, Celín se dirige al Rey Chico [i. e., Boabdil] con el apelativo “Baudeles”:

O valeroso Rey Chico  
para tus desdichas grande,  
aora es tiempo de amiga,  
que el enemigo combate.  
Aora en su vil regazo  
como el Griego Alcides yazes,  
quando con la lança mide  
torres, murallas y adarues.  
Aora estos instrumentos  
tus locos priuados tañen,  
quando las Christianas caxas  
estan rompiendo los parches.  
Aora suenan sus voces  
tiernas, lasciuas y amantes,  
quando ellos sobre tus muros  
apellidan fuego y sangre.  
Baudeles tu viejo tio,  
entre palabras notables,  
con maldiciones te afrenta,  
de que Ala tu vida guarde<sup>183</sup>.

La escena, que caracteriza a Baudeles como un monarca débil, entregado más a los placeres del amor que a los de la guerra, muestra a un personaje incapaz de hacer frente a las tropas cristianas y dispuesto, incluso antes de lo que hubiera sido esperable, a la rendición de su pueblo, lo que concuerda con las tradicionales y legendarias lágrimas de Boabdil al abandonar la Alhambra. Según reza la leyenda, su madre le habría recriminado que llorase como mujer lo que no había sabido defender como hombre: “Bien es que como mujer / llore con grande agonía/ el que como caballero/ su estado no defendía”<sup>184</sup>, motivo por el que la colina en que supuestamente habría tenido lugar este episodio se conoce como “Suspiro del moro”. Así, aunque el inicio de la Guerra de Granada contra los Reyes Católicos fue favorable para Boabdil, éste fue hecho prisionero y ocupó el trono de nuevo su padre, Muley, siendo sustituido posteriormente por su hermano al-Zagal. Boabdil recuperó la libertad porque los Reyes Católicos consideraron que su presencia en Granada potenciaría las tensiones internas, pero al-Zagal se negó a reconocer la soberanía de su sobrino, desencadenándose una guerra civil, muy conveniente para los cristianos, a la que se alude en el pasaje citado de *El nuevo mundo descubierto por Colón*. Tras dos años de luchas y de asedio a

---

<sup>183</sup> Consultado en *Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO), Chadwyck-Healey, España, 1998 [base de datos en CD-Rom].

<sup>184</sup> Son las palabras que cierran un romance titulado “Romance del Rey Chico que perdió a Granada”, cito por la versión de Martínez Iniesta, que remite a *Tres romances...*(1568), *Vid.* Martínez Iniesta, Bautista, “Los romances fronterizos: Crónica poética de la Reconquista Granadina y Antología del Romancero fronterizo”, revista electrónica *Lemir*: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista7/Romances.htm>, (consultado el 15 de mayo de 2006).

Granada, Boabdil inició conversaciones con Gonzalo Fernández de Córdoba, que acabaron con la rendición y la entrega de la ciudad el 2 de enero de 1492.

A pesar, pues, de la identificación de Baudeles con Boabdil, *El hijo de Reduán* no ficcionaliza, en esencia, la historia ni la leyenda de este último rey moro, aunque sí se sirve de algunos de sus elementos, que modifica libremente, fragmenta y mezcla en función de su interés, como trataré de explicar a continuación. Boabdil (ca. 1459-1528) fue el hijo mayor de Muley Hacén y de la princesa Aixa, conocida entre los cristianos como Fátima. Su propia madre animó a Boabdil a rebelarse contra su padre, al parecer, movida por los celos que sentía hacia una cristiana cautiva, de nombre Isabel de Solís, que adoptó el nombre de Soraya (o Zoraya) al convertirse al Islam.

Leyendas aparte, Aixa (o Fátima o Bint Muhammad Aben al-Ahmar, apodada “la Horra” o “la Honesta”) procedía de la familia real de Granada y debía de gozar de considerable patrimonio y prestigio por sí misma, que explicarían su notable influencia pública posterior<sup>185</sup>. La rivalidad entre ambas mujeres, materializada en los tradicionales celos amorosos, tuvieron su origen en el intento de asegurar la sucesión de sus hijos. Por ello, hacia 1484 Aixa participó en la conspiración que acabó por destronar a su esposo, con la entronización de su hijo Boabdil, que fue liberado de una de las torres de la Alambra en que lo tenía preso su padre.

Los celos y la tensión derivada por el sentimiento amoroso del rey hacia otra mujer están presentes en *El hijo de Reduán*, pero entre distintos personajes. No es Baudeles quien se alía con su madre porque su padre favorece a una cristiana, sino que, en la comedia, es precisamente Baudeles quien tiene un hijo con una cristiana y se lo oculta a su mujer para evitar sus celos. Obviamente, en la comedia, se adopta una perspectiva monogámica, en la que Gomel es considerado hijo bastardo. La cristiana Narda, madre de Gomel también le revelará sus temores a Reduán cuando le comunica la orden real de trasladar a su hijo a la Corte

Notifiquéle tu gusto  
y como era ya muy justo  
que Gomel venga a la corte  
por lo que a su honor importe,  
aunque reciba disgusto.  
Y quedando sus mejillas,  
que afrentar suelen las rosas,  
por el desmayo amarillas,  
vi sus lagrymas hermosas,  
pero no pude sufrillas.  
“No te espantes Reduán,  
de ver que corriendo están  
—la bella Christiana dijo—,

---

<sup>185</sup> MARTÍNEZ, C. et al. (dir.), *Mujeres en la Historia de España. Enciclopedia biográfica*. Barcelona: Planeta, 2000, pp. 205-206 y SANTIAGO SIMÓN, E., “Algo más sobre la sultana madre de Boabdil”, en *Homenaje al profesor Darío Cabanelas Rodríguez, o.f.m. con motivo de su LXX aniversario*. Granada: Universidad, 1987, t. 1, pp. 491- 495.

que las lágrimas de un hijo  
 en medio del alma están:  
 no porque al Rey se le llevas  
 —que en fin es su Rey y padre,  
 cuyas grandezas apruebas—,  
 mas por temer como madre  
 de su madrastra las nuevas.  
 Dícenme que es tan celosa  
 la Reina y tan deseosa  
 de saber del Rey el pecho,  
 que temo que a su despecho  
 le dé muerte rigurosa.  
 Y más si sabe que es mío  
 o si por dicha le ve  
 tan lleno de gracia y brío (p. 840)<sup>186</sup>

De hecho, la presentación de la reina Alzira insiste en esta característica, que a lo largo del texto se muestra motivada por el comportamiento excesivamente liberal del Rey. Su nerviosismo al haber sorprendido a su marido hablando a solas con su vasallo Reduán y su convencimiento de que están concertando una cita amorosa la lleva a dirigirse altivamente y en tono acusatorio a su marido:

No vengo a mala ocasión:  
 ¡solos y en este lugar!  
 ¿Qué hacías? ¿Qué tratabas?  
 Pero ¿quién duda que acierto  
 si digo de lo que hablabas?  
 ¡Por mi vida, era concierto!  
 ¿Donde ibas? ¿Qué ordenabas?  
 ¿Era en carmen esta fiesta  
 o en orilla de Genil?  
 ¿Aún no merezco respuesta?  
 ¿Es Reduan, muy gentil  
 aquesta dama? (pp. 843-844)

Por otro lado, en relación con las figuras históricas, hay un pequeño detalle que resulta de interés en la obra por las alusiones implícitas que pudiera tener. Gomel, a través de su madre, pertenece al linaje de los Guzmán, y así lo reivindicará con orgullo el propio personaje en distintos momentos:

Es mi padre Reduán  
 y, del linaje Guzman,  
 una Christiana mi madre,  
 que en valor vence a mi padre  
 y él a cuantos aquí están.  
 Lo que es vestido no es alma  
 ni el alma adorna el vestido,  
 que sin él lleva la palma:  
 un alma soy que ha tenido

---

<sup>186</sup> Cito a través de la edición del texto a cargo de Gonzalo Pontón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lleida, Milenio, v. 2.

Por último, resalta el hecho de que si Boabdil, con el apoyo de los abencerrajes, fue proclamado rey por los granadinos en 1482, en *El hijo de Reduán* será su hijo Gomel, instigado por su madrastra, quien acabará con la vida de Baudeles, ocupando el trono con el consentimiento de los vasallos, tras una escena enraizada en la más pura tradición caballeresca en la que un león sumiso se postrará a los pies de un Gomel que queda plácidamente dormido. Una escena en la que, de algún modo, resuenan también ecos lejanos de una leyenda que se asociaba a la figura de Alonso Pérez de Guzmán “el Bueno”, a quien se consideraba fundador de la Casa de Guzmán en Andalucía. En *La Coronica del yllustre y muy magnifico cauallero don Alonso Perez de Guzman el Bueno*, se relatan dos aventuras de carácter simbólico relacionado con la valentía del personaje, que lucha contra una serpiente y un león que se le mostrará fiel y humilde al caballero, como si el que era considerado máximo representante del reino animal le rindiese servicio vasallático:

amigo conoçido le fue el león que nunca lo quiso desmamparar [sic.], y tan ovediente le fue que queriendo hazer presa en unas ovejas para se mantener, amenaçándolo dexó de hazer su presa, pero como él de su mucha lealtad y neçesidad del comer le mandó hazer su presa asta que fuese arto<sup>187</sup>.

Debe tenerse en cuenta que, en *El hijo de Reduán* no se presenta el mundo árabe como conflictivo en el marco cristiano. De hecho, la no presencia de personajes que profesen estas dos religiones lleva implícita la omisión de una de las líneas argumentales más consolidada en los dramas historiales de la primera producción: la frontera. Por decirlo de otro modo, en la obra queda eliminada la “alteridad” –que sería, en este caso la “alteridad” cristiana<sup>188</sup>–. Además, la consideración de los cristianos como ajenos queda eliminada desde el momento en el que Gomel – el único que representa parcialmente a los cristianos, dado que su madre sólo está presente en la obra a través de las palabras de otros personajes–, defiende su sangre mestiza (mezcla de árabe y cristiana), que ha conseguido neutralizar el odio y la primitiva rivalidad contra los cristianos:

Yo juro por el padre que me hizo,  
famoso entre cristianos y paganos,  
cuya opinión al mundo satisfizo  
con los nombrados hechos de sus manos,  
y por la misma madre que deshizo  
su dura enemistad con los cristianos,

<sup>187</sup> Cito el texto a través del estudio del mismo realizado por Miguel Ángel Ladero Quesada, “Una biografía caballeresca del siglo XV: *La Coronica del yllustre y muy magnifico cauallero don Alonso Perez de Guzman el Bueno*”, en *La España medieval*, 1999, 22, pp. 247-283 (277).

<sup>188</sup> Sobre la problemática de la alteridad en el fenómeno morisco es clásico el trabajo de CARRASCO URGOITI, M.<sup>a</sup> Soledad, *El Moro de Granada en la Literatura (Del Siglo XV al XIX)*, ed. facsímil, Granada, Universidad de Granada, 1989.



y por lo de Guzmán que tengo della,  
de no la hacer cobarde ni perdella. (p. 868)

El segundo punto particular de la obra, al que hacía referencia más arriba, era el relativo a la construcción del binomio antitético “corte/ aldea”. De hecho, según el profesor Arata, uno de los elementos que definen a este grupo de obras son los “bruscos y reiterados pasos de un universo a otro [i. e., del universo de la corte al de la aldea]”<sup>189</sup>, que se representan sobre el tablado. Y ello, según el citado investigador, no responde únicamente a la flexibilidad en la puesta en escena de la dramaturgia española áurea, sino que tiene una explicación más, pues “el mundo de la Aldea tiene que aparecer contiguo al de la Corte [...] al mismo tiempo, el mundo de la Aldea se representa como algo exótico, mentalmente distante. Precisamente en este contraste residía la importancia del paso de un universo a otro: a una continuidad espacial correspondía una radical distancia cultural”<sup>190</sup>. Sin embargo, en *El hijo de Reduán* no alternan las secuencias ubicadas en la corte granadina de Baudales con aquellas correspondientes a la “aldea”, pues este último espacio no se escenifica, sino que aparece sólo referido y, sobre todo, presente simbólicamente a través de la figura amenazante del protagonista, Gomel, que será presentado al inicio de la obra por Reduán como prototipo de los infantes de crianza salvaje. Le dice Reduán a Badudeles:

No quisiera que le vieras  
tan desnudo como andaba  
en el monte, entre las fieras. (p. 843)

El predominio absoluto del marco cortesano, al que hacía referencia, en el que afloran constantes críticas a la hipocresía y superficialidad de unos nobles y damas que circundan al rey, remite al género de dramas históricos que abordan la problemática de la crítica a la Corte. En este sentido, para el caso de *El hijo de Reduán* servirían las reflexiones de la profesora Ferrer en su análisis de los dramas de privanzas: “La corte se presenta como el lugar en donde la ambición corre desatada y es inevitable recordar en ocasiones tratamientos anteriores del tema, como los de Virués. La metáfora marítima es empleada muchas veces para expresar la inestabilidad de la vida en la corte, sometida a constantes borrascas”<sup>191</sup>. Desde el inicio, los nobles de la Corte se burlan de Gomel. No admiten que éste trate a Celora de “fea” y “necia”. Gomel, que es plenamente consciente de las burlas hacia su persona, muestra su valentía en el momento en el que empuña una

---

<sup>189</sup> ARATA, Stefano, “El príncipe salvaje: la Corte y la Aldea en el teatro español del Siglo de Oro”, en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, Edizioni ETS, 2002, p. 171.

<sup>190</sup> *Ibid.*, pp. 171-172.

<sup>191</sup> FERRER VALLS, Teresa, en “El juego de poder: los dramas de privanzas”, *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. I. El noble y el trabajador*, (Seminario Internacional, 23-24 de abril de 2001), Madrid, Casa de Velázquez, 2004, pp. 159-185 (171).

espada frente a un grupo de nobles (Albión, Fatimán y Jafer) que no saben más que huir asustados. Su cobardía será irónicamente criticada por GOMEL: “No los maté, porque los vi rendidos/ llorando todos tres como mujeres”. Pero las críticas de GOMEL van más allá del caso particular. Las anécdotas particulares son aprovechadas para lanzar duras acusaciones contra los cortesanos:

GOMEL      No hay corte que me reporte  
a que estas burlas no sienta:  
soy nacido entre villanos,  
y estos cuentos cortesanos  
me saben mucho a desprecios.

ARDANO      No es la corte para necios,  
Locos, soberbios y vanos.

GOMEL      ¿Pues para qué será buena?  
¿Para mujeres cobardes  
de que está poblada y llena?      (p. 851)

Y más adelante, de nuevo:

¡Oh perros viles, hidalguillos pobres,  
caballeros de ayer, plumitas, bandas,  
cortesanos de burlas y mentiras,  
fanfarones delante de las damas!      (p. 860)

Sus comentarios llegan a afectar, en un principio, a los propios Reyes. En su boca, como en la de aquellos pastores bobos que llenan las tablas del teatro áureo, suenan irreverentes palabras que despojan al Rey (y a la Reina) de su aureola de poder, y que serían inconcebibles en boca de cualquier otro cortesano. Sirvan como ejemplo las palabras que pronuncia en *aparte* cuando Reduán le presenta a Baudeles y a su esposa:

¿Que aqueste es el Rey? ¡Par Dios,  
que es hombre como los otros!  
[...]  
Cualquiera juzgo que reina,  
hecho a ver una villana  
que ni se pule ni peina.  
[...]  
¡Cuánto vos sois melindrosa,  
aunque os tenéis por hermosa!  
¡Dadme aca!      (p. 848)

Decía anteriormente que, desde el punto de vista espacial, la obra transcurre, esencialmente, en el palacio. En palacio y en sus inmediaciones, es decir, en las calles de la corte, en las que se

desarrolla el fallido intento de asalto de los cortesanos a Gomel. Éstos, pese a haber experimentado en propias carnes la bravura del infante, no escarmientan ni cesan en el intento de desprestigio de su persona. Expresan públicamente su malestar porque el Rey haya entregado su espada a quien consideran un “bastardo” injusta e injustificadamente favorecido por el monarca:

¿A quién no admira, caballeros fuertes,  
ejemplo y flor de granadinos moros,  
esto que el Rey con un bastardo ha hecho?  
¿Puede sufrirse que le dé su espada  
a un villano que ayer mandaba un roble  
y que sus brazos ponga sobre el hombro  
hecho a llegar los haces de la leña  
que del monte de Alhama desgajaba?  
¿Paréceos justo de sufrir aquesto? (p.869)

El tercer elemento problemático en establecimiento de la tipología de la obra, al que hacía referencia al inicio, está vinculado con los vaivenes que observan en la trama entre planteamientos de acciones que condicionan resoluciones esperables cercanas al ámbito del drama o del de la comedia. Si en *Las traiciones de Pirro* se hace evidente que la tendencia central predominante es al drama y que ésta se ve artificialmente truncada para convertir un desencadenamiento de hechos que conducirían lógicamente hacia un final dramático en un final de comedia, en el caso de *El hijo de Reduán el lieto fine* —yo añadiría, *lieto fine* entre muchas comillas— se ha estado gestando a lo largo de la segunda y tercera jornada del texto a partir de vacilaciones internas.

El intento de Baudeles de deshacerse de su esposa para gozar con libertad de Celora, amante y amada de Reduán, parece reclamar un avance de la acción en una línea dramática. Celora, angustiada por ver su honor puesto en peligro, acude a la Reina para confesarle los incestuosos deseos de Baudeles. La reina tranquiliza a su fiel compañera:

Antes conozco de ti  
que eres principal mujer;  
y en esto estas engañada,  
pues es cosa conocida  
que estoy del Rey ofendida  
y de ti desengañada.  
Calla no te aflijas tanto,  
que este seruido y lealtad  
ha hecho en su voluntad  
tanto gusto amor y espanto;  
y, así, haré que te aventaje  
más de lo que tu deseas,  
y que por lo menos seas  
cabeza de tu linaje.  
Con toda solicitud  
la virtud su premio alcanza,  
porque es la mejor priuanza

la que engendra la virtud.  
Pero di: ¿cómo has sabido  
del Rey la nueva afición?

(p. 907)

El homicidio de un monarca que actúa injustamente para conseguir satisfacer sus deseos sufre un cambio de dirección en una línea próxima a la comedia cuando la Alzira prepara un engaño al Rey, intercambiando su lugar con el de Celora de modo que el Baudeles acaba compartiendo el lecho de Celora con su propia mujer. Y si la disposición parecería encauzada en la línea cómica, un nuevo giro dota de dramatismo al texto. Gomel, convencido por Alzira, que desea vengarse de su marido, asesina a su propio padre. En un diálogo impregnado de dramatismo, descubre su verdadero origen y lamenta profundamente su error:

GOMEL            ¡Oh padre del alma mía  
                          cuya sangre he derramado!  
                          ¿Por qué el cielo me ha dejado  
                          de sus manos este día?  
                          Si fuerza alguna tenéis,  
                          tomad esta propia daga,  
                          porque en parte satisfaga  
                          la muerte que padecéis,  
                          ¡Tomad, traspasadme el pecho!

BAUDELES        Faltaré para matarte,  
                          pero no para abrazarte  
                          en el punto más estrecho.  
                          Bien sé que te han engañado.

GOMEL            Si agora me dais la muerte,  
                          sabré un tiempo de qué suerte  
                          vida y muerte me habéis dado.  
                          La Reyna cruel me dijo  
                          que queríades matarme.

BAUDELES        Antes siempre pensé honrarme  
                          como de tan fuerte hijo.

GOMEL            Y que era por ocasión  
                          de que en Granada decían  
                          que nuestros gustos tenían  
                          vna incierta pretensión,  
                          y que si yo te mataba  
                          con ella me casaría  
                          y de Granada vendría  
                          la corona que esperaba,  
                          y que con pecho inhumano  
                          hoy me habías de dar muerte.  
                          Incitado de tal suerte,  
                          puse en tu sangre la mano.

(pp. 931-932)

Y ahora que parecía la obra inequívocamente decantada hacia la tragedia, de nuevo nos sorprende con un final a medio camino: cambio de idea de Gomel, que pretendía matar a la Reina;

reconciliación de Celora y Reduán, aunque ésta acaba encarcelada junto con la Reina, sus dos hijos y Lizara; episodio de Gomel con el león, que le vale el apoyo de sus súbditos para convertirse en sucesor de su padre, y reparto final de títulos y cargos por parte del nuevo rey, que nombra Alguacil Mayor y Capitán general a Reduán, y olvida anteriores disputas con Fatimán, Jafer, Arfilo, Albión y Benalme:

Los dos hago consejeros,  
y a los otros dos les doy  
las tenencias de alhajara,  
y a ti de Alhama la vara,  
porque obligado te estoy,  
y a vosotros los castillos,  
de Gudix y Marubel.

(pp. 946-947)

Estas tentativas son una buena muestra de una etapa temprana en la que cobraba especial importancia la búsqueda y la experimentación de modelos todavía no clausurados en paradigmas cerrados. A mi entender, *El hijo de Reduán* es, además, interesante por los haces simbólicos que dispersa. Estoy totalmente de acuerdo con la afirmación de Carrasco Urgoiti: “El tiempo que aquí cuenta no es el cronológico, sino el que determinan las alusiones a la fase brillante y terminal del reino nazarí, tal como fue reinventada”<sup>192</sup>. Entiendo que no debe ser casual la “recreación” de este período a través de un argumento más vinculado a lo palatino que a los dramas historiales de frontera, como he tratado de explicar anteriormente. Sabemos que el connatural distanciamiento de las comedias y dramas palatinos potencia las alusiones en clave al presente. El predominio esencial de la ficción en el marco morisco que encontramos en *El hijo de Reduán* dota a la obra de una gran libertad. Sin duda, la problemática morisca que estaba afectando de lleno a los años finales del reinado de Felipe II —especialmente con el alzamiento de los moriscos granadinos que se produjo en 1568 y que no fue vencido hasta 1570— debía estar presente en la mente de creador y consumidores de literatura (teatro) “en” y “desde” una sensibilidad de época.

Además, según Arata, las obras en las que emerge la problemática del príncipe salvaje suponen una forma de interpretación del proceso histórico en la que simbólicamente representan el paso de una vieja civilización, identificada con la barbarie, a una nueva, que es la que funda el héroe: “...podemos afirmar —indica el citado investigador— que la historia del príncipe salvaje es una transposición en términos de la cultura teatral barroca del modelo mítico del héroe fundador”<sup>193</sup>.

---

<sup>192</sup> CARRASCO URGOITI, M.<sup>a</sup> Soledad, “La frontera en la comedia de Lope de Vega”, art. cit., pp. 489-99 (493).

<sup>193</sup> ARATA, S., “El príncipe salvaje: la corte y la aldea...”, art. cit., p. 177.

En *El hijo de Reduán* la resolución en la ficción al conflicto de la sucesión pasa por el asesinato de Gomel de su propio padre, de modo que se materializa explícitamente este paso. Pero lo interesante del tránsito es que el personaje que vendría a instaurar la nueva civilización ya no es un árabe “puro” como su padre, sino una mezcla de cristiano y árabe, de modo que el modelo monárquico que sale victorioso está representado por una fusión intercultural. Una fusión que abogaría más en la línea de la integración que en la de la exclusión.

#### **2.2.1.6 Leyenda fundacional y exaltación de la monarquía: *El milagroso español***

La adaptación de la materia legendaria en este *corpus* teatral presenta un caso de singular interés en *El milagroso español*. El final de esta obra, cuya construcción encaja perfectamente en el paradigma de las llamadas comedias palatinas (el género más predominante en el *corpus* del que nos ocuparemos más adelante), evidencia la asunción de los elementos tradicionales sobre dinastías legendarias de España.

La trama argumental sobre la que se construye la comedia es equiparable a la de todas aquellas comedias palatinas en las que se produce un encubrimiento de la identidad de un infante, que es criado como salvaje, y que recupera finalmente el lugar social que le corresponde ocupar por nacimiento. Al igual que en *Ursón y Valentín*, en *El milagroso español*, se emplea el motivo del niño al que un animal salvaje, en lugar de matarlo, lo cría y alimenta, lo que es desvelado, de acuerdo con la reiteración de un nuevo motivo, por un personaje que tiene conocimiento (total o parcial) de la verdad de lo sucedido y que, al relatarla, consigue provocar el reconocimiento de identidades ocultas. Hasta ahí todo, como decía, concuerda con uno de los esquemas tradicionales y más repetidos del género, del que veremos ejemplos en otras comedias de este *corpus*, como *La Platera*, en la que una hija natural del Rey de Frigia es criada por un orfebre y Suplicio, un hermano del Rey Latino, es criado por un mercader; o *El valor de las letras y las armas*, en la que Leoncio y Camilo son dos de los hijos de los Reyes de Grecia, a los que tres gobernadores les han usurpado el trono, los han desterrado y han tratado de matar a sus hijos, echándolos a las fieras, y Eurídice, la tercera hija del matrimonio, se cría como salvaje; o *Los propósitos*, en la que el hijo del Rey de Francia ha sido criado desde pequeño como salvaje. Con ellas comparte *El milagroso español* la presencia de personajes que desconocen, en principio, su origen nobiliario, pero que están dotados de unas características físicas o de comportamiento que no se corresponden con la humildad del estado social en el que se mueven.

En el caso de *El milagroso español*, Atlante convence al salvaje Abido para ejercer conjuntamente el bandolerismo. Pero el “instinto natural” de Abido es clave en su pronta reacción y en la toma de conciencia de su equivocada actitud:

Si, de Atlante, seguí  
aquel odioso ejercicio  
fue porque común oficio  
ser en hombres entendí,  
aunque siempre acá, en el pecho,  
tuve un distinto evidente  
de que el perseguir la gente  
era negocio mal hecho.  
Quédate, que yo me voy,  
aunque para eterna gloria,  
te llevo acá en mi memoria. (f. 10 v.)<sup>194</sup>

Sin embargo, hay una diferencia clave entre las comedias palatinas citadas y *El milagroso español*. En esta última opera el interés del autor por inscribir la obra en toda una tradición que le precede y de la que hace partícipe a su público para que la reconozca, de modo que la obra asume la idea de la existencia de una civilización española anterior a la de los romanos, difundida en el siglo XVI por autores como Gonzalo Fernández de Oviedo, quienes toman como fuente de inspiración los *Epitoma historiarum philipicarum* de Justino.

Según la ordenación dinástica establecida por Fernández de Oviedo en el capítulo XXVII de la “Quinta edad” de su *Catálogo Real de Castilla*, Melicola, “cuyo nombre propio fue Gargoris” fue el “Vigesimoquarto rey de España”<sup>195</sup>. A éste le sucedió su nieto Habis o Abides (en la comedia, “Abido”), que sería el vigesimoquinto rey de España.

La comedia coincide punto por punto con la tradición legendaria en los peligros a los que Gargoris somete al infante, según la versión ofrecida por Justino *Epitome historiarum Philippicarum Trogi Pompeii* (1497)

Primum omnium cum eum exponi iussisset et post dies ad corpus expositi requirendum misisset, inventus est vario ferarum lacte nutritus. Deinde relatum domum tramite angusto, per quem armenta summeare consueverant, proici iubet, crudelis prorsus, qui proculcari nepotem, quam simplici morte interfici maluit. Ibi quoque cum inviolatus esset nec alimentis egeret, canibus

---

<sup>194</sup> Como se ha señalado anteriormente, el manuscrito de esta comedia está sin foliar. Para facilitar la localización de los pasajes citados, en adelante, número yo, indicando, como siempre, recto o vuelto.

<sup>195</sup> Las citas del texto proceden de la edición realizada por ROMANO DE THUESEN, Evelia Ana, *Transcripción y edición del Catálogo Real de Castilla autógrafo inédito de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés*, tesis doctoral realizada bajo la dirección de Juan Bautista Avall-Arce, University of California Santa Bárbara, 1992, pp. 113, 1714. Puede consultarse en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35727252323249052754491/003278.pdf#search=%22%22hesperias%22%20%22colombina%22%20%22carlos%20V%22> [consultada el 1 de mayo de 2006].

primo ieiunis et multorum dierum abstinentia cruciatis, mox etiam suibus obiecit. Itaque cum non solum non noceretur, verum etiam quarundam uberibus aleretur [...] <sup>196</sup>

Según el relato de Reso al rey Gorgoris:

Luego que dar la muerte me mandaste  
[a] aquel recién nacido y triste infante,  
que tu hija por poco prestó al mundo,  
jirrevocable ley! hice tu gusto.  
Apenas, pues, a los rabiosos perros,  
para que le comiesen, le hube echado,  
cuando, bajo el hocico y halagüeños,  
unos le lamen y otros le regalan,  
de que yo quedé asorto grandemente.  
Pero, sabiendo que era tu contento  
que no viviese más el mal nacido,  
echele luego a los furiosos perros,  
para que sus colmillos diamantinos  
le deshiciesen en pedazos varios.  
Pero tampoco aprovechó esto nada,  
que el espacio de tiempo que allí estuve,  
no sólo no fue dellos ofendido,  
pero fue con su leche alimentado,  
como si fuera alguno de sus hijos.  
No paré en esto sólo, pero luego,  
le puse en la mitad de un gran camino,  
por do grande abundancia de ganado,  
jumentos yeguas, bueyes y camellos,  
suelen pasar para que, al fin, pisándole  
desta vez acabase sin remedio.  
Mas fue también suceso milagroso,  
que, como si en los brazos de la ama,  
o en las blanduras de la estrecha cuna,  
o entre la fresca o colorada rosa,  
hubiera estado, tal le hallamos luego,  
sin ninguna lesión, y él, alegrándose.  
Y no queriendo más tentar los hados,  
o quizás a los dioses, que clementes  
miran por la salud de aquel infante,  
paré en la ejecución de tu mandado. (f. 4 r.)

El relato refrenda el calificativo que se le aplica, ya desde el mismo título, al infante. Sin embargo, pese a todo los milagrosos indicios referidos, el Rey reitera su orden de acabar, como sea, con la vida del infante:

Tornad luego con él y al mar furioso,  
para que entre sus olas sea anegado  
y a sus hambrientos peces sea alimento,  
le arrojad sin piedad impertinente (f. 4 r.)

---

<sup>196</sup> IUSTINUS, Marcus Iunianus, *Epitome Historiarum Philippicarum P. Trogi*, Libro XLIV, capítulo IV.



Abido es arrojado al mar, pero logra de nuevo salvar la vida. Con el desenlace, tras el tiempo vital necesario en que desarrolla la trama central de la comedia, descubrimos cómo logró sobrevivir el recién nacido, a través del relato de Atlante, que retoma, de nuevo, los elementos primarios de la narración de Justino:

Dieciséis cumplidos años,  
 ha, Rey, sin faltar ninguno,  
 que una tarde, que ya el sol  
 dejaba sin luz al mundo  
 en la playa de Valencia,  
 ajeno de todo gusto,  
 lloraba mis desventuras,  
 hecho, de agua, el rostro surcos,  
 cuando las clementes olas,  
 un niño solo y desnudo  
 arrojaron en su margen,  
 sin lesión ni daño alguno.  
 Llegueme cerca por velle  
 y vi que el pequeño bulto  
 ciertas señales tenía,  
 hechas de algún yerro duro.  
 Diome extraña pesadumbre  
 no tener cómodo alguno  
 para que el pequeño infante  
 llegase a varón maduro.  
 En esto, una hermosa cierva  
 por allí sus pasos trujo,  
 que allegándose sin miedo,  
 cerca del niño se puso.  
 Acariciole, lamiole  
 y, no sé con qué discurso,  
 cógele luego en la boca.  
 Al monte sube; yo subo  
 a ver en qué parará  
 aquel celestial discurso.  
 Vi que le puso en su cueva  
 y, con el amor que pudo,  
 tornó a dalle de mamar.  
 Y yo al cielo lo atribuyo. (ff. 23 v.-24 r.)

[...] ad ultimum in Oceanum abici iussit. Tum plane manifesto quodam numine inter furentes aestus ac reciprocantes undas, velut nave, non fluctu veheretur, leni salo in litore exponitur, nec multo post cerva adfuit, quae ubera parvulo offerret. Inde denique conversatione nutricis eximia puero pernicitas fuit; interque cervorum greges diu montes saltusque haud inferior velocitate peragravit. Ad postremum laqueo captus regi dono datus est. Tunc et liniamentorum similitudine et notis corporis, quae inustae parvulo fuerant, nepos agnitus<sup>197</sup>.

El elenco de peligros a los que fue sometido Abido debió formar parte del conocimiento compartido de la época. De hecho, a mediados del siglo XVI, se publicó *Los nueve libros de las Haudas* de Hieronymo Arbolanche, poeta Tudelano... en Çaragoça, en casa de Juan Millán, 1566,

<sup>197</sup> IUSTINUS, Marcus Iunianus, *Epitome Historiarum Philippicarum P. Trogi*, Libro XLIV, capítulo IV.

obra que, según Menéndez Pelayo, no sería “tan despreciable como da a entender Cervantes en el *Viaje del Parnaso* (cap. VII)”<sup>198</sup>. Menéndez Pelayo describe la obra de Arbolanche como “una especie de novela en variedad de metros”, que retoma los lugares comunes sobre el personaje de Habidis.

Sin embargo, la comedia difiere de las distintas versiones de la leyenda, derivadas de la de Justino, en un punto esencial: no mantiene el desencadenante del comportamiento agresivo de Gargoris, pues no va aparejado al sentimiento de culpa del Rey por haber cometido incesto con su propia hija<sup>199</sup>. Por el contrario, en el drama, Abido es hijo de Espero y de la princesa Libia, desplazando la motivación originaria desde el tema del incesto hacia el código del honor, en una línea temática más cercana al código de época, muy presente en el teatro áureo. Un honor que habría manchado la Princesa por no haberse mantenido fiel a las normas del decoro. En este sentido, la obra elimina del relato mítico un elemento que, como veremos, resulta nuclear en otra obra del *corpus*, titulada *Lucistela*, que desarrolla también el motivo del “príncipe-salvaje”, pero enmarcado en un contexto esencialmente didáctico-moralizador y vinculado a la historia de San Gregorio (nacido de la incestuosa relación entre dos hermanos, salvado de las aguas a las que fue arrojado, criado por un hombre humilde)<sup>200</sup>.

También en el discurso decimocuarto del *Fructus Sanctorum y Quinta Parte del Flos Sanctorum* (1594), de Alonso de Villegas se recoge la leyenda de Gargoris en similares términos:

Gargoris, rey de España, tuvo una hija, la cual parió un hijo que algunos le atribuyeron a su propio padre della y otros a un criado suyo. Por donde el Gargoris, muy sentido, o que de su culpa, o que de la de su hija, mandó llevar al hijo a un monte y que allí fuesse muerto. Los que le llevaron, doliéndose dél, sin matarle le dexaron en el desierto. Iva por allí, passados algunos días, un criado del rey, y vido el niño cercado de bestias fieras que le defendían, y una dellas le dava el pecho, y teníanle sano y hermoso. Llevóle al rey, y contando el caso, conocióle, y con mayor enojo que primero mandó que le echassen a unos alanos bravos, estando hambrientos, aunque no le tocaron. El abuelo se mostró más feroz que los alanos, pues, perdonándole ellos, él no quería perdonarle, sino que de nuevo hizo que fuesse echado en el mar. Mas las ondas le sustentaron sin hundirse y le llevaron lexos de los ojos del viejo y le pusieron en la ribera, donde una cierva vino y se reclinó para que recibiesse alimento de sus pechos. Lo cual hizo diversas vezes, hasta que se crió y vino a ser grande entre bestias por los montes. Y era tan ligero en correr que hazía ventaja a los gamos. Mostrábase valiente, hermoso y dispuesto. Algunos que le avían visto hablaban dél, y vino a noticia del rey Gargoris. Deseó verle, embió a que se le

---

<sup>198</sup> MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, ed. de Enrique Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, 1963, p. 226, n. 1.

<sup>199</sup> La profesora Antonucci, al estudiar la figura del salvaje, concretamente en relación con refundiciones del texto lopesco de Ursón y Valentín indicaba: “los dramaturgos que compusieron la refundición percibían, como premisa necesaria para su obra, la existencia de un corpus temáticamente homogéneo, que incluía no sólo *Ursón y Valentín* sino también *El hijo de los leones* y probablemente *El nieto de su padre*”. En este *corpus* podrían incluirse, pues, otras comedias de la colección Gondomar, como *El milagroso español* o *El valor de las letras y las armas*, de la que nos ocuparemos más adelante. Vid. ANTONUCCI, Fausta, *El salvaje en la Comedia del siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona, Toulouse, Anejos de RILCE, L.E.S.O., 1995, p. 182.

<sup>200</sup> Sin embargo, a diferencia de lo que sucede con Gregorio, a quien se intenta salvar y, por ello, se le coloca en una cesta, Abido es arrojado al mar sin protección alguna y las olas lo conducirán milagrosamente hasta la orilla.

truxessen, y fue dificultoso de acabarlo con él. Mas luego que el rey le vido, el corazón se le alteró demasidamente, y fue causa que con más atención le mirasse, y en sus faciones y otros indicios que tuvo entendiò ser su nieto, a quien con tanto cuidado quiso dar la muerte. Púsole nombre Abidis, hízole criar y enseñar buenas costumbres, y salió de condición y modos tan suaves, que muriendo el rey Gargoris le sucedió en el reino de España y fue uno de los buenos reyes que en aquella antigüedad reinaron en ella. Escribe dél Justino, libro cuarenta y cuatro <sup>201</sup>.

Destaco el caso de Villegas porque pone de manifiesto la variedad de las interpretaciones que se le daban en la época al relato de Gargoris. Debe tomarse en consideración que el citado discurso decimocuarto está dedicado a “la clemencia”, de modo que el caso de Gargoris se utiliza como *exempla* para demostrar que, incluso en los irracionales, “hállase a las vezes benignidad aun entre bestias, que es confusión grande para los que les falta teniendo uso de razón”. Se incluye en el tercer apartado del discurso, dedicado a los “Exemplos estrangeros”, junto a Semíramis, Rómulo y Remo, los dos gemelos de Filomena... y así hasta veintitrés casos más, todos ellos de infantes salvados de la muerte y criados por distintos animales salvajes.

La construcción dramática de *El milagroso español* lo inscribe en una línea más cercana a la interpretación simbólica que se le confiere al relato en la obra de Oviedo que a aquella otra que figura en la de Villegas. No se trata, por tanto, de transmitir una enseñanza moral y religiosa, sino de celebrar una línea dinástica considerada como “esencia española” (diferenciada de la civilización romana, que se considera extraña e invasora). Una línea dinástica que entronca directamente con el período contemporáneo, a través de las figuras de los monarcas Carlos V y Felipe II<sup>202</sup>.

En este sentido, pensemos en el juego establecido por el dramaturgo en la intervención de Liseno, que clausura la comedia, para enmarcar la obra en el conjunto de la producción que aborda los antecedentes legendarios de la historia de los reyes de España:

Es historia verdadera  
que en España sucedió  
poco después que perdió  
Troya su forma primera.  
Este rey, aunque guerrero,  
fue en lo futuro remiso  
pues que casarse no quiso  
para dejar heredero.  
Y así, faltando sus manos,  
del reino defensa extraña,  
hubo de venir España  
a poder de los romanos;  
pero fue, entre aquellos reyes,

---

<sup>201</sup> Cito a través de la versión electrónica de la edición realizada por José Aragüés Aldaz que figura en *LEMIR*: <http://parnaseo.uv.es/lemir/textos/Flos/Flos.html> [consultado el 19 de agosto de 2006].

<sup>202</sup> Sobre esta conciencia nacional resultan esclarecedoras las consideraciones de Gerbi, que precisa: “la embrionaria conciencia de la patria ibérica y de la monarquía imperial se modelaba en formas extrañamente arcaicas, y se reforzaba, no con el ejemplo vivo de la expulsión de los moros o de las guerras de los Reyes Católicos y Carlos V, sino con el remoto recuerdo de los primeros mártires y de las invasiones bárbaras”, *apud*, ROMANO DE THUESEN, Evelia Ana, *op. cit.*, 1992, p. 14, n. 19.

su fama y su gloria sola,  
porque a la gente española  
sujetó a vivir con leyes.  
Después, saliendo a la sierra,  
aun a bestias puso ley,  
sujetó en el yugo y grey,  
y enseñó a labrar la tierra.  
Fue en España, en fin, un sol,  
que jamás se vio nublado,  
y digno de ser llamado  
el milagroso español. (ff. 26 r.-26 v.)

La intervención de Liseno no sólo resulta interesante porque alude a las características del reinado de Abido que forman parte de la leyenda (sometió al pueblo bárbaro a leyes y fue el primero que enseñó a uncir los bueyes al arado y a buscar trigo en el surco<sup>203</sup>), sino que lo es especialmente porque Liseno la dota a la comedia de una línea de historización, que conlleva una ruptura con la cronología interna de la obra, un salto hacia el futuro que se nos anticipa desde el presente, narrado como pasado consumado.

Además, si aceptamos esta línea de significación global de la comedia, se comprende mejor por qué en la elección de los nombres de los personajes que intervienen emerge la decidida voluntad de un autor. El texto dramático se inicia con el monólogo de Espero que irrumpe en escena huyendo de sus perseguidores, según indica la acotación inicial: “suena ruido en el vistuario [sic] de espadas y salga Espero, y puesto a la puerta con la suya desnuda, diga”. Desde el inicio, el personaje reivindica su origen hidalgo, distanciándose de los plebeyos – “[...] que no soy algún pechero/ de baja estirpe o de nación indigna”, dice– y se nos presenta como “descendiente por línea masculina/ de aquel que, siendo Rey aquí primero/ puso nombre a la tierra convecina”, es decir, se hace descendiente de otro de los míticos reyes de España. La alusión a que bautizó, con su nombre, “a la tierra convecina” [i. e., América latina] remite inequívocamente al Rey Hespero. Según afirma Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Historia general y natural de las Indias* “yo tengo estas Indias por aquellas famosas islas Hespérides, así llamadas del duodécimo rey de España, dicho Hespero”, y añade:

---

<sup>203</sup> En palabras de Justino: “Admiratione deinde tot casuum periculorumque ab eodem successor regni destinatur. Nomen illi inpositum Habidis, qui ut regnum accepit, tantae magnitudinis fuit, ut non frustra deorum maiestate tot periculis ereptus videretur. Quippe et barbarum populum legibus vinxit et boves primus aratro domari frumentaue sulco quaerere docuit et ex agresti cibo mitiora vesci odio eorum, quae ipse passus fuerat, homines coegit. Huius casus fabulosi viderentur, ni et Romanorum conditores lupa nutriti et Cyrus, rex Persarum, cane alitus proderetur. Ab hoc et ministeria servilia populo interdicta et plebs in septem urbes divisa. Mortuo Habide regnum per multa saecula ab successoribus eius retentum. In alia parte Hispaniae et quae ex insulis constat, regnum penes Geryonem fuit. In hac tanta pabuli laetitia est, ut, nisi abstinentia interpellata sagina fuerit, pecora rumpantur. Inde denique armenta Geryonis, quae illis temporibus solae opes habebantur, tantae famae fuere, ut Herculem ex Asia praedae magnitudine inlexerint. Porro Geryonem ipsum non triplicis naturae, ut fabulis proditur, fuisse ferunt, sed tres fratres tantae concordiae extitisse, ut uno animo omnes regi viderentur, nec bellum Herculi sua sponte intulisse, sed cum armenta sua rapi vidissent, amissa bello repetisse”. IUSTINUS, Marcus Iunianus, *op. cit.*, Libro XLIV, capítulo IV.

Así que, por lo que tengo dicho, queda probado que las provincias e reinos tomaron antiguamente los nombres de los príncipes e señores que las fundaron o conquistaron, o poblaron, o heredaron, cuyas fueron. E así como de Hispán se dijo España, e después, mudado el nombre, de Hespero se llamó Hesperia, así, de todos los demás se colige que las tierras donde reinaron tomaron los nombres de aquellos reyes que las poseyeron. Habido aquesto por cierto presupuesto, volviendo a lo que aquí hace a nuestro caso, digo que de Hespero, duodécimo rey de España como está dicho, se nombró Hesperia<sup>204</sup>.

La alusión va más allá del simple encuadramiento del personaje de Espero en la tradición legendaria, pues al asociar a Hesperias con las Indias –y, recordémoslo, a las Indias con América, asumiendo la creencia colombina– y considerarlas territorio bajo el reinado de Hespero, se legitima el imperio de Carlos V sobre la tierra conquistada, al tiempo que se arroja cierta sombra sobre la figura de Colón como primer descubridor<sup>205</sup>.

Por otro lado, la mención del personaje de Yspán, remite también a la historia mítica de España, ya que la leyenda consideraba a Hércules como el héroe fundador de España y a su hijo, Hispán, como el primer soberano. De acuerdo con el estudio realizado por Lara Vilà i Tomàs la consideración de Carlos V como descendiente de Hércules “por vía paterna y materna, es decir, como descendiente de Maximiliano y de los Reyes Católicos” quedaba plasmada en la iconografía del Emperador, que tomaba las dos columnas de Hércules, “a quien la dinastía austriaca consideraba uno de sus ancestros míticos más relevantes”<sup>206</sup>.

En *El milagroso español* se hace intervenir también al personaje de Atlante que se asoció también a Carlos V, en especial, en su último período cronológico vital. La imagen de un cansado Atlante, que sujeta el mundo, al que, según la mitología, sustituiría Hércules, se vincula con la abdicación de Carlos V y la sucesión al trono de Felipe II<sup>207</sup>.

Y, con ello, no trato de decir que la obra pretenda narrar ni reconstruir un acontecimiento de la historia pasada ni legitimar como ‘verdad’ aquello que quedaba circunscrito al área de lo mítico. De hecho, sobre la consideración como ficción de esta leyenda en la época, resulta esclarecedor el

---

<sup>204</sup> FERNÁNDEZ OVIEDO, Gonzalo, *Historia general y natural de las Indias*, edición y estudio preliminar de Juan Pérez de Tudela Bueso, Madrid, Atlas, 1992, Vol. I, p. 19.

<sup>205</sup> Respecto a la citada teoría de Oviedo, Romano de Thuesen, en su estudio sobre el *Catálogo Real de Castilla*, autógrafo inédito de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, recuerda el pleito que se entabló entre Oviedo con Bartolomé de las Casas y los descendientes de Colón, “por representar una merma en los derechos de estos últimos a las tierras descubiertas”. Sin embargo, según precisa la citada investigadora, la teoría de Oviedo no trataba de “menoscabar la hazaña colombina o de provocar mengua en los derechos de nadie”, sino que su propósito era “establecer y justificar una vez más la hegemonía de España y su corona”,

<sup>206</sup> VILÀ I TOMÀS, Lara, *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVII*, tesis doctoral realizada bajo la dirección de María José Vega Ramos, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001. Disponible en consulta electrónica a través de Internet en [http://www.tdx.cesca.es/TESIS\\_UAB/AVAILABLE/TDX-1021103-175052/](http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-1021103-175052/) [consultada el 1 de mayo de 2006]. Las citas están tomadas del capítulo 4, “Virgilio en la poética quinientista: consideraciones teóricas sobre la épica y su lectura política”, p. 228.

<sup>207</sup> *Ibid.*, pp. 257-58.

testimonio de Jerónimo Zurita, en la primera parte de sus *Anales de Aragón* (1562), pues considera dificultoso abordar el análisis de los orígenes del Reino de Aragón:

Así sería, según yo entiendo, querer engolfarse por un muy gran desierto y arenoso, si habiendo de tratar de los principios y origen del reino de Aragón, diese muy particular cuenta de las naciones que primero poblaron en España, y de los extranjeros que aportaron a ella como a una India por la fama de sus riquezas. Qué otra cosa serían los cuentos del rey Gargoris y las grandes aventuras de su nieto Habidis, y la sucesión de aquel reino y los ganados de los Geriones, por cuya codicia dicen que vino Hércules a España; y las armadas de los fenices, rodios, iberos y celtas y de las otras naciones orientales; y postreramente de los cartagineses y sus poblaciones y conquistas, sino dibujar un desierto lleno de diversas fieras, por donde no se puede caminar y son tan notorios los peligros? Por este recelo, yo me excusaré de repetir aquellos principios y aun dejaré de sumar las conquistas de los romanos que sujetaron a España y la redujeron debajo de las leyes de sus provincias; pues en lo que más importaba detenerme, que era dar cuenta de aquella tan furiosa entrada que hicieron los moros, y de las causas della y de la división de sus reinos -de donde convenia tomar el principio de nuestros anales-, me es forzado recogerme y desviarme por otras sendas, como si hubiera de pasar los desiertos de Arabia y las lagunas de los caldeos<sup>208</sup>.

Lo que trato de decir es que esta obra, que desde el punto de vista temático no encaja con lo que consideramos en sentido estricto “drama historial”, tiene una función de significación laudatoria y celebrativa que permite asociarla con los dramas historiales. Y ello tiene repercusiones muy importantes en la comprensión de algunas de las secuencias que no derivan de la fuente que venimos indicando, sino que son novedosa y libre creación dramática. En especial, la de la pastora Dalisa, que inventa un relato fingido sobre su origen noble para conquistar a Reso y Sicano, caballeros de la corte. Éstos creerán que es verdadera la historia que Dalisa les refiere acerca de su desgraciada existencia:

Predijeron mi desgracia  
mil prodigiosas figuras:  
mi madre murió del parto,  
eclipsóse el sol y luna  
escondiéronse los astros  
y, de las nubes oscuras,  
llovió abundancia de sangre  
en lugar de clara lluvia;  
cantaron endechas tristes  
las agoreras nocturnas,  
ablandose al son funesto  
el búho con la lechuza;  
en lugar de la partera,  
vieron que una sucia furia  
entre ponzoña y culebras  
me puso en la negra cuna.  
Dijeron los adivinos  
que estas trágicas figuras,  
de la casa de mi padre,

---

<sup>208</sup> ZURITA, Jerónimo, *Anales de la Corona de Aragón*, Volumen I, Libro I, “Preámbulo”. Cito a través de la edición de Ángel Canellas López, Zaragoza, CSIC, 1967, p. 4.

total perdición anuncian,  
que de su muerte violenta  
será causa mi hermosura  
y, en fin, que yo he de pasar  
un siglo de desventuras (f. 17 r.)

El intento por parte de su padre de encerrarla en una torre y su habilidad para escaparse y adoptar el disfraz de pastora completan la supuesta relación de los acontecimientos de su vida.

El hecho de que este relato sea fingido crea un distanciamiento que invita a una reflexión metateatral acerca del carácter ficcional y verosímil de este tipo de argumentos. Este pasaje es esencial precisamente porque estos dos caballeros se creen un argumento que ha sido construido siguiendo el modelo de muchos otros que no se presentan como argumentos de carácter ficticio, sino como elementos de realidad en la ficción dramática. De hecho, en esta misma comedia, la historia inventada por Dalisa se pone necesariamente en relación con la historia principal de Abido. De algún modo, juzgado con el parámetro de verosimilitud, resulta más *posible* la historia que inventa Dalisa, que aquella otra que se nos refiere acerca de infante-salvaje. Sin embargo, la solución es opuesta: Espero (príncipe disfrazado de salvaje) recupera su estatuto nobiliario, pero el comportamiento de la pastora es reprobado y censurado con el castigo final que le imponen. Es como si la obra condenase a aquella que es pastora verdadera (y no pastora fingida, es decir, noble disfrazada de pastora) que tratase de alcanzar, con su astucia, aquello que no le pertenecía por linaje. El castigo final que recibe Dalisa encaja perfectamente en la tónica dominante en la obra, de reivindicación de linaje por herencia.

Stefano Arata dedicó un ilustrativo artículo –que hemos citado anteriormente– al “príncipe salvaje” y a las repercusiones interpretativas del fenómeno en relación con la problemática social sobre la nobleza aparejada al linaje y a la sangre y su reflejo en el teatro:

Creo que no es arriesgado suponer que estas comedias, entre otras cosas, estaban finalizadas a vencer, con la fuerza de la risa, el terror de la exclusión del grupo de los privilegiados que angustiaba terriblemente a los sectores más bajos de la nobleza, marginados en la jerarquía social por las élites de poder que, pese a que no siempre cumplían con los requisitos de sangre, detentaban importantes posiciones en la Corte y disponían de amplios recursos financieros. Eran precisamente estas franjas bajas de la nobleza –recordémoslo– las que se agolpaban entusiastas en los corrales de las grandes ciudades ibéricas<sup>209</sup>.

*El milagroso español* es una muestra más de que, en palabras del profesor Arata, la figura del “príncipe-salvaje” y, con ella la de “corte/ aldea”, “además de estar muy difundida, es

---

<sup>209</sup> Vid. ARATA, Stefano, “El príncipe salvaje: la corte y la aldea en el teatro español del Siglo de Oro”, en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, Edizioni ETS, 2002, pp. 169-189 (188).

transversal a los subgéneros con los que generalmente se trata de parcelar el infinito universo teatral de la época”<sup>210</sup>.

Como venimos indicando desde el inicio del capítulo, en la adscripción genérica de las obras juega un papel esencial la comprensión del horizonte de emisión y recepción de los distintos textos dramáticos. En el *corpus* nos encontramos con algunos testimonios de gran valor (entre ellos, *El milagroso español*) porque ponen de manifiesto hasta qué punto es importante tomar en consideración dichas coordenadas, que enriquecen y dotan de sentido al texto, al tiempo que permiten superar un análisis formal limitado a la descomposición estructural de los elementos constitutivos de las tramas argumentales de las obras.

A mi entender, aunque desde el punto de vista morfológico (es decir, en cuanto al empleo de motivos con los que se construye la obra) y sintáctico (es decir, en cuanto a la combinación de dichas secuencias) *El milagroso español* es coincidente con las comedias palatinas, se diferencia de las mismas por la función que dichas unidades cumplen al dotar de significación semántico-pragmática a la obra. Una significación semántico-pragmática directamente vinculada con la celebración y alabanza de la monarquía española.

Veremos, más adelante, un ejemplo en el que se evidencia, cómo con estos mismos materiales, con secuencias estructurales o motivos muy semejantes, puede construirse una obra, *Lucistela*, cuya función y significación es diversa.

## **2.2.2 Los dramas religiosos: material legendario y carácter doctrinal**

### **2.2.2.1 Consideraciones generales**

Decíamos anteriormente que dejábamos fuera de nuestro objeto de estudio el código 14.767, perteneciente a la biblioteca del Conde de Gondomar, dado que las comedias que contenía eran exclusivamente religiosas. Cabía pensar, por ello, en una distinción entre obras de temática religiosa por un lado, frente a obras de temática no religiosa, en el resto de volúmenes de la colección. De hecho, el profesor Arata, al describir los códigos Ms-II 460 y Ms-II 463 de la Biblioteca de Palacio hacía referencia en una primera aproximación descriptiva a la inclusión en ellos de comedias de carácter historial y palatino, frente a las religiosas, conservadas en lo que fue el primero de los volúmenes mencionados en el inventario de la biblioteca de 1623, actualmente el 14.767 de la Biblioteca Nacional.

---

<sup>210</sup> ARATA, Stefano, “El príncipe salvaje”, en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, (ed. de Fausta Antonucci, Laura Arata, María del Valle Ojeda), Pisa, Edizioni ETS, 2002, p. 173.



Sin embargo, como iremos viendo a lo largo de este capítulo, en los códices de Ms-II 460 y Ms-II 463 de la Biblioteca de Palacio, además de comedias historiales y palatinas, se conservan dramas caballerescos, comedias urbanas, comedias pastoriles y, lo que es más sorprendente, entre las obras del código Ms-II 460, descrito por Arata, hay un drama religioso, *María la pecadora*, y asimismo uno de los manuscritos sueltos de La Barrera, el de *La famosa alejandrina y penitencia y vida y muerte suya*<sup>211</sup> es, sin duda, otro drama religioso<sup>212</sup>. Ello sin olvidar el legendario-religioso, que lleva por título *Lucistela*, del que nos ocuparemos de manera detallada más adelante.

Pese a que las obras de santos que encontramos en nuestro *corpus* no son suficientemente relevantes desde un punto de vista numérico como para permitir extraer conclusiones generalizables al resto de la producción de dichas obras en este período, sí pueden servir para empezar a vislumbrar los caminos que las obras religiosas adoptaban en el período de gestación de la *Comedia Nueva*. Período que resulta especialmente interesante por comprender una franja cronológica posterior a las obras hagiográficas del *Códice de Autos Viejos* (datadas entre 1550 y 1575), y anterior a las comedias de santos propiamente barrocas<sup>213</sup>.

A diferencia de las obras hagiográficas contenidas en *El Códice de Autos Viejos*, que reciben el nombre genérico de “auto”, nuestras obras reciben el nombre genérico de “comedia”. Si la extensión de los autos contenidos en el *Códice* oscilaba entre 345 vv. y 670 vv., incluyendo en el cómputo los prólogos, y se desarrollaban en un único acto, la longitud de nuestras obras hagiográficas es significativamente mayor, oscilando entre los 1329 vv. (de *Lucistela*) y los 3202 vv. (de *La famosa Teodora*), lo que las acerca más a los criterios de las comedias de santos barrocas que, según Mercedes de los Reyes, estaban generalmente constituidas por una “loa independiente más tres jornadas, con un conjunto de unos 3.000 versos por obra”<sup>214</sup>.

---

<sup>211</sup> En adelante, me referiré a la obra citando el título de manera abreviada como *La famosa Teodora*.

<sup>212</sup> La presencia de estas obras religiosas en los códices confirman las hipótesis de Reyes y Sirera acerca de la ubicación cronológica del nacimiento de las comedias hagiográficas en el último cuarto del Siglo XVI. Una síntesis sobre el género puede verse en REYES PEÑA, Mercedes de los, “Constantes y cambios en la tradición hagiográfica: del *Códice de Autos Viejos* a las comedias de santos del siglo XVII”, en J. Canavaggio ed., *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 257-270. Véase también SIRERA TURÓ, José Luis, “Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico”, en DIAGO, Manuel V., y FERRER, Teresa (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de Valencia, 1991, pp. 55-76.

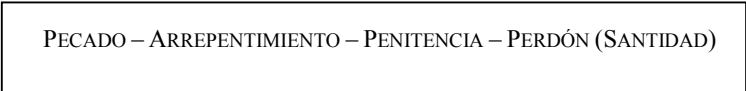
<sup>213</sup> REYES PEÑA, Mercedes de los, “Constantes y cambios en la tradición hagiográfica: del *Códice de Autos Viejos* a las comedias de santos del siglo XVII”, en J. Canavaggio ed., *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 257-270.

<sup>214</sup> REYES PEÑA, Mercedes de los, art. cit., pp. 257-270 (p. 259). Recientemente esta investigadora ha estudiado una comedia religiosa perteneciente a la Colección del conde de Gondomar, pero conservada en el código Ms 14.767 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Como hemos indicado en diversas ocasiones, este código contiene exclusivamente dramas religiosos. El análisis ofrecido de la *Vida y martirio de Santa Bárbara* (divida en tres jornadas y con una longitud de 1.936 versos totales) es fundamental para poder establecer comparaciones entre dicha obra y los dramas religiosos contenidos en los códices que nos ocupan. Vid. REYES PEÑA, Mercedes de los, “*Vida y martirio de Santa Bárbara*, una comedia inédita de la colección del conde de Gondomar”, en *Criticón*, Homenaje a Stefano Arata, n.º 87-88-89, 2003, pp. 745-764.

En cuanto a la época a la que pertenecen los protagonistas de los autos del *Códice*, la profesora de los Reyes apreció una tendencia fundamental en la recurrencia a ubicarlas alrededor de los siglos III y IV d. C., en la época de Diocleciano (245-313) o Maximiliano (250-310)<sup>215</sup>. Por su parte, el profesor Sirera precisó, para el caso de los autores valencianos en particular, y respecto a los “nuevos santos” de la “comedia de santos” en general, una preferencia que, sin renunciar a los santos “históricos”, se decantaba por “incluir numerosos santos contemporáneos, o casi, al autor”<sup>216</sup>. En nuestro caso, las obras dedicadas a santos se inscriben más bien en la primera línea: tanto *María la Pecadora*, como *La famosa Teodora* y *Lucistela* se mueven en un arco cronológico lejano respecto al período de su escritura.

Los tres dramas comparten, desde el punto de vista de la trama, un desarrollo que gira alrededor de los conceptos: pecado/ penitencia/ salvación/ santidad, como ya adelantaba en el caso de *Lucistela*.

Si lo consideramos como estructura de desarrollo lineal-cronológica tendríamos un esquema similar al siguiente:



En este esquema, los dos términos que ocupan el espacio interior tienen una dimensión plenamente individual, es el sujeto quien lamenta su caída en el pecado y determina purgar el error de sus acciones pasadas; en cambio, aquellos dos que ocupan los límites exteriores, que podríamos ver como punto inicial y punto final de la secuencia, aunque se llevan a cabo en un plano individual tienen unas repercusiones sociales (o públicas): de la condena al reconocimiento público de la virtud.

Además, desde el punto de vista de la duración interna de la obra, *La famosa Teodora*, *María la Pecadora* y *Lucistela* coinciden en abarcar un amplio período, necesario para poder mostrar distintos momentos de la vida y comportamiento de los protagonistas y del resto de personajes que actúan como refuerzo o contrapunto en el mensaje doctrinal. De hecho, *La famosa*

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>216</sup> SIRERA TURÓ, José Luis, “Las comedias de santos en los autores valencianos. Notas para su estudio”, *Teatro y prácticas escénicas II*, (OLEZA, Joan, dir.), *La Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986; y “Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico”, en DIAGO, Manuel V., y FERRER, Teresa (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de Valencia, 1991, p. 60. En este último artículo destaca también la relevancia que se le confiere, en el teatro religioso medieval, al fenómeno del martirio: “Teatro de mártires al que no escapan protagonistas que hacen de puente con el teatro de tema neotestamentario” (p. 57). Una característica primordial, la del martirio, que no aparece en nuestros dramas religiosos como habrá podido comprobarse en la exposición de sus argumentos.

*Teodora* como *María la Pecadora*, se cierran con la conclusión del ciclo vital de sus protagonistas. Un elemento que reafirma la primacía del personaje en el desarrollo de la acción dramática y que está en la línea de la estructura de las hagiografías barrocas que, según el profesor Oleza, queda determinada por una macrosecuencia global del tipo “santidad a mostrar”<sup>217</sup>.

Lo mismo cabe decir de la construcción espacial de estos dramas. Frente a la tendencia simplificadora que nos encontraremos en muchas de las obras del *corpus*, impera una diversificación de los ámbitos espaciales, condicionada por la necesidad de mostrar distintos momentos episódicos de la biografía (o mejor, de la hagiografía).

Si prestamos atención a los títulos como focalizadores de la trama, estos tres dramas comparten también la actualización del tema de la pecadora arrepentida, que se desarrolló con frecuencia en el teatro del Siglo de Oro<sup>218</sup>. La diferencia entre ellas es de grado. En *La famosa Teodora* hay una única línea alrededor de la cual gira la obra, constituida a partir de la figura de Teodora. Diríamos, por tanto, que la vida de Teodora es el *exemplum* básico del drama.

En *María la Pecadora* tenemos, al menos, dos *exempla* de vida: la de Abraham y la de María. En un segundo plano de importancia podríamos añadir también la figura de Casilda. En esta obra, pues, tenemos varios pecadores: el padre de Abraham, María, Jacinto, Casilda y la esposa de Jacinto, pero el título de la obra focaliza la atención sobre la vida de esta santa, lo que refuerza el esquema de la pecadora arrepentida, máxime por contraste con la figura de su tío. En el caso de Abraham podemos hablar de una línea continua, sin altibajos, frente a lo que sucede con su sobrina. Además, el arrepentimiento del pecado de María no es absolutamente igual que el de Teodora. El arrepentimiento de esta última era inmediato y por propia decisión; el de María, es a través del auxilio de Abraham.

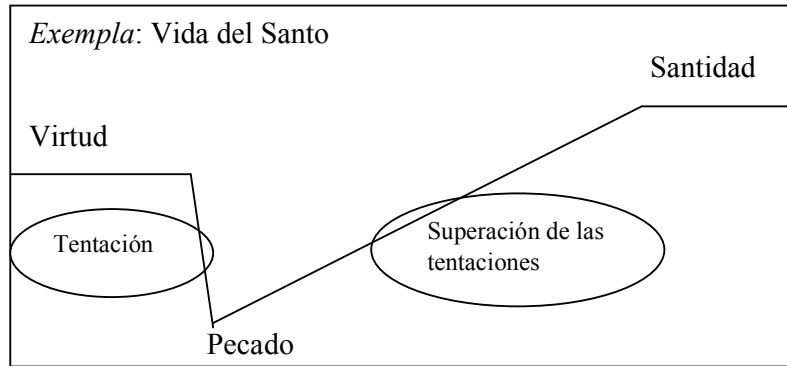
También en *Lucistela* hemos visto tres *exempla* de vida: la del Príncipe, la de Lucistela y la de Gregorio. En este caso, los tres coinciden en la escenificación de la secuencia del pecador arrepentido, aunque en el caso del Príncipe se dilata más el proceso del pecado y, en los otros dos, prevalece la penitencia. Por tanto, el refuerzo del mensaje doctrinal se produce por adición o reiteración del modelo. Por otro lado, a diferencia de *María la pecadora* y *La famosa Teodora*

---

<sup>217</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en VVAA (Oleza Simó, Joan, director), *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, p. 262.

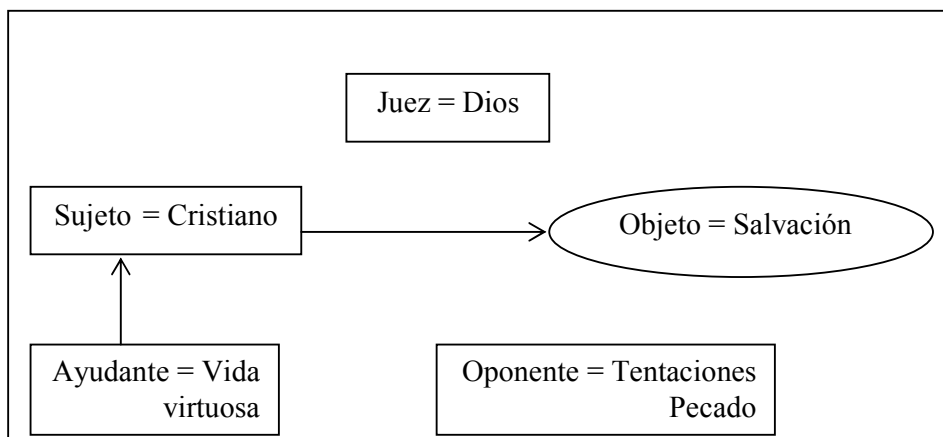
<sup>218</sup> En el *Catálogo* de Urzáiz aparecen mencionados los títulos de otras obras que apuntan en la misma línea temática. *La adúltera penitente*, *La adúltera perdonada* (Urzáiz indica que se trata de un auto de Lope de Vega, que se conserva en copia manuscrita de Francisco de Rojas la Biblioteca Nacional de Madrid. Remite a Agustín de la Granja, quien considera que el auto representado por la compañía de Juan de Morales en las fiestas del Corpus de 1608, que en la documentación figuraba como *El adulterio de la esposa*. Vid. URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *op. cit.*, p. 685), o *La pecadora penitente* (Urzáiz remite a Shergold y Varey, quienes citan un manuscrito con este título y explican que se trata de una refundición tardía de *La gitana de Menfis*. *Santa María Egipcíaca*, de Pérez de Montalbán, p. 509).

*alejandrina*, en donde son los personajes femeninos quienes cometen el pecado, en *Lucistela* recae sobre el personaje masculino gran parte de la culpa. Como hemos visto, es el hermano de Lucistela quien se muestra, desde el principio, abocado a la lascivia, aunque será su hermana, junto con su hijo Gregorio, quien tome mayor peso en el desarrollo de la acción. El título, como en los casos anteriores, privilegia la figura de Lucistela.



Los tres dramas tienen una estructura interna que responde al modelo de los *exempla* clásicos. Por ello, existe un doble nivel de significación: de un lado, el del “caso” individual; por otro, el plano del “mensaje” didáctico-doctrinal que transmite. En este sentido, los “casos” de Teodora, María la Pecadora, Lucistela, Gregorio... ejemplifican el mensaje doctrinal según el cual no importa la gravedad del pecado cometido para alcanzar el perdón divino si se está arrepentido y se pone en práctica la penitencia. La estructura de los mismos permite el tránsito del ejemplo concreto al mensaje subyacente.

Para explicar la trama de los tres dramas religiosos, dado los diversos estadios de significación, son, al menos, dos los esquemas actanciales posibles: el del plano anecdótico y el del plano conceptual. Obviamente cambia en cada uno de los tres dramas a los que nos venimos refiriendo el plano anecdótico, esto es, los *exempla*. En el plano conceptual, sin embargo, el esquema actancial es coincidente y sencillo. Quedaría representado del siguiente modo:



En este esquema actancial del “plano conceptual”, la insistencia en la penitencia como medio para alcanzar el perdón divino no parece casual. Cobra su verdadero significado en el ambiente de la Contrarreforma, que domina el período cronológico de su composición. Frente a la doctrina luterana de la salvación por la fe<sup>219</sup>, estos tres dramas ejemplifican un planteamiento que asume la necesidad de que ésta vaya acompañada de un comportamiento cristiano en el que las buenas obras tienen un peso esencial en la salvación. El Concilio de Trento, en el Canon noveno “*De iustificatione*”, dictamina la condena a aquellos que dijeran que sólo la fe basta para salvarse:

Si quis dixerit, sola fide impium iustificari, ita ut intelligat, nihil aliud requiri, quo ad iustificationis gratiam consequendam cooperetur, et nulla ex parte necesse esse, eum suae voluntatis motu praeparari atque disponi: Anathema Sit<sup>220</sup>.

A lo largo de este epígrafe revisaremos tres obras de la Colección Gondomar que quedarían enmarcadas entre los dramas religiosos o legendario-religiosos. Es indudable el fuerte contenido doctrinal de estas tres obras que justifica la consideración de las mismas en el terreno dramático. Sin embargo, se desconocen los motivos por los que estas tres obras no fueron encuadrados en el volumen Ms. 14.767 de la Biblioteca Nacional, que contiene las obras de Santos de la Colección Gondomar. Téngase en cuenta que, como veremos detalladamente al abordar el caso de *La famosa Teodora*, en el inventario de la biblioteca de Diego Sarmiento de Acuña, se incluyó un poema que abordaba la figura de Teodora entre los textos poéticos y no entre los de materia religiosa. A la vista de los títulos del citado volumen de Santos de la Biblioteca Nacional (Ms. 14.767), las obras incluidas versan sobre materia bíblica (como *La envidia de Lucifer*, *La escala de Jacob*, *La conversión de la Magdalena*, *Auto de un milagro que hizo Cristo en sanar un endemoniado* o *Auto de la cena a lo divino*), sobre doctrina de la Iglesia (como *La vida y muerte de Nuestra Señora* o *Nuestra Señora de Lapa*) y sobre santos canonizados (*La vida y muerte de San Agustín*, *Vida y muerte de San Jerónimo*, *La vida y muerte y milagros de San Antonio de Padua*, *San Isidro Labrador de Madrid* o *La vida y muerte del Santo fray Diego*<sup>221</sup>). Podría ser que tanto *Lucistela* como *La famosa Teodora alejandrina* y *María la pecadora* tuvieran una consideración más en la línea de lo poético o legendario que en la de lo canónico, lo que motivaría su no inclusión en el códice dedicado a vidas de Santos.

---

<sup>219</sup> Lutero introdujo “la justificación por la sola fe (*fiducia*), la negación de las obras meritorias”, *Vid.* CRIVELLI, Camilo, *Pequeño diccionario de las sectas protestantes*, Madrid, Apostolado de la prensa, 1956, p. 125, así como EGIDO LÓPEZ, Teófanés, *Las reformas protestantes*, Madrid, Síntesis, 1992, especialmente para este punto, p. 82.

<sup>220</sup> DENZINGER, Henrici, *Enchiridion symbolorum*, Barcelona, Herder, 1953, p. 296.

<sup>221</sup> Debe tratarse del fraile franciscano San Diego de Alcalá (ca. 1400-1463). Felipe II fue el promotor principal de su canonización, que decretó Sixto V y se celebró en 2 de julio de 1588.

Una vez analizados los puntos en común de los tres dramas del corpus vamos a detenernos en cada uno de ellos señalando sus particularidades y dedicando especial atención al caso de *Lucistela* por las características palatinas que presenta en la construcción de su trama.

#### 2.2.2.2 *La famosa Teodora alejandrina y María la pecadora: la leyenda religiosa a escena*

La *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine recoge en el capítulo noventa y dos la historia de la Santa Teodora que recrea el drama de *La famosa Teodora alejandrina y penitencia, vida y muerte suya*. Según refiere La Vorágine, Teodora era una dama ilustre, casada con un hombre sumamente rico, que vivió en Alejandría en tiempos del emperador Zenón<sup>222</sup>.

[...] Volvió a casa, y un día, estando ausente su marido, se cortó la cabellera y tomó sus hábitos y fuese a un monasterio de monjes, que se hallaba a ocho millas del lugar; pidió ser recibida en la comunidad y se le concedió. Al preguntarle el nombre dijo que se llamaba Teodoro. Humildemente cumplía con todo lo que se le ordenaba, y su labor era agradable para todos. Pero, años después, el abad llamó al hermano Teodoro y le pidió que aparejara los bueyes y fuera a traer aceite a la ciudad [...] en otro lugar le ofrecieron hospitalidad, y una joven se le acercó por la noche y le dijo: “Duerme conmigo”. Teodora la rechazó con desprecio, y la joven fue a buscar a otro que dormía en el mismo lugar. Pero al verse preñada, le preguntaron quién lo había hecho y dijo: “Es el monje Teodoro, que yació conmigo”. Nacido el niño, lo llevaron al abad del monasterio. Éste, tras reprender a Teodora, que reclamaba indulgencia, le puso al niño a hombros y lo expulsó del Monasterio<sup>223</sup>.

Tenemos constancia del carácter tradicional y difundido de la vida de Teodora en el Siglo de Oro a través de referencias indirectas a su persona. Así, por ejemplo, en la *Santa Juana*, Gabriel Téllez pone en boca de esta santa su preocupación por el qué dirán si se descubre que se ha vestido de hombre y ha huido, tomando las ropas de su primo para tratar de evitar que la desposaran, pues ella se declaraba ya casada con Dios. Al mismo tiempo, ve legitimada su decisión alegando no ser la primera en adoptar el disfraz de varón y mencionando a Teodora, como una de sus antecesoras:

No seré yo la primera,  
que con varonil vestido  
busqué a Dios, otras ha auido  
que abrieron esta carrera.  
Vna Eugenia en trage de hòbre,  
su casa, y padres dexò,  
y con los Monjes viuio,  
mudando en Eugenio el nôbre.  
De modo, que de su vida,  
esta mia imitadora,  
no fue vna santa Teodora,

<sup>222</sup> VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, traducción de Fray José Manuel Mesías, Madrid, Alianza editorial, 1996, p. 372-376.

<sup>223</sup> VORÁGINE, Jacobo *Leyenda dorada*, traducción de Rodríguez López-Vázquez a partir del texto francés de Abbé Roze, en CLARAMONTE, Andrés de, *Púsoseme el sol, saliome la luna*, Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.), Kassel, Reichenberger, 1985, pp. 1-2.

por hombre tambien tenida?  
Hasta que despues de muerta,  
el mundo la conocio?<sup>224</sup>

Además, la vida de esta Santa es el núcleo argumental central de otros textos teatrales del Siglo de Oro. Sabemos que una obra titulada Santa Teodora Alejadrina se representó en la ciudad de Méjico en abril de 1602<sup>225</sup> y que en 1658 la compañía de Francisco García representó *La adúltera penitente. Santa Teodora*, del que se conserva un manuscrito de la compañía de Manuel Vallejo, fechado en 1669<sup>226</sup>. Junto a este último, el texto teatral más conocido sobre esta Santa es *La Famosa comedia de Santa Teodora, por otro nombre Púsoseme el Sol, salióme la luna*, atribuido a Andrés de Claramonte, aunque existen problemas acerca de su autoría<sup>227</sup>.

*La famosa Teodora alejandrina* de la Colección Gondomar está organizada siguiendo un esquema determinado por las sucesivas tentaciones y el modo de reaccionar a las mismas. A ellas se añaden las falsas acusaciones levantadas contra Teodora. La situación inicial, que concuerda con los antecedentes la de acción, muestra una relación de equilibrio en el matrimonio entre Teodora y su marido, Laurente, y en la vida de ambos. Equilibrio que quedará roto por la intervención de Olivia, que origina la caída en el adulterio de Teodora con Fenicio, que se convierte en el desencadenante de la acción dramática. La trayectoria de la trama, por tanto, a partir del desencadenante de la acción va del desequilibrio al equilibrio. En este desarrollo no todos los elementos tienen una misma dirección, de modo que, por ejemplo, el cuestionamiento del comportamiento virtuoso de Teodora supone un paso hacia atrás en el reconocimiento público de su virtud. Un paso atrás que, por otro lado, resulta significativo si tomamos en consideración que no afecta al plano individual de la relación del individuo con la divinidad. El tránsito entre el pecado y el perdón, pues, es

---

<sup>224</sup> Consultado en *Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO), Chadwyck-Healey, España, 1998 [base de datos en CD-Rom].

<sup>225</sup> URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo... op. cit.*, p. 122. Una obra posterior recrea también la figura de Santa Teodora. Se trata de *A cada paso un peligro*, que se publicó impresa suelta en Valencia en 1776. Según Urzáiz, desde Medel se atribuyó esta comedia a los hermanos Figueroa, pero Varey y Shergold citaron un documento según el cual la obra era de Enríquez Gómez y fue representada por la compañía de Jerónimo Vallejo, como comedia nueva, en el corral del Príncipe de Madrid en mayo de 1660. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva una copia manuscrita de dicha comedia (*Ibid.*, p. 299).

<sup>226</sup> Según Urzáiz fue impresa en Madrid en 1657, quien precisa que la obra es de Agustín Moreto, escrita con la colaboración de Cáncer y Matos, aunque se le ha atribuido también a Calderón la autoría de la misma. URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo... op. cit.*, pp. 467.

<sup>227</sup> CLARAMONTE, Andrés de, *Púsoseme el sol, saliome la luna*, RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (ed.), Kassel, Reichenberger, 1985. Alfredo Rodríguez López-Vázquez hace un recorrido explicativo muy útil acerca del origen y transmisión de la historia de esta Santa, indicando que el relato de Jacobo Vorágine (siglo XIII) está basado en Simeón Mefrasto (siglo X) e indagando en las distintas obras que retoman en el tema de esta Santa e incidiendo en que la autoría de Púsoseme el sol... corresponde a Andrés de Claramonte. A diferencia de lo que sucede en la obra atribuida a Claramonte, en *La famosa Teodora* de la Colección Gondomar no está presente el juego simbólico con el Sol y la Luna. El primer acto de *Púsoseme el Sol...* acaba con la representación del Sol y la Luna y con el sonido de una voz que explica su significado simbólico: el sol se pone por el pecado cometido por la mujer y la Luna sale para confortarla en el momento en que Teodora se desnuda de sus paños de pecadora y declama los famosos versos “¡Púsoseme el Sol/ salióme la Luna/ ventura fue grande/ ver la noche oscura”.

unidireccional en el plano individual, pero no así en el público. Teodora pasa de ser objeto (objeto de deseo y objeto de tentación) a ser sujeto en el camino de su penitencia. En dicho camino de penitencia, se convierten en oponentes los dos frailes que sienten envidia del comportamiento intachable de Teodora y lo acusan de falsos pecados cometidos ante el Abad<sup>228</sup>.

Sirva también como ejemplo la segunda intervención de Olivia. Con ella se reproduce la situación inicial, pero en esta segunda ocasión ya no se produce la caída en el pecado de Teodora; sin embargo, la creencia extendida socialmente es la responsabilidad y culpabilidad de Teodora del embarazo de Olivia. Podríamos entender que la tentación se presenta de nuevo, pero la resolución supone la perseverancia en la virtud y el rechazo del pecado, aunque ello no lleve parejo el reconocimiento público de la virtud. El engaño por parte del personaje que representa la presencia de la tentación (Olivia) tiene como fin el abandono de la vida virtuosa y la caída en el pecado.

A partir de la primera tentación, que se resuelve con la caída en el pecado de Teodora, las sucesivas tentaciones que se convierten en puntos esenciales en la superación de obstáculos son:

1. tentación de abandono de la penitencia por dificultades. Teodora persevera hasta ser aceptada en el convento
2. tentación de abandono de la penitencia por temor a la inminente muerte. El abad, pone a prueba su obediencia ante las falsas acusaciones de los envidiosos frailes. Teodora vence a la serpiente
3. tentación ante los placeres y comodidades. En su vida mendicante rechaza la nueva acometida de Olivia.

Las falsas acusaciones, de unos y otros, a las que se ve sometida Teodora se deben a un intento de desprestigio de su persona, a una intencionada voluntad de negación de su comportamiento virtuoso<sup>229</sup>.

Por otro lado, el drama presenta, además, una trama secundaria, que no se construye de modo independiente, sino que ambas se entrecruzan e interrelacionan fundamentalmente a través

---

<sup>228</sup> En *Púsoseme el Sol, salióme la Luna*, la difamación de Teodora la lleva a cabo el personaje de Zurdo, que desarrolla el papel del “gracioso”. Zurdo, que se finge un santo pero come y bebe a su gusto, acusa a Teodora de la hipocresía que, en realidad, comete él. No tenemos en *La famosa Teodora* la figura del gracioso.

<sup>229</sup> La difamación de personajes virtuosos como consecuencia de la envidia que sienten otros, es otro motivo que también aparece en distintas obras del *corpus*: en *Las grandezas del Gran Capitán*, unos vasallos de Fernando el Católico; en *Los naufragios de Leopoldo*, su compañero Damasio, también criado del príncipe; en *Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria*, la Reina de Fenicia; en *María la Pecadora*, la Reina (esposa de Jacinto), que acusa a Casilda...



del personaje de Teodora. La trama secundaria es la que protagonizan los pastores<sup>230</sup>. Nise, que ocupa el lugar de la mujer hermosa, objeto de deseo de los pastores, rechaza el matrimonio que había concertado su padre con el pastor Timbrio e impone una condición de valentía a quien quiera convertirse en su marido<sup>231</sup>. Pero lo más interesante de esta historia paralela es su relación con las comedias pastoriles, la relación que tiene el ámbito pastoril con Teodora y los motivos por los que se introduce en este drama religioso.

Obviamente, la situación inicial de Nise, a la que me acabo de referir, se emparenta muy de cerca con las situaciones iniciales propias de las comedias pastoriles.

La valoración de Teodora por parte de los pastores es muy positiva. De hecho, cuando el abad –a quien le corresponde el papel de “poderoso” en el drama–, puesto en la disyuntiva de la generalizada acusación pública a Teodora no tiene otro remedio que desterrarla del monasterio y castigarla, son precisamente los pastores, los seres más cercanos a la naturaleza y “menos contaminados”, unos seres que se asocian tradicionalmente con la humildad de lo primitivo, quienes la acogen en su “hogar” y la ayudan en la crianza del hijo de Olivia. Es Nise, que acaba de dar a luz a un niño, quien amamanta al pequeño que porta Teodora<sup>232</sup>.

TEODORA            Señor, esta triste afrenta,  
este destierro que llevo,  
aunque de esto no lo debo,

---

<sup>230</sup> También en *Púsoseme el Sol, salióme la Luna* se escenifica el ámbito pastoril, pero su función y tratamiento es diverso. La importancia en esta obra es menor que en la de nuestro *corpus*, pues se convierte en el escenario alternativo al monasterio, pero los personajes del mundo de los villanos no adquieren una importancia relevante en la acción principal. Clorindo y Salucio ocupan el lugar que se le reserva al Abad en la escena en la que Teodora es enviada al lago para recoger agua y se ve frente a frente con la serpiente (en el caso de nuestro *corpus*), con el cocodrilo, en la atribuida a Claramonte. Sin embargo la función no es exactamente la misma porque el Abad envía a Teodora ante la imposibilidad de responder a las múltiples acusaciones de los frailes del convento; Clorindo y Salucio la envían para ver cómo muere en boca del cocodrilo. La secuencia se resuelve de modo similar en los dos casos, pero tiene un carácter marcadamente más espectacular en *Púsoseme el Sol, salióme la Luna*, donde Teodora se acerca y bendice las aguas, con lo que el cocodrilo sale y se postra a sus pies, lo que le permite a Teodora atravesar el río sobre el lomo del cocodrilo y regresar, desde la otra orilla, con Lesbia, a quien había matado el cocodrilo y a la que salva ahora Teodora, invitándola a hacer penitencia. La secuencia está mejor engarzada la secuencia en *La famosa Teodora alejandrina* porque es la que da pie a la interrelación de la trama principal y la secundaria. Por otro lado, la introducción de lo pastoril en *La famosa Teodora alejandrina* tiene lugar en la primera jornada; por el contrario, en *Púsoseme el Sol, salióme la Luna* no se produce hasta la segunda jornada y el papel que se le reserva es menor. Nótese, por otro lado, cómo en una comedia palatina de nuestro *corpus* se introduce una secuencia similar, pero con una función muy distinta. En *Los donaires de Matico*, Sancho da muerte a la serpiente que había atacado al Conde de Barcelona. Lo que diferencia esta secuencia en *Los donaires de Matico* respecto a la muerte de la serpiente en *La famosa Teodora alejandrina* es que en la primera aquello que se resalta es el “valor” del héroe, frente a la segunda, en la que destaca la “fe” milagrosa de la Santa.

<sup>231</sup> La imposición de cláusulas por parte de la mujer para admitir el matrimonio es un motivo que aparece en otras obras del *corpus*. Entre ellas, el drama caballeresco de *Las bodas de Rugero y Bradamante*, de la que nos ocuparemos más adelante.

<sup>232</sup> En *Púsoseme el Sol...* las plegarias de Teodora cuando es expulsada del convento con el hijo de Alcina (personaje que desarrolla el papel que en nuestro drama le corresponde a Olivia), reciben respuesta con la aparición de la Virgen, que la reconforta, y, milagrosamente, hace que sus pechos puedan amamantarlo. En este caso, se privilegia, por tanto, el elemento sobrenatural frente a la intervención de la Providencia en *La famosa Teodora*, cuya acción está dentro de lo ordinario.

asiéntamelo a mi cuenta.  
Deudora os soy la mayor  
que tenéis en esta vida,  
asiéntame esta partida,  
que todo es pagar, Señor.  
Gran misericordia ha sido  
si en esto me castigáis,  
ésta que conmigo usáis,  
que por tal la he conocido.  
Déboos mucho; págoos poco  
con un ayuno y un llanto;  
que, para deberos tanto,  
pagábaos muy poco a poco.  
Y así de aquesto barrunto  
que me enviáis este azote,  
para que de Vos se note  
que queréis que os pague en junto.  
Aquí estoy, muy obediente,  
mas, si con razón padece  
la culpada, ¿qué merece  
el niño que está inocente?  
Si es recta vuestra justicia,  
como Vos dello os preciá[i]s,  
¿por qué justas castigáis  
la inocencia y la malicia?  
Ésta es la propia inocencia,  
va pereciendo, mi Dios,  
socorredla, pues que Vos,  
más os preciáis de clemencia.  
En otra necesidad  
como aquesta, o menos brava,  
a los ruegos de una esclava,  
os movistes a piedad<sup>233</sup>;  
muévaos los míos hoy,  
Señor, que si está, por dicha,  
en ser esclava la dicha,  
yo también esclava soy.  
Ya, hijo, te tengo amor,  
ya en amarte he echado el resto,  
mas no es mucho, si tan presto,  
me cuestas tanto dolor.  
Yo te fuera dulce madre  
si Dios, para regalarte,  
me diera leche que darte,  
aunque me tienes por padre.  
Gente es ésta pastoral,  
¡oh, soberana alegría!  
quizá el Señor los envía  
por remedio de mi mal.

*Sale Nise con un niño en los pechos y, tras ella, Alfesibeo*

[...]

TEODORA      En un paso os he encontrado,  
a esa pastora y a vos,  
que entiendo cierto que Dios

---

<sup>233</sup> La alusión se refiere a Agar, la esclava de Abraham, y a su hijo Ismael, en el pasaje del desierto tras la expulsión de la casa de Abraham, Génesis, capítulo 21, vv. 14-20.

os ha, sin duda, enviado,  
 porque salga de un estrecho  
 éste que parece ya.

ALFESIBEO      ¡Ah, Nise, tómalo allá!  
 Aplícale el dulce pecho,  
 deja tu prenda querida,  
 que ésta es, si acaso es suya,  
 de quien dio ser a la tuya,  
 pues que me dio a mí la vida.      (f. 18v.-19 r.)

Con dichos pastores convive durante siete años y, gracias a ellos, recupera su lugar en el convento:

ALFESIBEO      Dios sea en vuestra ayuda, padres míos

ABAD             Él sea con todos. ¿Qué mandáis, hermanos?

ALFESIBEO      Si estos sacos estrechos no os dan muestra  
 que estáis en caridad santa inflamados,  
 porque es causa tan poca común justo<sup>234</sup>;  
 si no bastan siete años de destierro,  
 de tanta soledad y tantas lágrimas  
 para pagar el crimen cometido,  
 baste su muerte. Envía a matarlo,  
 que del Señor yo entiendo ciertamente  
 que ya le ha perdonado, por ser tanta  
 su larga y nunca oída penitencia.

ABAD             ¿Teodoro es éste? ¡Oh nueva venturosa!  
 ¿Dónde ha estado? Decid.

ALFESIBEO    En nuestro término,  
 en un áspero monte solitario.  
 El niño se ha criado en mi cabaña.  
 Tres años le mamó los dulces pechos  
 a la hermosa Nise, esposa mía.      (f. 22 r.)

De algún modo, en el drama se contraponen el comportamiento de un núcleo de personajes espacialmente ubicados en la “taberna” (donde habita Olivia, y que se configura como espacio del pecado) frente a la vida de estos pastores, de modo que se produce una valoración positiva del mundo pastoril, que asume la tradición del motivo de los pastores humildes que acogen a Cristo. También los pastores se contraponen a los monjes del monasterio, que habían difamado a Teodora ante el Abad por envidia, de modo que la obra ofrece una visión crítica con el estamento clerical del convento, salvando la figura del Abad, máximo dirigente de dicho colectivo clerical.

---

<sup>234</sup> Se lee así en el manuscrito, aunque carece de sentido.

La resolución final de la trama se produce con muerte de la Santa y descubrimiento de la verdad. Es el Abad quien toma la palabra para desvelarles a los monjes del convento el misterio de Teodora:

Desde la primera vez  
la he tenido por lo que es.  
¡Grande fue su santidad!  
Sabed que me acosté encima  
de mi lecho de cansado,  
después que hubimos rezado  
aquesta mañana prima.  
Vencióme un sueño sabroso,  
en el cual me parecía  
que bajar a Cristo vía,  
resplandeciente y glorioso,  
y a Teodoro se llegaba  
y que le decía: “ya es hora,  
dulce y amada Teodora.  
Ya tu trabajo se acaba,  
ya está, de lo que has sufrido,  
mi voluntad satisfecha.  
Justo es que subas derecha  
por el premio merecido”. (f. 23 v.)

Según precisa la correspondiente acotación: “Corren el lienzo y [a]parece muerta Teodora, puestas las manos y una diadema en la cabeza y el niño durmiendo junto a ella” (f. 24 r.)<sup>235</sup>.

A través del inventario de la Biblioteca del Conde de Gondomar realizado en 1623 por Enrique Teller, tenemos constancia de que pertenecía a don Diego Sarmiento otra obra sobre la vida de esta santa: “Christóual [sic] González del Torneo, *Vida de santa Teodora*, 8º. Madrid, 1619”<sup>236</sup>. La obra de González de Torneo es un poema extenso, compuesto en Octavas Reales, en el que la muerte de la Santa se relata en los siguientes términos:

Quando los Monjes que al servicio llegan  
de amortajarla, vieron de repente  
lo que turbados por fantasma alegan,  
desfigurados del pavor ambiente:

---

<sup>235</sup> En el texto atribuido a Claramonte, son Emo, Lipio y Natalio (marido de Teodora) quienes descubren en las cortezas de los árboles el mensaje sobre la santidad de Teodora que se había escrito milagrosamente antes. Natalio llama a su mujer y recibe la respuesta de una voz que le indica que siga una luz y la verá. Por su parte, el monje y el abad van a buscar a Teodora y de improviso ‘tírase una cortina y aparece Teodora de rodillas y arriba el Sol y la Luna, sonando música’ y luego la ven muerta subir hacia el cielo entre el Sol y la Luna, de modo que en esta escena de *Púsoseme el Sol...* se pone de manifiesto una mayor elaboración escenográfica con el recurso a mecanismos de tramoya más complejos que no hallamos en la misma escena de *La famosa Teodora* de la Colección Gondomar, puesto que la escena de la elevación al cielo la narra el Abad en lugar de escenificarse.

<sup>236</sup> MANSÓ PORTO, Carmen, *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar (1567-1626). Erudito, mecenas y bibliófilo*, Galicia, Xunta de Galicia, 1996, p. 572. Se trata de una obra que actualmente se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. En el índice de Teller el nombre del autor aparece erróneamente, pues es Manuel González de Torneo. El título completo que figura en la edición publicada en Madrid en 1619 por Diego Flamenco es *Vida y penitencia de Santa Teodora de Alexandria*.

vuelven a verlo: pero más renuevan  
el flaco miedo, que inmediatamente  
del horrendo suceso compelido  
de todo punto les quitó el sentido.

Hallan que el Monje, que tendido miran  
en aquel suelo fallecido, y muerto,  
es mujer cierta, y aunque más remiran,  
sienten lo mismo, que sin falta es cierto:  
vuelven de nuevo, pero más se admiran  
viendo que el cuerpo de calor desierto,  
no es de hombre alguno, como el vulgo siembra  
porque, en efecto, la que allí está es hembra.

Los unos a los otros se miraban  
encogiendo los hombros todos juntos,  
cuáles pasmados la verdad dudaban,  
cuáles quedaban en color difuntos:  
hablar querían, pero no acertaban,  
tal miedo en ellos presidio por puntos  
que el que pretende parecer más fuerte,  
quedó en la imagen de la misma muerte.

Conociendo el pastor divino y justo  
el milagroso fin que conformaba  
con su revelación dichosa al justo,  
y que ya nada por cumplir faltaba,  
manda a los Monjes aumentando el gusto,  
que soberana caridad mostraba  
que en alegría convirtiendo el llanto,  
se enciendan luces ante el cuerpo santo

Y despachando para aquel convento  
de quien la santa padeció erguida  
sobre el estrupo que pagó en aumento  
de su excelente y admirable vida:  
a un fraile dice, que escuchaba atento:  
disponte luego, para la partida,  
y aquellos monjes que tú bien conoces,  
lo que me oyeres, les dirás a voces.

Decirles puedes, que si bien se acuerdan  
de aquel donado que Teodoro llaman,  
contra el cual llenos de rencor concuerdan  
en la mentira por quien hoy le infaman,  
que, porque el odio manifiesto pierdan,  
del ruin concepto que sobre él derraman,  
que vengan luego, que en su bulto muerto  
verán lo falso y hallarán lo cierto<sup>237</sup>.

Pero más que la coincidencia en los términos del desenlace de la hagiografía de Teodora (comunes en la tradición), aquello que resulta más significativo de cara a un análisis de los géneros es la catalogación del texto de González de Torneo en el *Inventario* de 1623. Resulta sumamente sugerente y merecedor de reflexión el hecho de que la obra aparezca citada bajo el epígrafe de “Libros de poesía”, y no bajo el de “Libros tocantes a las cosas divinas”. Ello nos sirve como

---

<sup>237</sup> Manuel González de Torneo, *Vida y penitencia de Santa Teodora de Alexandria*, Madrid, por Diego Flamenco, 1619, f. 195 r.-196 r.

indicio sobre la conciencia contemporánea en cuanto a la adscripción genérica de la obra en su momento, en la que se privilegia el elemento lírico por encima del religioso.

Hemos repasado algunos aspectos fundamentales de *La famosa Teodora alejandrina*, pasemos a analizar ahora el tercero de los dramas religiosos presentes en nuestro *corpus*: **María la pecadora**, que recrea, como ya indicábamos más arriba, las figuras de Abraham y de su sobrina, María. Obviamente, no se trata de la figura del Patriarca Abraham, sino de Abraham de Quidona, anacoreta del siglo IV, cuya vida dejó escrita San Efrén. Nació en las cercanías de Edesa en Mesopotamia, y sus padres poseían una importante riqueza<sup>238</sup>.

La historia de su sobrina también la refiere San Efrén. Éste explica que tenía el Santo una sobrina llamada María, que había quedado huérfana a los siete años de edad. No habiendo querido encargarse de ella sus parientes, la llevaron a San Abraham que, habiendo repartido entre los pobres los grandes bienes que sus padres le habían dejado, dispuso que la pusiesen en una celda vecina a la suya, y allí por una ventanilla la instruía y le enseñaba los salmos y otras oraciones. María hizo tan grandes progresos bajo la disciplina de su tío, que fue perfecta imitadora de sus virtudes. Pero el demonio, que no había podido conseguir cosa alguna del santo tío, no halló la misma resistencia en la sobrina. Al cabo de veinte años se dejó engañar miserablemente de un mal monje que la había visto por la ventanilla, con el motivo o con el pretexto de venir a visitar a nuestro santo. Este pecado la indujo a tal desesperación, que, en lugar de revelarlo a su santo director y de borrarlo con la confesión y con la penitencia, huyó de la celda, y, pasando a una ciudad cercana, se arrojó en las más torpes y más escandalosas disoluciones.

En lugar de ser alertado por su amigo del pecado de su sobrina como sucede en *María la pecadora*, en la versión transmitida por San Efrén, Abraham tuvo un sueño: vio que un espantoso dragón se estaba tragando a una inocente palomita cerca de su celda. Creyendo que esto significaba alguna grande persecución que amenazaba a la Iglesia, pasó todo el día siguiente en oración y en gemidos. A la noche siguiente se le volvió a representar en sueños el mismo dragón, que venía hacia él y arrojaba de su vientre la misma palomita, pero todavía con vida. No tardó mucho en comprender el verdadero sentido de la visión, porque cuando se acordó de que no había escuchado hace dos días cantar a María los salmos que estaba acostumbrado oír, y habiéndola llamado inútilmente, se dio cuenta que ella era la paloma a la que había tragado el dragón de su sueño<sup>239</sup>.

---

<sup>238</sup> *Biblioteca Santorum*, Instituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, Tusculi, 1966, pp. 113-114.

<sup>239</sup> *Ibid.*

Esta hagiografía de Abraham ermitaño aparece referida en el “Discurso vigésimo sexto. De Esperança”, de la obra *Fructus sanctorum y quinta parte del Flos sanctorum*, de Alonso de Villegas<sup>240</sup>.

El relato se inserta en la obra de Villegas a partir de la figura de María, sobrina de Abraham, cuyo nombre toma el título de nuestra obra. Figura en el *Fructus sanctorum* inmediatamente precedido del caso de María Egipcíaca, y presentado junto a otros exempla de mujeres viciosas arrepentidas que alcanzan el perdón divino, en el apartado de “ejemplos cristianos” que figura precedido por el apartado de “ejemplos bíblicos”. Como se anuncia desde el mismo título del capítulo se hace un canto de alabanza a la perseverancia incitando a la práctica de la confianza en la bondad y magnificencia divinas.

El párrafo que se dedica al personaje de nuestro drama dice:

María, sobrina de Abraham Ermitaño, por guardar virginidad y limpieza siguió al tío en la soledad, y con él perseveró siete años, viviendo santamente, teniendo cerradas las puertas de su oratorio sin salir dél. Mas ninguna cosa ay tan cerrada, donde no entre la envidia del diablo. Ya tenía veinte años de edad cuando, por sugestión del demonio vencida, se entregó al mancebo que venía a aquel desierto con sombra de religioso. Donde, acusada de su propria consciencia, dexó el desierto y fuese a vivir en poblado, / (140v) / y igualó a las virtudes primeras los nuevos vicios, y la que tuvo cuidado grandissimo de conservar virginidad ya era un muladar suzio de luxuria para quantos la desseavan, hasta que el buen viejo Abraham, solícito de su perdición y cuidadoso de su remedio, aviéndola buscado por diversas partes, la halló donde menos pensava y más lo temía, aunque por amonestación suya bolvió al desierto y el mérito de santidad que perdió pecando, recuperó por la penitencia. Y assí la oveja perdida, traída en ombros del buen pastor, fue libre de la boca del lobo y fue contada en el número de los escogidos, y nunca fue vana la esperanza del penitente. Dizese en el *De Vitis Patrum*<sup>241</sup>.

El relato hagiográfico de Abraham y María aparece también en otra obra distinta: *El ermitaño galán y mesonera del Cielo*, de Mira de Amescua<sup>242</sup>. Además de *La mesonera del cielo*, según Urzáiz, existe otra obra distinta que trata el mismo asunto y tiene el título parcialmente igual: *El ermitaño galán* de Juan de Zabaleta<sup>243</sup>.

---

<sup>240</sup> La edición princeps de esta obra es la de Juan Masselin, publicada Cuenca en 1594, según José Aragüés Aldaz, que abordó en su tesis doctoral el estudio y edición del texto. La tesis fue publicada en formato de microfichas por el servicio de publicaciones de la Universidad de Zaragoza en 1994. En la revista electrónica *Lemir* (en <http://parnaseo.uv.es/Lemir/textos/Flos>) puede consultarse la edición realizada por Aragüés. Al igual que indicábamos para el caso de Teodora, resulta interesante tomar en cuenta que en el inventario de la Biblioteca del Conde de Gondomar, figura citado el manuscrito del *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas.

<sup>241</sup> *Ed. cit.*

<sup>242</sup> *Vid.* VILLANUEVA, Juan Manuel, *El teatro teológico de Mira de Amescua*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, pp. 427-445. El autor propone una interpretación de la comedia y justifica la huida al yermo de Abraham, recién casado, en relación con la Primera Carta a los Corintios de San Pablo, afirmando: “Mira crea un drama donde se hace vida la teoría” (p. 443) y posicionándose en contra de aquel sector de la crítica que acusaba a Mira de misógino en esta obra: “Abraham se retira al monte porque, para el servicio completo de Dios y para la contemplación de las verdades eternas, estorba todo lo mundano, no sólo la mujer” (p. 445).

<sup>243</sup> Urzáiz explica que la obra de Mira, *La mesonera del cielo*, se imprimió “en varias copias” con ambos título. *Vid.* URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria

Entre el texto amescuano y el anónimo de nuestro códice, se observan diferencias en cuanto a los personajes que intervienen<sup>244</sup>. Ha señalado Villanueva que la obra de Mira se centra esencialmente en el tema de la gracia y, en este sentido, podemos decir que coincide con *María la Pecadora*, con la que comparte también la superación de las tentaciones del demonio en el caso de Abraham y la caída en el pecado de su sobrina, que genera la emergencia del motivo de los grandes pecadores arrepentidos, común en ambas y compartido con numerosas obras del género<sup>245</sup>.

Por otro lado, en la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un drama manuscrito, titulado *El Abraham del yermo* (Ms. 16.604), que se refiere al mismo tema que el desarrollado en *María la Pecadora*, que pone de manifiesto el éxito teatral de la materia de nuestro drama<sup>246</sup>.

En el rastreo de la documentación relativa a representaciones, hemos encontrado diversos títulos de obras relacionados con Abraham, pero resulta significativo que, por la temática que se apunta en el título, en la mayoría de los casos se trata de escenas relacionadas con el Abraham bíblico, y no con el Abraham que nos ocupa<sup>247</sup>.

---

española, 2002, p. 448. En el catálogo de la BNM aparece a nombre de Zabaleta la comedia *El ermitaño galán* publicada en *Nuevo teatro de Comedias varias de diferentes autores: dezima parte ...* En Madrid : en la Imprenta Real: a costa de Francisco Serrano de Figueroa 1658.

<sup>244</sup> Destaca, por ejemplo, en *La mesonera del cielo* la presencia de un criado de Abraham llamado Pantoja, configurado a partir del contraste con su señor, o de Artemio, el hermanado de Abraham que descubre a Alejandro requebrando a María. Por otro lado, en lugar de Casilda, la mujer de Abraham es Lucrecia, cuyo amor será requerido, no por la reina, sino por un caballero llamado Leonato.

<sup>245</sup> *Op. cit.*, p. 430. Pese a ello, son dos obras de dos períodos cronológicos distintos que, en consecuencia, aunque se funden en una temática común y compartan esencialmente el mensaje didáctico subyacente, se resuelven dramáticamente de modo diverso.

<sup>246</sup> URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria española, 2002, p. 57. Entre las obras pertenecientes al repertorio de Almella que el autor dejó en depósito en 1628 en el Hospital General de Valencia aparece mencionada una con el título de *Abraham*, que según Rennert podría ser *La fe de Abraham*, atribuida a "tres ingenios" (FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores, op. cit.*, en preparación), pero que, según Mérimée, es probable que se trate del *Abraham del yermo* (Vid. Mérimée, Henri, *Espectáculos y comediantes en Valencia (1580-1630)*, traducido y anotado por Vicenta Esquerdo Sivera, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2004, p. 152, n. 48).

<sup>247</sup> Así, por orden cronológico, sabemos que en 1543 Lope de Rueda se comprometió con el mayordomo del gremio de los Sederos a hacer el auto sacramental del *Seno de Abrahán*, "en que estén ocho personas, el uno Abrahán, el otro Lázaro y seis ánimas, por el precio de ocho ducados oro, que me habéis de pagar la víspera de Pascua del Espíritu Santo" FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores, op. cit.*, en preparación. Obviamente se trata en este caso del Abraham patriarca, pues la referencia al "seno de Abraham" es la metáfora con que se definía al pueblo elegido (Israel) del que sería Abraham el padre de la fe y que tiene su continuidad en la comunidad creada por Cristo.

En 1560 uno de los autos que representó, para el Corpus de Sevilla, Alonso de la Vega fue *Abraham* (FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores, op. cit.*, en preparación). Aunque el título no ofrece posibilidad alguna de dilucidar si pudiera relacionarse con la temática de nuestro drama *María la Pecadora*, Sánchez Arjona se decanta por la temática bíblica y apunta la posibilidad de que este auto pudiese ser el de Vasco Díaz Tanco, El auto de Abraham, cuando llevó a su hijo a sacrificar, o algunos de los que, con el mismo tema, se encuentran recopilados en el Códice de autos viejos, o incluso, la Farsa de Abraham en que entran siete figuras, de Diego Sánchez de Badajoz (SÁNCHEZ ARJONA, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898, p. 18-19, n. 2. *Apud.* FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores, op. cit.*, en preparación).

En 1563 Pedro Jiménez, representó *El convite de Abraham* en Carmona (*Ibid.*). El título de esta obra parece remitir a la escena bíblica en que Abraham recibe en su casa a los tres ángeles con apariencia de caminantes, que le anuncian el nacimiento de su hijo Isaac (Gn 18). Hay otro momento en que el patriarca Abraham realiza un convite, una vez se ha cumplido milagrosamente la profecía y su mujer, de edad muy avanzada, le ha dado un hijo (Gn 21.8). *El convite de*



Como en el drama sobre Teodora, la acción se construye por la sucesión de tentaciones de los personajes de Lucifer y Satanás, que marcan la presencia inminente del mal en la vida de los personajes. Frente al mal, los distintos personajes reaccionan de modo diverso. Así podríamos entender que el padre de Abraham se ciega por la codicia, María cae en el adulterio, Jacinto está con los gentiles, pero Abraham, cuando es tentado por el diablo, no cae en el pecado<sup>248</sup>.

El punto de partida de la acción dramática de *María la Pecedora* es el desequilibrio producido por el padre de Abraham, que obliga a su hijo a contraer matrimonio con Casilda contra su voluntad. En este sentido, el compromiso de Abraham de una vida dedicada a Dios constituye el antecedente de la acción dramática.

El desencadenante de la desgracia de Casilda es el propio padre de Abraham que está obcecado y obliga a su hijo<sup>249</sup>. Su ceguera simbólica deriva en ceguera real por castigo divino, lo

---

*Abraham* fue representado también en 1571 por Diego de Berrio en el Corpus de Sevilla, por lo que se le adjudicó uno de los premios (FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores, op. cit.*, en preparación).

Sin duda alguna, en el caso de *El sacrificio de Abraham*, el tema que se recrea es el pasaje en que Abraham, siguiendo las órdenes de Dios llevó a su hijo al monte para sacrificarlo. Conservamos la obligación de Alonso de Cisneros y Jerónimo Velázquez de hacer el Corpus de Madrid de 1582, mencionándose este auto como uno de los que se habían de representar. También 1589 se representó este auto, en este caso en el Copus de Sevilla por parte de la compañía de Mateo de Salcedo. Sánchez Arjona considera que debe de tratarse de la obra que aparece recogida con dicho título en el *Códice de autos viejos*. (SÁNCHEZ ARJONA, José, *op. cit.*, p. 79. *Apud.* FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores, op. cit.*, en preparación).

En el Corpus de Madrid de 1614 representó Baltasar de Pinedo un auto, la lectura de cuyo título ha suscitado distintas interpretaciones críticas. En el acuerdo de los comisarios del Corpus, aparece escrito "Aviagay". Pérez Pastor interpretó que el título de dicho auto sería *Abigail*. Interpretación que completa Agustín de la Granja, para quien se trataría probablemente del auto *La prudente Abigail* de fray Bernardo de Cárdenas. Hemos recogido este auto pues Alenda y Mira apunta como posible interpretación de su título la lectura *Abraham y Agar* y, en este caso, el auto trataría el pasaje bíblico referente al pecado de adulterio cometido por Abraham con su criada Agar (Gn. 16). (ALENDA Y MIDA, Jenaro, "Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos", *Boletín de la Real Academia Española*, III, 1916, p. 230. *Apud.* FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores, op. cit.*, en preparación).

Otro de los títulos de autos representados en relación con Abraham es *La fe de Abraham*. Fe que tiene dos vertientes: la obediencia ciega a Dios y la de ser el padre de los creyentes (Rom. 4.11, Gálatas 3.9, Gn. 12.v2; 13.14-17; 15.4-7).

Juan Pérez de Tapia representó con motivo del Corpus de Sevilla de 1661 el auto *Abraham*. Sánchez Arjona consideró posible que se tratase del auto de Felipe Godínez (FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores, op. cit.*, en preparación).

*La fe de Abraham* fue una de las obras anunciadas por Bernardo de la Vega para representar en el corral de la Montería de Sevilla en 1673 (FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores, op. cit.*, en preparación).

<sup>248</sup> Las tentaciones a Abraham por parte del demonio, que se producen en distintos momentos en el curso de la acción dramática, también son recogidas por San Efrén. Según su relato: "el demonio, envidioso y colérico de tanta virtud y de tantas maravillas, no tuvo artificio, no tuvo tentación o malicia alguna para aplicarla con la idea de vencerlo o atemorizarlo. Algunas veces quería espantarlo con horriblos fantasmas, otras intentaba engañarlo con capciosas estratagemas, o fatigarlo con la persistencia y variedad de molestos artificios. Pero el siervo de Dios, lleno de desconfianza de sí mismo y de confianza en el Señor, triunfó de todo el infierno, y jamás se apartó ni un poquito de su método ordinario".

<sup>249</sup> Los nombres de Bonifacio y Casilda, así como el del obispo y el del rey Jacinto, no están motivados por la tradición de la vida de Abraham que refiere San Efrén en *De Vitis Patrum*, y de la que toma el exemplum Alonso de Villegas para su *Flos Sanctorum*. San Efrén no hace referencia a la historia de su mujer, aunque sí precisa que, después de haber conseguido la conversión de su sobrina María, San Abraham vivió diez años más. Murió el día 16 de Marzo del año de 367, cerca de los setenta y cinco años de edad, habiendo pasado más de cincuenta años en el desierto. Por otro lado, según la tradición, sus padres fallecieron cuando llevaba doce años de vida penitente y lo dejaron como

que desencadena su arrepentimiento y la concesión final para que su hijo pueda gozar definitivamente de esa vida apartada que buscaba. Con el personaje de Casilda, en el drama queda abierta una línea de acción que discurre de modo paralelo a la de María y Abraham, pero que acabará confluyendo en un desenlace común. Casilda decide cambiar sus hábitos de mujer por los de peregrino y marchar a Jerusalén siguiendo el ejemplo de su marido:

CASILDA           Triste esposa de Abraham,  
bien es que mudes vestido,  
pues se te muda el partido  
de tu marido y galán,  
mas, pues te enseñó tu esposo,  
“aflíjase el cuerpo malo,  
que, en la pena está el regalo  
y en el cansancio, el reposo”,  
hallo, mi Dios, que si dél,  
por tu causa, soy dejada,  
también diré desde aquí,  
“recuerde el alma dormida”,  
todo el bien está en quererte  
como esposo y dulce amado.  
Si el alma ha descuidado,  
“avise el seso y despierte”,  
con aquesto iré marchando  
a Jerusalén llamada,  
porque me dé la jornada  
ocasión de ir contemplando.           (f. 231 v.)

La adopción de disfraz varonil por parte de Casilda lleva aparejado otro motivo recurrente en nuestro *corpus*: el enamoramiento de otra persona del mismo sexo y, con ello, falsa acusación a una inocente, por la que será condenada. Si en *La famosa Teodora alejandrina* no se desvela la inocencia de quien había sido injustamente acusada hasta su muerte, en *María la pecadora* la intervención de Abraham evita el castigo que iba a serle injustamente impuesto a Casilda.

*Sacan a degollar a Casilda en hábito de hombre y la Reina y un pregonero y Lelio y Frenio y otra gente con ellos.*

REINA            Bien es que tan gran delito  
se pague con esta pena,  
que el lujurioso carnal  
que a su señora se atreve,  
aún no paga el mal que debe  
con la pena de su mal.

[...]

CASILDA        Ya ves el paso en que estoy  
y ves el punto en que vengo,

---

heredero de una rica sucesión. Pero él le encargó a un amigo que vendiese todos sus bienes y que los repartiese entre los pobres.

mas para el paso en que voy,  
que ninguna culpa tengo.  
No padezco, es Dios testigo,  
porque a la Reina ofendí,  
sino porque no la [sic] di  
lugar de ofender conmigo.  
Quísome con sucia fe,  
como no correspondí,  
trató de vengar en mí  
diciendo que la forcé.

[...]

ABRAHAM

Señora, reina escogida,  
una cosa en convertirse  
tan alta que no hay decirse.  
Si en alguna prometida  
pensé que hubiera mudanza,  
no sólo en cobrar más lumbre,  
sino en cobrar más costumbre  
y espíritu de esperanza,  
no es así por mis pecados,  
pues van los que están sin culpa  
por donde van los culpados.  
Y no me espanto tampoco  
que venga una tentación,  
como no falta ocasión,  
en un mundo triste y loco.  
Mas, que tan gran reina quiera,  
por resistirse un cuitado,  
infame e infamado,  
querer que sin culpa muera,  
¿adónde, Reina, se usó?  
Más quiero darme a entender,  
Reina, que es una mujer  
la que tu poder tentó.

(f. 241 v- 242 v.)

La vida de ermitaño de Abraham es una vida virtuosa, por la permanente superación de las distintas tentaciones a la que lo someten Lucifer y Satanás. Uno de los episodios en los que se observa con mayor nitidez su comportamiento virtuoso es aquél en el que Abraham predica y convierte a todo un pueblo pagano. Es el obispo Fileno, quien va en busca de Abraham para solicitarle que intervenga en la resolución del conflicto del reino de Jacinto. Abraham accede a asumir la misión evangelizadora que le encomiendan. Jacinto le discute a Abraham sobre Cristo y ordena que lo ejecuten, pero sus pretensiones serán en vano pues Abraham milagrosamente sobrevive<sup>250</sup>. Los sacrificios de Abraham dan su fruto con la conversión del Rey Jacinto, a quien Abraham se le aparece “coronado con una corona de flores y dos ángeles a los lados”<sup>251</sup>.

---

<sup>250</sup> En este episodio, hay algunas diferencias entre la versión que se da en el drama y la versión de su vida que, a través de San Efrén, se ha transmitido tradicionalmente. Fue el obispo de Edesa quien le ordenó que se dispusiese para recibir el orden del presbítero. Según la tradición, al tener Abraham noticias de que aún había quedado alguna porción de dinero de su patrimonio, que su amigo no había distribuido, le escribió que se lo enviase, y compró con ese dinero un

La conversión de Jacinto desencadena la furia de Satanás y Lucifer, que tientan a la sobrina de Abraham. A diferencia de Abraham, María sí cae en el pecado y no recupera su vida acorde con los principios cristianos hasta que su tío, disfrazado con los hábitos del caballero Ufrén, reflexiona con ella, logra su conversión y la reconduce a la vida virtuosa.

El drama se cierra, como en el caso de Teodora con el fallecimiento de los tres personajes, María, Casilda y Abraham:

ABRAHAM	¡Oh mis ovejas perdidas! Por el lance os he sacado de las manos del pecado, donde estábades prendidas. Y, ¿quién podrá, Redentor? ¿quién podrá, Dios soberano, darte, con talento humano gracias por tu gran favor? Sobrina y esposa mía, vame mi Dios revelando cómo se me va acercando la muerte que a Dios debía, y voyle pidiendo aquí, que, si viviendo quedáis en peligro, que partáis justas delante de mí. Y como siempre me oyó aquel Señor que sabéis, responde que moriréis dos horas antes que yo. La esposa irá desde el suelo al celestial consistorio; la sobrina, al purgatorio y, de allí, subirá al cielo. En efeto os salvaréis. Ved qué muerte tan subida, pues pasa de muerte a vida la muerte que a Dios debéis.	(f. 243 r.)
---------	---	-------------

En realidad, la figura central del drama no es la de María, que da título a la obra, y que ejemplifica un caso de pecadora arrepentida, sino la de su tío Abraham, cuya intervención es decisiva en la resolución de los distintos conflictos dramáticos derivados de la caída en el pecado, para que los pecadores se arrepientan y se salven. Es, por ello, que en el esquema actancial de este drama la figura de Abraham ocupa el espacio del “ayudante” de Dios, por ser su ministro.

---

terreno, donde edificó una iglesia que fue ricamente adornada, y es el pueblo quien lo apaleó hasta dejarlo casi sin vida. Después de sufrir tres años de maltratos, logró que se convirtiesen y fueron bautizadas hasta mil personas.

<sup>251</sup> El tema de la salvación milagrosa del héroe en una situación de inminente muerte aparece también, por ejemplo, en *La famosa Teodora* en el episodio de la serpiente, y también en *Lucistela*, cuando Gregorio sobrevive milagrosamente de las aguas, o en *El milagroso español* cuando Espero sobrevive a los distintos intentos de acabar con su vida cuando era niño.

### 2.2.2.3 *Lucistela*: hibridación entre leyenda religiosa y materia palatina

*Lucistela* representa otra muestra en el *corpus* de las tensiones creadoras en la gestación de la *Comedia Nueva*<sup>252</sup>. La brevedad de su título –que resalta la figura del personaje femenino–, su composición formal –de cuyo análisis nos ocuparemos en el capítulo siguiente<sup>253</sup>– y, sobre todo, su temática en torno al incesto, colocan al receptor en un punto de partida que se siente cercano al de los trágicos de la llamada generación de los 80: Lupercio Leonardo de Argensola, Juan de la Cueva o Lobo Lasso de la Vega. Pero, en el desarrollo de la trama, se desplazará dicha órbita de influencia al conferirle una importancia esencial al valor doctrinal cristiano.

Por otro lado, *Lucistela* tiene todos los ingredientes necesarios para convertirse en un drama palatino y, sin embargo, la función dramática que se les confiere evidencia un hiato con respecto a las obras tradicionalmente adscritas a dicho género.

Como trataré de explicar a continuación, la dirección hacia la que se encaminan los sucesos trágicos tiene una única meta: alcanzar la salvación mediante la penitencia, de modo que *Lucistela* se inscribe en la línea de los otros dos dramas religiosos de este *corpus*, puesto que la secuencia derivada a partir del incesto, como veíamos al inicio de este epígrafe, es idéntica a la de *La famosa Teodora alejandrina* y *María la Pecedora*: pecado-arrepentimiento-penitencia-perdón.

Desde el inicio el monarca, que reúne a sus hijos cuando está a punto de morir, insiste en su consejo al Príncipe y a *Lucistela* para que cumplan con un modo de vida virtuoso, se muestren inclinados al bien y destierren los vicios terrenales:

---

<sup>252</sup> La obra fue editada como tesi di laurea por M. TOCCHET, *Comedia de Luçistela. Pieza teatral inédita del manuscrito II-460 de la Biblioteca de Palacio* (Tesis de licenciatura, Universidad de Venecia «Ca' Foscari», Venezia, 1995-1996). La consulta un ejemplar de este trabajo ha sido posible gracias a la amabilidad del profesor Marco Presotto, a quien agradezco profundamente la atención y ayuda que me prestó para superar las trabas burocráticas con las que debe convivir el mundo de la investigación. En el trabajo destaca la puesta en contraste de *Lucistela* con *La Vie de Saint Gregoire* y las *Gestas Romanorum* (pp. XX-XXVI), el estudio de la relación de Gregorio con Amadís y Edipo desde el punto de vista de la estructura del cuento tradicional (pp. LX-LXV) y la problemática sobre teatro y fe (pp. XLVII-LV). Como se expone en las páginas sucesivas, estoy de acuerdo con la observación de Tocchet sobre el peso de lo religioso en la obra: “La *Comedia de Lucistela* está relacionada con una motivación puramente religiosa más que social, porque ya se ha superado en este contexto histórico estas problemáticas medievales; el *exemplum* de los que se tiene que hacer para ganar la vida perdurable se representa a través de las desdichas de Gregorio” (p. LII).

<sup>253</sup> Por el momento sólo quisiera dejar constancia de un rasgo formal que denota cierto arcaísmo: la afuncionalidad en la trama del último cuadro de la primera jornada, que recrea una escena entre dos pajes, no sólo poco lograda, sino que no tiene ninguna continuidad a lo largo del texto y desentona con el tono marcadamente serio del drama. Me refiero a los versos 307-350, en los que dos pajes conversan sobre su príncipe. El segundo de ellos anuncia su intención de visitar a Belerma (personaje que no volverá a aparecer en la obra) esa misma noche. En el estudio introductorio de la citada edición a cargo de Tocchet, se pone en relación esta incogruencia interna con una posible pérdida de versos: “[...] es verosímil la hipótesis de una caída de versos al final de la primera jornada y principios de la segunda” (p. XV) y más adelante insiste: “[...] en total 1327 versos que quizá hubieran podido ser más en el texto original. La hipótesis de una comedia más larga se funda no tanto en la brevedad cuanto en algunas incongruencias internas al texto mismo” (p. XXXIII). Por otro lado, las diferencias en cuanto a la longitud en número de versos de las tres jornadas (350, la primera; 573, la segunda, y 403, la tercera) inducen a Tocchet a afirmar que “[...] es muy probable que los 574 versos de la segunda jornada resultan de la fusión de dos jornadas en una” (p. XV).

La causa principal, hijos queridos,  
de haberos con presteza aquí juntado  
ha sido por haceros advertidos  
huigáis la carne mundo y el pecado,  
porque si esto borráis de los sentidos  
conservaros Dios vuestro reinado.  
Pues veis que con vejez flaca y cansada  
se acaba ya mi última jornada,  
querría, hijos míos, que en amor  
unánimes, conforme siempre siendo,  
habitase en los dos con más fervor  
que ganásedes gloria acá viviendo.  
Servid aquel Supremo Hacedor,  
el cuerpo, vida y alma ofreciendo.  
Tened, hijos, aquesto en la memoria.  
Dejad vicios mundanos, que es escoria. (f. 99 r.)

El equilibrio inicial queda roto en el momento en que fallece el padre. A partir de ese punto, el innominado reino se constituye simbólicamente como complementario respecto a Roma, el otro espacio físico en que se desarrolla la acción y que representa el lugar en el que los distintos personajes pecadores alcanzan el perdón.

El reino ficticio –reiteradamente calificado como “cristiana nación” (104 r.)– se convierte en un espacio sometido a las leyes del pecado: es el lugar en el que se produce el desencadenante de la acción dramática, esto es, la violación de Lucistela por su propio hermano. Violación a la que ella había tratado de hacer frente amparándose en la fuerza divina como contrapeso del discurso amoroso de su hermano, enmarcado en los tópicos de la divinización de la amada:

PRÍNCIPE	Tú eres sola poderosa, para el dolor me quitar. En ti sola mi vida, en ti sola mi querer. Acábame de entender, Lucistela, mi querida, pues que tienes el poder, mira que por ti me abraso en fuego de vivo amor.	
LUCISTELA	Jesús, ¡y qué grande error! ¡Y engendrados en un vaso! ¿Qué es esto, Dios y Señor?	
PRÍNCIPE	Remedia, diosa y señora.	
LUCISTELA	Remédiate Dios del cielo.	(f. 99 v.)

Una vez cometida la falta, la deshonra individual que el Príncipe ordena ocultar para que no se convierta en deshonra pública no evita que el reino quede “acéfalo”, falto de la figura masculina

a quien se le había encargado la custodia tanto del reino como de su hermana. En una escena de monólogos alternativos, los dos personajes se lamentan por lo acaecido

LUCISTELA        ¡Oh crudo hermano mío!  
Más bravo y más cruel que dragón fuerte.  
Lanzárasme en un río,  
do padeciera muerte  
y no me deshoraras de tal suerte,  
¿adónde irá la triste,  
la mísera, cuitada y sin ventura?  
Pues tal fealdad hiciste,  
venga la muerte dura  
y trágueme la triste sepultura.                    (f. 100 r.)

PRÍNCIPE        Trágueme aquí la tierra,  
consúmanme la carne mill gusanos,  
hagan con ella guerra  
tigres, osos y alanos,  
pues tal pecado han hecho dos hermanos.    (f. 100 v.)

Tras la cual el Príncipe adopta la determinación de marchar a purgar su pecados a Roma:

Plegue a mi Dios soberano,  
que nos alcance perdón.  
Y pues tan grande pecado  
es el que hemos cometido,  
quiero dejar mi reinado,  
mis tierras y mi partido,  
y irme a Roma disfrazado  
a do con el Padre Santo  
mi culpa confesaré,  
contándole como fue.                    (f. 101 r.)

Pero, con su marcha, deja desprotegido a su reino, por cuya vulnerabilidad sufrirá los ataques de la fuerza externa del príncipe Lucerno, capitán que dirige las tropas luteranas. Su propuesta de matrimonio con Lucistela para lograr la paz tiene una significación en la obra que trasciende lo puramente literal por las similitudes fónicas que su nombre tiene respecto al de Lutero y por el hecho de que será necesaria la intervención de otro varón –el hijo de Lucistela, cuya vida está marcada desde el inicio por su milagrosa salvación<sup>254</sup>– para restablecer el orden en el reino. Pero dicho orden social conseguido con la aniquilación del luterano, conlleva un nuevo desorden, en este caso, individual: otro pecado de incesto por el matrimonio con su propia madre. La principal diferencia respecto al pecado cometido por su padre-tío estriba en el desconocimiento de Gregorio, frente a la manifiesta voluntad y conciencia con que el Príncipe había violado a su hermana.

---

<sup>254</sup> Como Moisés, Gregorio es salvado de las aguas.

El restablecimiento del orden en el plano individual pasa, de nuevo, por el arrepentimiento y la penitencia; por la salida del reino en una trayectoria doble (la de Gregorio y la de su madre) que confluirá en Roma, con la entronización de Gregorio como Papa y con la salvación de ambos.

Como decía anteriormente, el elemento vertebral del drama es el incesto. Aunque el tema del incesto entre hermanos hunde sus raíces en la tradición literaria medieval<sup>255</sup>, en nuestro caso la potencialidad trágica implícita en el drama se redirige hacia la solución integradora en el sistema de valores religiosos y el interés no está en mostrar la culpabilidad de quienes cometen el pecado, sino en evidenciar que, mediante el arrepentimiento, se logra el perdón divino pese al doble incesto cometido. De hecho, el ataque por parte de los luteranos al reino de Lucistela no se presenta como consecuencia del incesto cometido entre los hermanos.

En realidad, el drama recrea una leyenda medieval, al parecer de carácter apócrifo, vinculada con la figura de Gregorio I el Magno, Papa de la Iglesia Católica desde el 3 de septiembre del año 590 hasta su muerte, que se produjo el 12 de marzo del año 604. Se cree que Gregorio huyó de Roma en un bote para refugiarse en las cavernas de una selva, pero descendió una columna de fuego sobre el lugar de su escondite y los mensajeros lo encontraron y lo obligaron a aceptar el pontificado. La leyenda tendría su origen, por tanto, en un episodio que suele relacionarse con el intento de Gregorio I de eludir el pontificado<sup>256</sup>.

De acuerdo con la leyenda, los padres de Gregorio fueron gemelos, de noble ascendencia que, instigados por el Diablo, cometieron incesto. Según explica María Teresa Sánchez Nieto, en una documentada reseña de los casos en los que se recurre al motivo de Gregorio en la literatura alemana<sup>257</sup>, la reelaboración más famosa de este motivo es la que llevó a cabo el poeta medieval

---

<sup>255</sup> Recordemos que algunos críticos, para explicar el mito del Graal en Chrétien de Troyes, han puesto en relación la infertilidad de los campos y la devastación del país con el incesto cometido por los hermanos, de modo que han visto una estructura paralela al caso de la peste que azotó Tebas como consecuencia de los pecados de Edipo. Paloma Gracia recoge la interpretación de Daniel Poirion, según el cual: “Chrétien ha reunido algunos motivos frecuentes en las historias de incesto en torno al Graal, que parece un secreto de familia celosamente guardado [...] El pecado de Perceval hacia su madre es una transformación del pecado cometido por ella misma –un incesto entre hermano y hermana–, pero cuya naturaleza interesa a Chrétien menos que la culpabilidad de la familia, sobre la que parece pesar una maldición”. Vid. GRACIA, Paloma, “El mito del Graal”, en BELTRÁN, Rafael, *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 63-75 (75).

<sup>256</sup> Vid. VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, traducción de Fray José Manuel Mesías, Madrid, Alianza editorial, 1996 (1982), y VV. AA., *Historia de la Iglesia Católica*, Madrid, La editorial católica, 1950, tomo I. En cualquier caso, la relación con el Papa Gregorio I no está del todo clara. Se ha propuesto también una posible relación de la leyenda con Gregorio VII.

<sup>257</sup> Vid. HILDESHEIM, Johannes de, y ANÓNIMO, *La leyenda de los tres Reyes Magos y Gregorio el de la Roca. Dos ejemplos de literatura popular alemana de la Baja Edad Media recuperados por Karl Simrock*, traducción, introducción y notas de SÁNCHEZ NIETO, María Teresa, Valladolid, Disbabella, 2003. Por otro lado, resulta de obligada consulta el artículo de BURGIO, Eugenio, “‘Quellenforschung’ e diffusione nell’occidente medievale della ‘Vita Apocriphe’ di S. Gregorio. Un regesto bibliografico”, en *Annali di Ca’Foscari*, XXXII, 1-2, pp. 57-101. El citado investigador aborda los problemas de la historia de la tradición del relato folklórico, realizando una puesta al día de la extensa bibliografía sobre el tema y proponiendo un estema que da cuenta de las familias de textos en los que se albergan versiones distintas a partir de una Vita latina, hoy perdida. Una vez redactadas estas páginas, he podido



alemán Hartmann von Aue, en su *Gregorius auf dem Steine oder der gute Suender*, compuesto alrededor del siglo XII, que tomó como fuente la leyenda hagiográfica francesa titulada *Vie du pape Grégoire le Grand*. Este poema francés, que debió componerse hacia 1190, y que editó por primera vez en 1857 Victor Luzarche, es la versión más antigua conservada sobre la leyenda de Gregorio<sup>258</sup>.

La leyenda se difundió también en versión prosificada a través de la *Gesta romanorum* (s. XIV), en su capítulo doce, titulado “De mirabili divina dispensatione et ortu beati Gregorii papae”<sup>259</sup>:

Marcus regnavit prudens valde. Qui tantum unicum filium et filiam habebat, quos multum dilexit. Cum vero ad senectutem pervenisset, infirmitas gravis eum apprehendit; qui cum vidisset, quod vivere non posset, fecit vocari omnes satrapas imperii et ait: "Carissimi, scire debetis, quod hodie spiritum deo debeo reddere; non habeo tantum periculum in anima mea, sicut de filia mea, quod eam matrimonio non tradidi, et ideo tu, fili, qui es heres meus, tibi praecipio sub mea benedictione, ut eam maritari facias tam honorifice, sicut decet, et medio tempore sicut te ipsum omni die eam in honore habeas" (párrafo 1)<sup>260</sup>

Post hoc vero circa dimidium annum illa in cathedra sedebat in mensa, et frater eius eam intime aspexit et ait: "Carissima, quid tibi est? Iam facies tua est mutata in colore et oculi tui in nigredinem mutantur." At illa: "Mirum non est, quia sum impraegnata et per consequens confusa (párrafo 6)

Coincide *Lucistela*, en su carácter ejemplarizante, tanto con la *Vie du pape Grégoire le Grand*, cuanto con el *Gregorius* de Aue y la *Gesta Romanorum*. De hecho, el texto de Aue concluye con una moraleja que resalta, precisamente, la importancia del arrepentimiento para la redención. Moraleja que, en términos similares, se recoge en otra versión medieval, de carácter popular, que recuperó el folklorista y filólogo romántico Karl Simrock. Según esta última, que lleva por título *Gregorio el de la Roca*<sup>261</sup>:

Esta historia de los dos pecadores que después de graves y terribles confusiones obtuvieron por fin el favor divino, no ha de ser malinterpretada por nadie. Porque a quien le diera por pensar: «Si a aquéllos se les perdonó, entonces yo no tengo nada que temer», y confiando en la serenidad y bondad divinas, se pusiera a pecar, sería presa segura del infierno. Pero quien, lamentando su falta desde lo más profundo de su corazón apesadumbrado, se dispone a cumplir

---

consultar el artículo de FLORES MARTÍN, Mercedes, “De la Vie du pape Saint Grégoire al teatro áureo español: historia de una leyenda europea”, en el que estudia el caso de *Lucistela* y el de *El marido de su madre*, de Juan de Matos Frago. Artículo que se encuentra disponible en <http://www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/1flores.pdf> [consultado el 23 de junio de 2007].

<sup>258</sup> El texto ha sido recientemente traducido al castellano por el profesor Regales Serna, *Gregorio, el pobre pecador* Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2001.

<sup>259</sup> Para otras versiones de esta misma leyenda, puede consultarse la entrada correspondiente a “Gregorio” en FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de argumentos de la Literatura Universal*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 206-07.

<sup>260</sup> Cito el texto a través de la edición electrónica de Ëulogos 2005, <http://www.intratext.com/X/LAT0277.HTM> (consultado el 30 de mayo de 2006)

<sup>261</sup> El título es según la reciente traducción al castellano a cargo de Sánchez Nieto.

la penitencia adecuada, no ha de desesperar, sino aprender de lo que enseña esta historia: que no hay pecado mayor que la piedad y la gracia divinas<sup>262</sup>.

Esta versión alemana de la leyenda, recogida por Simrock, es una muestra de la difusión que tuvo en la tradición oral popular, a la que se adscribe también *La leggenda di Vergogna*, que editó Alessandro D'Ancona y sobre la que el propio estudioso italiano afirmaba:

Trattasi [...] di un re, che, a suggestione del diavolo, rende feconda la propria figlia di un fanciullo che viene gettato nel mare, ma che, per vari casi di fortuna, si trova da ultimo a diventare inconsapevolmente, lo sposo della stessa sua madre: insieme con la quale si reca a penitenza, facendo dura ammenda dell'involontario peccato. La prima di queste due narrazioni si potrebbe designare col nome di Gregorio Papa, che generalmente porta nella letteratura popolare cristiana dell'età media<sup>263</sup>.

Prueba de la difusión oral en España de la narración de Gregorio Papa y de su pervivencia es la versión mallorquina recopilada por Camarena y Chevalier, que lleva por título “Gregori Papa”, y que catalogan como “cuento tipo 933: Gregorio en la roca”<sup>264</sup>.

Curiosamente, este relato mallorquín y *Lucistela* coinciden en un punto en que el drama se distancia tanto de la *Gesta Romanorum*, como del poema de Aue, y de la versión popular del cuento alemán, “Gregorio el de la Roca”. Si en éstos el personaje del pescador estaba caracterizado por su falta de compasión en su trato con Gregorio:

De nocte surrexit, lanceam suam fregit, vestimentis se induit peregrini, matri valefecit et nudis pedibus ambulavit, quousque extra regnum pervenit, deinde ad quandam civitatem in noctis obscuritate venit ad domum unius piscatoris, a quo hospitium pro dei amore petivit. Piscator eum diligenter respexit et cum membrorum decentiam et corporis dispositionem vidisset, ait ei: "Carissime, verus peregrinus non es; hoc bene apparet in tuo corpore." At ille: "Licet vere peregrinus non fuero, hospitium tamen dei amore nocte ista peto." Uxor piscatoris, cum eum vidisset, pietate mota preces fundebat pro eo, ut introduceretur. Cum autem introductus fuisset, retro ostium grabatum parari iussit, piscator pisces cum aqua ei dedit et panem, et inter cetera ei dixit: "Tu peregrine, si sanctitatem cupis invenire, loca solitaria deberes accedere." At ille: "Domine, libenter hoc attemptarem, sed locum talem ignoro." Qui ait: "Die crastina mecum pergas et ad locum solitarium te ducam." Et ille: "Deus sit tibi merces!"<sup>265</sup>

---

<sup>262</sup> Cito según la traducción de Sánchez Nieto, p. 193.

<sup>263</sup> Vol. XCIX della *Scelta di Curiosità ined. e rare*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1869. En adelante cito a través de la siguiente edición: *Saggi di letteratura popolare*, Livorno, Raffaello Giusti, Editore, Librato-tipografo, 1913, pp. 47-139 (47-48).

<sup>264</sup> Según Camarena y Chevalier, reproducen el texto de *Aplec de Rondaias Mallorquines* d'En Jordi d'es Racó (Mn. Antoni M<sup>a</sup> Alcover Sureda), IX págs. 63-78. Vid. CAMARENA, Julio, y CHEVALIER, Máxime, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, pp. 378-89. Como puede comprobarse a partir del extracto citado más abajo, en este cuento catalán, el padre de Gregorio no muere, sino que continua con vida hasta alcanzar el perdón de su propio hijo.

<sup>265</sup> *Gesta Romanorum*, capítulo XII, párrafos 52-53. Vid. capítulo VI del poema de Aue, así como HILDESHEIM, Johannes de, y ANÓNIMO, *La leyenda de los tres Reyes Magos y Gregorio el de la Roca. Dos ejemplos de literatura popular alemana de la Baja Edad Media recuperados por Karl Simrock*, traducción, introducción y notas de SÁNCHEZ NIETO, María Teresa, Valladolid, Disbabella, 2003.

En “Gregori Papa”, como en *Lucistela*, es el propio personaje de Gregorio, y no el pescador, quien decide encadenarse y echar las llaves de los grilletes al mar:

En Gregori s’espitxa a Roma, demana per confesar-se amb el Papa, que, com hagué sentit tot aquell endiumenjat, va dir: —Digues a ton pare i ta mare que repartesquen tot quant tenen an es pobres; anauvos-ne tots tres a pelegrinar, i, en trobar un entreforc de tres camins, preniu-ne un per hom, i feis penitencia fins que Déu vos donarà una senya de que estau perdonats [...] En Gregori arriba a sa vorera de mar, hi afina una cova paredada amb un portalet i una porta d’auzina i un finestró ben amunt. Se n’hi entra, veu que negú hi habita, i què fa ell? Se tanca dins aquella cova, roda clau, i llavò tira sa clau p’es finestró, i sa clau dins mar [...] Passa una partida d’anys d’aquella manera fins que el Papa se mor i en varen haver de fer un de novell. En aquells temps, quan el Papa se moria la gent s’aplegava dins l’església major de Roma, i davallava del cel una colometa i se posava damunt es cap d’un, i aquell era el Papa, i tothom el tenia per tal [...] Ell aquella colometa no satura fins que va esse en aquella cova on estava tancat En Gregori fent penitencia i més penitencia [...] Com no ho farem per entrar-hi? —deia tothom, arremolinat devora aquella cova, veient que sa colometa no en sortia ni hi sentien gens de remor<sup>266</sup>. Amb això reparen que no gaire lluny d’allà hi havia un pescador de canya amb sa canyeta a sa pesquera, sense bategar-se gens, com si una mola de peix s’hagués de penja a s’ham. Assussuaixí treu un peixetó lo més garrut, i, com li treia s’ham, nota que tenia cosa forta dins sa boca. —¿Que sera? ¿Que no sera? —diu es pescador. Per sortir de dubtes, obri es peixeto, i que me’n direu? Ell va es ser una clau, lo que aquell peixetó va tenir dedins. —Que dimoni pot esser aqueixa clau? — s’ exclama aquell pescador. Sa gent, arremolinada devora aquella cova, el senten, i se posen a dir: —Que és lo que diu aqueix pescador, d’una clau? Sabeu que hauria d’esser sa clau d’es pany d’aqueixa porta! —Sí que ho deu esser! —diuen altres. —Provem-ho! Provem-ho! -diu tothom [...] —Aixo és el Papa! Aixo és el Papa! —cria tothom. L’enrevolta tota quella gemació, s’agenoiaren davant ell per besar-li es peus, i demanant-li sa seua bendició, i el se’n menaren en triomf a Roma, i ja va esser el Papa, el Papa Gregori. Sa notícia s’ escampa per tot lo món, de que el Papa novell era un homo així i així; aquell comte i aquella comtessa que encara feien penitència a rompre, un a un cap de món i s’altre a s’altre cap de món, tengueren tots dos sa mateixa idea: —Anem an el Papa novell a veure si Déu ja mos ha perdonats! Tots dos compareixen a Roma, demanen per confessarsa amb el papa, s’hi confessen i el Papa los diu: —Sí que estau perdonats. Jo som aquell fill vostro. Amb mi vos vui fins que el Bon Jesus vos ne duga d’aquest món. Poreu fer comptes aquell pare i aquella mare si else degué venir ben de nou tot allò: s’aferraren per aquell fii seu tots dos plorant d’alegria; i el Papa amb ells i ells amb el Papa visqueren anys i més anys, i encara són vius si no són morts. I al cel mos vegem tots plegats<sup>267</sup>.

Cronològicamente hablando, los textos relativos a la leyenda de Gregorio más cercanos a *Lucistela* serían la *novella* XXXV de Matteo Bandello, titulada “Un gentiluomo navarrese sposa una che era sua sorella e figliuola non lo sapendo”; la *Trentiesme nouvelle* de *L’ Heptaméron* de la reina Margarita de Navarra, titulada “Un jeune gentil homme, agé de quatorze à quinze ans, pensant coucher avec l’une des damoiselles de sa mere, coucha avec elle-mesme, qui au bout de neuf mois accoucha, du faict de son filz, d’une fille, que douze ou treize ans après il espousa ne sachant qu’elle fust sa fille et sa seur, ny elle, qu’il fust son pere et son frere”<sup>268</sup>, y, sobre todo, la “Patraña quinta”

---

<sup>266</sup> La iconografía, de hecho, se hace eco de la misma en la representación pictórica de San Gregorio. Así, por ejemplo, en el lienzo de San Gregorio el Grande, de Pierre Paul Rubens, se representa a tres ángeles con la tiara como símbolo papal y, en el centro, la legendaria paloma del cuento.

<sup>267</sup> Según Camarena y Chevalier, reproducen el texto de *Aplec de Rondaies Mallorquines d’En Jordi d’es Racó* (Mn. Antoni M<sup>a</sup> Alcover Sureda), IX págs. 63-78. Vid. CAMARENA, Julio, y CHEVALIER, Máxime, *op. cit.*, pp. 378-89.

<sup>268</sup> D’Ancona en la introducción a *La leggenda di Vergogna e la Leggenda di Giuda* dio cuenta de la recreación de la leyenda de Gregorio tanto en la *novella* de Bandello como en la de la reina Margarita de Navarra. Al mismo tiempo, dio

de Juan de Timoneda<sup>269</sup>. *Lucistela* presenta coincidencias con estas tres últimas versiones, aunque también se observan importantes diferencias.

El relato de Timoneda comienza con un planteamiento de la situación inicial prácticamente igual al que venimos viendo:

Gabano, rey de Palinodia, viniendo al paso de la muerte, llamó un hijo suyo llamado Fabio y una hija dicha Fabela. Ya después de habelles dado con muchos sollozos y lágrimas su bendición, endrezando la plática a Fabio, le dijo: -Mira, hijo, que te dejo el reino con tal condición que no te puedas casar sin que primero cases a tu hermana Fabela y mires por ella como por tu propia persona. Muerto el padre y hechas aquellas honras que a un rey pertenecían, tanto miraba Fabio por su hermana, que cuando comía la hacía comer y servir en su misma mesa, y aderezóle una cama que no pudiesen entrar en ella si no fuese por su real aposento. Fue tanta la conversación de Fabio con su hermana Fabela que se enamoró della y a mal de su grado cumplió su carnal apetito y la hizo preñada<sup>270</sup>.

La primera diferencia interesante con respecto a *Lucistela* es que, en la patraña quinta, Fabio no llega a Roma para purgar sus pecados, sino que muere por el camino:

De allí a pocos días vino nueva que el Rey Fabio, habiéndose embarcado en una nave camino de Roma, fue su desdicha que pereció en una terrible tormenta sin quedar persona a vida; de la cual nueva la Reina Fabela recibió en su corazón grandísima tristeza, y por no tener presente la muerte del padre ni el pecado cometido, determinó echar de su presencia lo que pariese<sup>271</sup>.

Resalto la diferencia porque en *Lucistela* el Senescal insiste en que la muerte se ha producido tras haber sido perdonado, por lo que el pecado cometido ya ha sido limpiado:

[...] Sabras, reina, que al punto y coyuntura  
que tu hermano al Papa había llegado  
le dio la penitencia saludable,  
para ganar la vida perdurable.  
Y así su penitencia conservando,  
con ayuno, oración y disciplina,  
se apartaba del mundo contemplando,  
en la pasión de Dios, santa y divina.  
Y por aquesta vía caminando,  
de todos era el ejemplo y gran dotrina.  
Y así acabó su vida en este suelo  
y el alma fue a gozar del alto cielo. (f. 102 r.-v.)

---

testimonio de la existencia de otro texto italiano, una novella “di Giovanni Brevio, che è la quarta del suo libro, stampato nel 1545, vale a dire quattr’anni prima della morte di Margherita e nove prima che il Bandello mandassi fuori la sua. Il titolo ne riassume il contenuto: «Madonna Lisabetta, vedova rimasa, del figliuol s’innamora, il quale d’una fanciulla servente della madre fieramente innamorato, con lei trovar credendosi, colla madre si giace, et quella impregnata ne nasce una figliuola, della quale il figliuolo, fratello, padre e marito ne diviene»”, anotando que “la trama è pertanto identica, salvo che l’autore dice esser il fatto avvenuto «non è molto» in Venezia”. *Vid. op. cit.*, p. 66.

<sup>269</sup> TIMONEDA, Joan, *El Patrañuelo*, edición de José Romera Castillo, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 117-122.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 118.

El descubrimiento de Gregorio de su incestuosa concepción y nacimiento es coincidente en ambos textos, pero la reacción no es exactamente igual. En primer lugar, porque el Gregorio de la Patraña quinta acepta permanecer un tiempo hasta completar su formación tal como quería el Abad; en segundo lugar, porque, en *Lucistela*, Gregorio justifica su necesidad de marchar como medio de purgar su pecado, defendiendo “la fe en la guerra”:

Criándose Gregorio en poder del pescador, cuando ya fue de edad de diez años, jugando un día a la pelota con el hijo del pescador, sobre «falta es», «no es falta», alzó la mano Gregorio y dióle un bofetón. Viniendo llorando delante de su madre, y le dijese quién le había dado, empezó a decir a Gregorio: -Este bellaco, ribalde borde ¿quién lo ha de sufrir en su casa? Viniendo el pescador a la noche, Gregorio le suplicó que pues él no era su padre, que le dijese de quién era hijo. Fue tanta la importunación, que le dijo: -El reverendo abad Gregorio te lo dirá mejor que yo, porque él te me dio a criar, y a él tengo de dar razón del tiempo que hasta aquí te doctriné. Ido delante del abad y rogándole con buena crianza que le dijese cuyo hijo era, le respondió: -Decirte quién es tu padre y madre, Gregorio, yo no lo sé por cierto, más de cuanto te sacamos de la mar de dentro de una cajueta, con una plancha de oro que tengo muy bien guardada, escrita, que decía que te bautizasen, y así te puse mi nombre. Cuando oyó aquello de la plancha, le suplicó que se la diese, porque determinaba de ir por el mundo a buscar su padre y madre. El abad, con buenas razones y doctrinales ejemplos, le indujo a que sosegase, porque era muy mochacho, y que más le convenía que estudiase, así en letras como en otros ejercicios de virtud. Contento, encomendóle a hombres expertos y sapientísimos en letras y arte militar. De tal manera aprovechó Gregorio, que cuando vino a edad de quince años, salió tan hábil, así en letras como del arte de caballería, que fue cosa de espanto, que todos le alababan y bendecían<sup>272</sup>.

Gregorio afirma en *Lucistela*:

El Alto Dios, que sustenta  
cielo, tierra y hondo mar,  
haya por bien perdonar  
este pecado y afrenta  
en que me fui a engendrar  
y, pues esta desventura,  
me ha de echar de aquesta tierra,  
socorredme Virgen pura,  
pues será muy gran cordura  
defender la fe en la guerra.  
Señor, suplicóos me arméis  
a guisa de caballero,  
y lo que os pido primero,  
vuestra bendición me déis  
y un caballo muy ligero  
porque quiero ir a buscar,  
donde haya, alguna pelea,  
que contra tiranos sea,  
y, en ella, pienso pagar  
mi pecado y culpa fea. (f. 103 r.)

En relación con la decidida voluntad de Gregorio de defensa de la fe cristiana, como anotaba más arriba, merece ser resaltado el hecho de que, en *Lucistela*, la figura contra quien lucha Gregorio sea un luterano, sobre todo en relación con las implicaciones ideológicas subyacentes, puesto que el

---

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 119-120.

dramaturgo, a la vista de las versiones medievales adaptó e identificó con el elemento negativo contra el que luchaba el héroe cristiano, precisamente a un representante del reformismo protestante. En la versión de *El Patrañuelo* el usurpador está personificado en la figura del Príncipe de Borgoña:

En este mismo tiempo, viniendo a su madre la Reina Fabela, a pedir por mujer infinitísimos príncipes, a ninguno quiso aceptar por marido, entre los cuales era el Príncipe de Borgoña, y se sintió por más agraviado que todos de verse mayor en estado y linaje que no ella, y con tanto desdén aborrescido; y así, determinó de hacerle crudelísima guerra, de tal manera que le sujetó gran parte de su tierra. Y teniéndola en grandísimo aprieto, fue Gregorio despedido del Abad, con la plancha de oro, que le dio, y muchas joyas y dineros; y armado caballero vino a aportar a do su madre la Reina estaba circuida del Príncipe de Borgoña, y compadesciéndose della y de su trabajo, asentó en su real por hombres de armas. De tal suerte se avino con su contrario el Príncipe de Borgoña, que por su respecto, en breve tiempo, le hizo retraer y cobrar las plazas perdidas. No sabiendo con qué regraciale tal beneficio, los principales del reino suplicaron a la Reina que por satisfacer a Gregorio, tan esforzado y generoso caballero, no hallaban otra cosa más condeciente que casarse con él, si a ella le placía. Satisfecha la Reina, pues ellos eran contentos, hiciéronse las bodas, tan regocijadas y solemnes quanto a reyes pertenescieron<sup>273</sup>.

Y llegados al matrimonio entre madre e hijo, otro de los puntos en que difiere la versión de *Lucistela* respecto a la de *El Patrañuelo*, es que en la primera sí se produce consumación del matrimonio. Sin embargo, en la Patraña quinta, la no consumación del matrimonio entre madre e hijo posibilita que el conflicto se resuelva de modo distinto, con el matrimonio de Gregorio con la viuda del Senescal:

Preguntándole Gregorio de qué suerte era su hijo y sobrino, para contárselo hizo llamar a la mujer del Senescal, que quedaba viuda a causa de ser muerto su marido en la postrer batalla que tuvieron con el Príncipe de Borgoña, y contándosele todo por extenso, Gregorio quedó atónito y espantado, y muy más la mujer del senescal en saber que aquel era el niño que echaron en la mar, por lo cual dijo la Reina: -Dos cosas te conviene, hijo, que hagas, para honra tuya y mía. La primera es que lo que te tengo dicho tengas muy en secreto; la segunda que te cases aquí con la mujer del Senescal por pagalle los buenos servicios recibidos della y de su marido, que en gloria sea su alma. Y esto se ha de hacer muy cauta y escondidamente, por pacificación del reino. Contentos todos de lo que la reina había propuesto, casóse Gregorio con la mujer del Senescal, y la Reina votó castidad; los cuales vivieron muy honradamente por muchos, alegres y prósperos años, a servicio de Dios<sup>274</sup>.

Desde el punto de vista argumental, el relato de Timoneda es más semejante a *Lucistela* que el de Bandello y el de Margarita de Navarra. En estos dos últimos, que son prácticamente iguales, a diferencia de lo que sucede en la tradición de Gregorio, no son dos hermanos quienes cometen adulterio y de quienes nace un niño, sino que es una mujer viuda, que tiene un hijo, enamorado de una doncella de su madre. La doncella, que trata de preservar su honor, confiesa a su señora las libertades de su hijo, por lo que la madre determina concertar una cita entre la doncella y su propio

---

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 120-121.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 121-122.

hijo, en la que será ella quien sustituya en la cama a la doncella sin conocimiento de su hijo, que la dejará embarazada. Tras distintos avatares el hijo de la viuda acabará contrayendo matrimonio con su propia hija, que estaba al servicio de la reina de Navarra. En palabras de Bandello, la historia concluye:

Ora la cosa andò tanto innanzi che con buona grazia de la reina il giovine senza saper altro sposò la propria figliuola e consumò seco l'atto matrimoniale, e poi la madre ne diede avviso, come per compiacer la reina aveva sposata la tal damigella. La povera donna, sentendo questa orribil nuova, tutta stordi e gravissimamente infermò. E conoscendosi vicina al morire, si confessò con il vescovo della sua diocesi e a lui il fatto come stava del tutto aperse, e dolente e pentita del suo peccato se ne morì. Era già morto il suo cugino che era del fatto consapevole. Poi che ella fu morta, il vescovo secretamente tutto manifestò a la reina, la quale, intendendo che nessuno ci era vivo che il fatto sapesse se non il vescovo che ne l' ultima confessione della donna intesso l'aveva, non volle che altrimenti se ne parlasse, ma che il marito e moglie, padre e figliuola, fratello e sorella, in buona fede si lasciassero, i quali forse oggidi sono ancor vivi.<sup>275</sup>

Y según la narración de Margarita de Navarra:

Le mariage consommé, le gentil homme rescrivit à sa mere, disant que doresnavant ne luy pouvoit nyer la porte de sa maison, veu qu'il luy menoit une belle fille aussi parfaicte que l'on sçaroit desirer. La dame, qui s'enquist quelle alliance il avoit prinse, trouva que c'estoit la propre fille d'eulx, dont elle eut ung deuil si desesperé, qu'elle cuida mourir soubdainement, voyant que tant plus donnoit d'empeschement à son malheur, et plus elle estoit le moien dont augmentoit. Elle, qui ne sceut aultre chose faire, s'en alla au legat d'Avignon, auquel elle contessa l'enormite de son peché, demandant conseil comme elle se devoit conduire. Le legar, satisfaisant à sa conscience, envioaquerir plusieurs docteurs en theologie, auxqueks il communicqua l'affaire sans nommer les personaiges; et trouva, par leur conseil, que la dame ne devoit jamais rien dire de ceste affaire à ses enfans, car, quant à eulx, veu l'ignorance, ilz n'avoient point peché, mais qu'elle en devoit toute sa vie faire penitence, sans leur en faire ung Seúl semblant. Ainsy s'en retourna la pauvre dame en sa maison; où bientost après arriverent son filz et sa belle fille, lesquelz s'entre-aymoient si fort que jamais mary ny femme n'eurent plus d'amitié et semblance, car elle estoit sa fille, sa seur et sa femme, et luy à elle, son pere, frere et mary. Ilz continuerent tousjours en ceste grande amityé, et la pavre dame, en son extresme penitence, ne les voyoit jamais faire bonne chere, qu'elle ne se retirast pour pleuser.<sup>276</sup>

Ni qué decir tiene que entre los fragmentos citados y la escena del reconocimiento de madre e hijo que encontramos en *Lucistela* se percibe un considerable distanciamiento:

LUCISTELA	Dejadme, hijo mío, con vos partir do satisfaga a Dios de mi pecado.
GREGORIO	Quedaos, adiós mi madre, por regir la gente y señorío del reinado, que yo iré a do pague, por los dos, la ofensa cometida contra Dios. [...]

<sup>275</sup> Cito por la edición de Delmo Maestri, *La seconda parte de le novelle*, Torino, Edizioni dell'Orso Alessandria, 1993, pp. 281-283 (283).

<sup>276</sup> Cito por la edición del texto a cargo de Michel François, Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, Paris, Bordas, 1991, p. 233.

LUCISTELA      Dios te conserve y te dé fuerza y brío,  
que venzas al demonio en este día  
y te dé aquel estado soberano,  
que tiene para el que es firme cristiano.      (f. 107 v.)<sup>277</sup>

El aludido distanciamiento va en aumento si consideramos la entronización de Gregorio como Papa. Transcurridos dieciséis años<sup>278</sup>, y una vez cumplida la penitencia, los romanos buscan a Gregorio, que aparecerá sobre el tablado mediante el mecanismo escénico del torno<sup>279</sup>:

ROMANO 1º      Por cierto, que es grande espanto  
que en tantas tierras, islas y alto mar  
no se halle el hombre santo.

ROMANO 2º      Si aquella Voz del cielo  
allá en Roma declarara  
hacia qué parte del suelo  
el santo hombre se hallara,  
con muy mayor presteza se buscara.

ROMANO 1º      La Voz no nos declaró  
más que un hombre, Gregorio, sea buscado,  
justo, pues mereció  
que fuese colocado  
en silla del gran pontificado.      (f. 107 v.)

Por todo ello, y pese a que los relatos de Bandello, Margarita de Navarra y Juan de Timoneda son los textos más cercanos por cronología a *Lucistela*, se observan diferencias manifiestas en cuanto a la significación de la leyenda. Aunque el final de los relatos de Bandello y Margarita, por una parte, y de Timoneda, por otra, responden a un desarrollo argumental diverso, comparten una resolución del conflicto en una misma línea, que les confiere un sentido totalmente distinto al que tiene la leyenda de Gregorio en *Lucistela*. Y en dicha resolución del conflicto dramático prevalece, no el planteamiento doctrinal que veíamos en *Lucistela* y en la tradición legendaria medieval, sino en la idea de que la deshonra, si no es pública, no supone una “mancha” en el honor y, en definitiva, no existe deshonra.

En *El hijo de Reduán* decía que la nueva civilización que sale triunfante es la que representa un mestizo, en *Lucistela* es evidente que el mensaje didáctico subyacente y, con él, la función “apelativa” al público al que se dirige hacen que la conclusión sea inequívoca: la nueva civilización

---

<sup>277</sup> Obsérvense, en cambio, las similitudes de esta escena con respecto al siguiente fragmento de la *Gesta Romanorum*: Mater cum in filio tantum dolorem vidisset, ait: "O fili dulcissime, pro peccatis nostris peregrinabor toto tempore vitae meae, tu vero regnum gubernabis". Qui ait: "Non fiet ita! In regno mater expectabis, ego vero peregrinabor, donec a deo peccata nostra sint dimissa. (párrafo 51).

<sup>278</sup> En las versiones medievales, se indica que el tiempo transcurrido no fue de dieciséis, sino de diecisiete años.

<sup>279</sup> Según describe la correspondiente acotación: “dan la vuelta al tablado y sale Gregorio con una cadena al pie y una túnica” (f. 108 v.).



emergente, representada simbólicamente en la figura del Papa Gregorio, es la de aquellos que, no obstante sus pecados, han reconducido sus vidas de acuerdo con la doctrina católica. Y no olvidemos que, en pleno apogeo de la Contrarreforma, la insistencia en la necesidad de actuar con buenas obras, como garante para lograr la salvación, suponía una manifiesta réplica a las tesis luteranas, según las cuales la salvación se alcanzaba por el mero hecho de tener fe<sup>280</sup>.

En este sentido, obsérvese el encargo final que Lucistela recibe de su hijo Gregorio para que funde un monasterio: “de jaspe y de alabastro edificado/ do haréis encerrar doce doncellas/ regirlas heis vos, madre a todas ellas” (f. 109 v.). Un encargo que es especialmente importante porque se inscribe en el consolidado sistema de la jerarquía eclesiástica, al tiempo que remite a la simbología bíblica del número doce. Dicha cifra “representa a la Iglesia triunfante”, a la nueva Jerusalén<sup>281</sup>. Según el Apocalipsis ésta “tiene doce puertas marcadas con el nombre de las tribus de Israel y su muralla tiene doce bases con el nombre de los doce apóstoles”<sup>282</sup>. Doce como símbolo de continuidad entre la obra nueva de Jesús y a la antigua alianza realizada por Dios en Israel<sup>283</sup>. De hecho, en la representación iconográfica del Apocalipsis, figuran las doce vírgenes, los doce obispos y los doce apóstoles alrededor de Jesucristo.

Por otra parte, en el capítulo 12 del Apocalipsis, aparece la figura de “una mujer, envuelta en sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas”. Una imagen con la evidente connotación mariana, que puede relacionarse con *Lucistela*, pues María está entre las mujeres que, tras la ascensión de Cristo, “perseveran unidas en la oración”<sup>284</sup>.

Por ello me inclino a considerar entre los dramas religiosos a *Lucistela*. No porque el personaje del protagonista alcance la santidad, y Lucistela ocupe el cargo de abadesa en un monasterio, sino porque, pese a que el carácter legendario y la temática del drama distan de la “ortodoxia”, el mensaje transmitido comulga perfectamente con ella.

El éxito y pervivencia teatral de la leyenda de este Santo acerca de la cual versa *Lucistela* queda ratificada en la documentación relativa a representaciones, pues tenemos noticia de que, incluso en una fecha tan tardía como 1705, el autor de comedias Domingo de Salas, apodado el ‘Lapidario’ representó en Valladolid durante el mes de abril una comedia titulada *El marido de su madre, San Gregorio*<sup>285</sup>.

---

<sup>280</sup> La doctrina luterana se sustentaba en “la justificación por la sola fe (FIDUCIA), la negación de las obras meritorias”, *vid.* CRIVELLI, Camilo, *Pequeño diccionario de sectas protestantes*, Madrid, Escelicer, 1956, p. 125.

<sup>281</sup> *Diccionario de los símbolos*, CHEVALIER, Jean (dir.), Barcelona, Herder, 1988, p. 424.

<sup>282</sup> Apocalipsis, capítulo 21.

<sup>283</sup> *Vocabulario Bíblico*, Jean-Jacques von Allmen (dir.), Madrid, Marova, 1968, p. 34.

<sup>284</sup> Hechos de los Apóstoles I, 14.

<sup>285</sup> FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores, op. cit.*, en preparación. Quizá se trate de la obra de Juan de Matos Fragozo que lleva dicho título, y que se imprimió en Madrid en 1658. *vid.* URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria española, 2002,

### 2.2.3 Los dramas caballerescos

#### 2.2.3.1 Las variaciones del género: de *Las locuras de Orlando* a *Las bodas de Rugero y Bradamante* y *Los pronósticos de Alejandro*

En nuestro *corpus* encontramos también representación de dramas basados en materia literaturizada. Al menos son tres los dramas cuya fuente procede de la caballería ariostesca y de la carolingia; más adelante veremos una muestra de adaptación de materia mitológica.

Como se intuye con la sola mención de los títulos, *Las locuras de Orlando* y *Las bodas de Rugero y Bradamante* son dos dramas basados en materia ariostesca<sup>286</sup>. La principal diferencia entre ellos es la cantidad de líneas argumentales que constituyen la trama dramática y la trabazón de las mismas.

*Las locuras de Orlando* está concebida como reunión de una diversidad de episodios procedentes del *Orlando furioso*. Su adaptación al ritmo de un drama impone un tratamiento superficial de los mismos, que los convierte en rápidos flash actualizadores de las historias de unos personajes que formaban parte del sustrato cultural conocido por los espectadores coetáneos. *Las locuras de Orlando* es, por tanto, un drama con cierto grado de inorganicidad y con un desarrollo secuencial marcado más por la yuxtaposición de unidades argumentales que por la relación jerárquico-subordinada de las mismas a una trama principal. De hecho, dichas unidades argumentales, relacionadas con episodios amorosos –como los de Angélica y Medoro, Isabela y Cerbín, Mandricardo y Doralice...– o con enfrentamientos armados –como los de Roldán y Ferraguto, Mandricardo y Rodamonte...–, son como citas de momentos puntuales del poema ariostesco.

El drama caballeresco de *Las bodas de Rugero y Bradamante* denota una composición más lograda, probablemente por ser posterior a *Las locuras de Orlando* que, como veremos en el siguiente capítulo, está todavía dividida en cuatro jornadas y constituye una de las muestras más antiguas de la Colección. La trama de *Las bodas de Rugero y Bradamante* gira alrededor de las figuras de los dos personajes que se destacan en el título. Rugero y Bradamante, tras distintos periplos y peripecias, logran contraer matrimonio. Un matrimonio al que, desde un principio, se había opuesto Amón, padre de Bradamante.

---

p. 429. Con anterioridad a esta fecha, tenemos constancia de que el 14 de octubre de 1695 se ordenó un pago por valor de 240 rs. a la autora de comedias Andrea de Salazar por la representación que su compañía había realizado el miércoles 12 de octubre, en el Palacio del Alcázar del particular *San Gregorio* en la que debía de tratarse el mismo asunto del incesto, aplicado a la figura de este Santo tradicionalmente desde la Edad Media (FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores, op. cit.*, en preparación).

<sup>286</sup> Para un estudio sobre la repercusión de *Orlando furioso* y la traducción castellana a cargo de Jerónimo de Urrea, vid. ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, edición bilingüe de Cesare Segre y M.<sup>a</sup> de la Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra. Letras Universales, 2002, 2 vol.

Por último, *Los pronósticos de Alejandro* recrea la leyenda que se narra en el cantar medieval de *Amis et Amile*, dos jóvenes que poseen un extraordinario parecido físico y están unidos por una fiel relación de amistad. La primera versión conocida del relato data del siglo XI y, en la primera mitad del siglo XII, se escribió una *Vita sanctorum Amici et Amelii carissimorum* en Italia. Martín de Riquer, al estudiar los cantares de gesta franceses de los siglos XI al XIII y la relación que tienen con España, indica que los dos textos citados se basaban en un cantar de gesta francés perdido. El cantar de gesta francés posterior con el mismo título que sí conservamos data de finales del siglo XII y se sitúa en la corte de Carlomagno<sup>287</sup>.

Si a *Las locuras de Orlando* y *Las bodas de Rugero y Bradamante* las une su vinculación con la materia ariostesca, desde el punto de la estructura de la acción se percibe una mayor cercanía entre *Las bodas de Rugero y Bradamante* y *Los pronósticos de Alejandro*, pues estos dos dramas comparten un esquema conflictivo básico que permitiría su adscripción a los que el profesor Oleza definió como dramas “de hechos famosos”, en los que el esquema conflictivo sigue las siguientes pautas: “Marco: situación bélica — Hecho de fama a realizar por el héroe — Pruebas y colaboraciones sobrenaturales — Triunfo — Recompensa”<sup>288</sup>.

En *Las bodas de Rugero y Bradamante*, la situación bélica que sirve de marco para el desarrollo de los hechos del héroe se anuncia en las últimas intervenciones de la segunda jornada y se desarrolla especialmente en la segunda jornada. Rugero marcha a Grecia y lucha con los búlgaros en contra de León, pues su intención es acabar con la vida de su contrincante para lograr casarse con Bradamante:

---

<sup>287</sup> Vid. RIQUEL, Martín de, *Los cantares de gesta franceses*, Madrid, Gredos, 1952, pp. 318-321. *Amis et Amile*. Cantar de gesta francés del siglo XII en series de decasílabos. La pareja de Amis y Amile es el símbolo perfecto de la amistad. Iguales de cuerpo y de alma, nacieron el mismo día, de familias diversas, lejanas una de otra, pero unidos luego por una fuerza oscura que empujaba el uno hacia el otro, juran no dejarse nunca y se ponen al servicio del emperador en guerra contra los bretones. Más tarde Amis casa con Lubia, pérfida hermana del traidor Hardré, a cuyas insidias acaba de escapar, y es nombrado conde de Blaya. Mientras tanto Amile, senescal en la corte de Carlomagno, se convierte en el amante de Belissent, hija del emperador. Pero el viejo traidor Hardré descubre sus relaciones, las denuncia al rey y está presto a sostener su afirmación con la espada. Pero Amis, advertido por un sueño, acude en auxilio de Amile y gracias a su absoluta semejanza, combate en su lugar y mata a Hardré mientras Amile huye a Blaya. Ahora, sin embargo, Amis ha de casarse con Belissent y Dios le castigará por el sacrilegio. En efecto, volviendo a Blaya, donde Amile, aunque sustituyéndole no le ha traicionado con su mujer, cada uno recobra su verdadero lugar al lado de su esposa. Amis es contaminado por la lepra, que obliga a su mujer a separarse de él. Sólo Amile, lavándole con la sangre de sus hijos, que por orden divina ha matado para salvar al amigo, puede sanarle. Pero el noble sacrificio que se atreve a afrontar produce también un milagro: los niños resucitan. Curados y reunidos ya para siempre, Amis y Amile, después de una peregrinación a Tierra Santa, mueren juntos en el camino de vuelta, cerca de Mortara. La leyenda debió localizarse probablemente en Italia, en Mortara, y se hizo francesa gracias a los peregrinos que, de vuelta de Roma, la llevaron a Francia. En efecto, todos los textos que la narran coinciden en dicha localidad *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, Martín de Riquer (dir.), Barcelona, Hora, 1992, v. 2, p. 183 (traducción y adaptación de la publicada originariamente en italiano por BOMPIANI, Valentino (ed.), Milán, con el título, *Dizionario letterario delle opere*).

<sup>288</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en VVAA (Oleza Simó, Joan, director), *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, p. 255.

RUGERO           ¿Qué habéis de poder vosotros?  
Yo lo habré de remediar,  
con llevarlo de otra suerte,  
dando al Príncipe [i. e., León] la muerte  
que me la pretende dar.  
Rugero, por Dios eterno,  
de tomar luego un caballo  
y de partirme a buscallo,  
aunque esté dentro el infierno,  
que, quitado de delante  
éste, mi competidor,  
podré negociar mejor  
con Amón y Bradamante.  
Y luego esta noche iré.                   (f. 6 v.)<sup>289</sup>

Aunque en *Los pronósticos de Alejandro* no se puede hablar propiamente de una situación bélica que envuelva el conjunto de la trama, sí se produce una situación violenta que fuerza a Alejandro a abandonar temporalmente el reino de Egipto. La oposición de los súbditos del Rey de Egipto al casamiento de Alejandro la promueven Tiberio y Julio, que defienden los intereses del duque Arnesto (pretendiente de la Princesa) y representan a los súbditos envidiosos:

DUQUE            Un traidor, a quien agora  
el Rey por su yerno escoge,  
y siendo de baja suerte.

TIBERIO          ¡Oh dolor terrible y fuerte  
yo lo voy, Duque, a estorbar  
con mi castigo o su muerte.

JULIO            Partamos con brevedad  
a revolver la ciudad,  
diciéndole el mal presente,  
para que toda la gente  
apellide libertad.                   (ff. 5 v.-6 r.)<sup>290</sup>

Más adelante es el propio Alejandro quien le confiesa al Rey su decisión de marcharse del Reino para iniciar un camino simbólico de aprendizaje que lo conduzca a la adquisición de los saberes necesarios para el buen gobierno:

Pues, señor, has de saber  
que estoy puesto en grande aprieto,  
que tus vasallos mormuran  
por ver cuán honrado quedo  
y, contra mí, se conjuran.  
Aunque yo no tengo miedo  
del mal que hacerme procuran,  
con todo, tienen razón

<sup>289</sup> Como se ha señalado anteriormente, el manuscrito de esta comedia está sin foliar. Para facilitar la localización de los pasajes citados, en adelante, número yo, indicando, como siempre, recto o vuelto.

<sup>290</sup> Del mismo modo que en *Las bodas de Rugero y Bradamante*, la foliación de *Los pronósticos de Alejandro* es mía.

que el ser rey no corresponde  
con mi ser y discreción  
y así quiero ir adonde  
me den alguna lición.  
Veré los hechos invitos  
que hacer en su tierra alcanza  
el grande emperador Titos,  
de quien reyes infinitos  
suelen aprender crianza.  
Volveré tan sabio y fuerte  
que todos vengan a honrarme. (f. 6 r.)

Decía que en *Los pronósticos de Alejandro* no se produce un enfrentamiento armado en sentido estricto que sirva de marco sobre el que se trazan las distintas aventuras que conducirán al héroe a su triunfo final, pero si entendemos “conflicto bélico” en un sentido amplio y genérico, directamente relacionado con un conflicto que violenta al héroe, podemos asumir, entonces, que *Los pronósticos de Alejandro* comparte con aquellas obras adscritas al subgénero de los “dramas de hechos famosos” un desencadenante de la acción marcado por su signo desestabilizador, que repercute de manera directa sobre el héroe.

Además, *Las bodas de Rugero y Bradamante* y *Los pronósticos de Alejandro* coinciden en el resultado directo de la situación de violencia que hemos considerado desencadenante de la acción dramática: el “exilio”, esto es, la salida del héroe de su patria por una situación que le es adversa. En el caso de Rugero, se ve obligado a marchar de la corte de Carlomagno porque Amón, el padre de Bradamante se opone al casamiento de éste con su hija. En el caso de Alejandro, es una interpretación incorrecta de una profecía la que desencadena la expulsión de Alejandro por parte de sus padres. No es éste el único “exilio” a que se ve sometido Alejandro. Una vez ha sido recompensado por Tolomeo con el matrimonio con la Princesa, se ve coaccionado por el rechazo de los vasallos a su nombramiento como Rey. Del mismo modo, ambas obras comparten una resolución del conflicto que pasa por el regreso final del héroe a su lugar de origen, tras la superación de múltiples “pruebas” que ponen de manifiesto su valía y la ejemplaridad de su comportamiento. Obviamente, al regreso final del héroe, van aparejadas las secuencias de “triunfo” y “reconocimiento” propias de los dramas “de hechos famosos”.

Ambos dramas coinciden también en la relación de amistad que se entabla entre dos personajes masculinos. Si, en *Las bodas de Rugero y Bradamante*, Rugero y León aspiraban a contraer matrimonio con la misma dama y se destacaba notablemente el comportamiento del noble León, que renuncia a ella en favor de su amigo, en *Los pronósticos de Alejandro* el eje axial es la amistad “hasta la muerte” de dos amigos, Luis y Alejandro. Dicha relación de amistad repercute sobre la configuración del esquema actancial de los personajes puesto que León, por un lado, y Luis, por otro, comparten protagonismo con Rugero y Alejandro, llegando casi a compartir el rol de

“sujetos”. Dicho carácter de co-protagonistas se hace evidente especialmente en las dos secuencias intermedias definidas para los dramas “de hechos famosos”, esto es “hecho de fama a realizar por el héroe” y “pruebas y colaboraciones sobrenaturales”.

En *Las bodas de Rugero y Bradamante*, Rugero pelea con valentía contra el ejército de León, ayudando a la victoria de los búlgaros. Éstos, que han perdido a su rey en la batalla, manifiestan su deseo de premiar la ayuda que Rugero les ha prestado con su coronación como nuevo soberano:

RUGERO	¿Qué gente?
SOLDADO 1	De tus criados y, a tu valor obligados.
RUGERO	¿Qué bando?
SOLDADO 2	Muy de tu casa. Búlgaros somos y amigos, y después tus servidores, de los que llamas menores, no, cual piensas, enemigos.
SOLDADO 3	Hase el griego levantado sin justicia ni razón, no con otra pretención [sic] que de tomar a Belgrado. Quisímosle defender y, en vano, se procurara si tu esfuerzo nos faltara, con que pudimos vencer. Ansí, vista la vitoria, hoy aquirida por tí, nos pareció, desde aquí, dar principio a tu memoria.
RUGERO	¡Oh cuán despacio nos vamos! Según tengo que hacer.
SOLDADO 1	Queriamoste ofrecer este reino donde estamos, pues por tí se conservó, y pues nuestro rey perdimos en la batalla que hicimos.
RUGERO	¿Que, al fin, vuestro rey murió? No poco habéis arriscado.
SOLDADO 2	Es lo que perdido habemos, ¡cuánto, señor, ganaremos teniéndote en el estado!
RUGERO	No, no. Deso no hagáis caso, que, para rey, no nací. ¡Cuán bien que burla de mí este que me salió al paso!

SOLDADO 1	Éstas son veras, señor, las que agora se te ofrecen
RUGERO	Confieso que le parecen, mas buscad otro señor, que yo os quiero por amigos, estimando la afición, que pagaré en la ocasión contra vuestros enemigos, que fuerza habré de buscar con que poder ofendellos, pues que busco al mejor dellos y en qué podelle enojar. Seguid vuestro buen intento, que aquí tenéis esta espada, en cualquier tiempo, obligada.
SOLDADO 3	No hay intento que seguir, que el contrario Constantino, que, a darnos la guerra vino, no entiende sino en huir y se retira a su estado, que ya en su casa estará.
RUGERO	Pues conviéneme ir allá, si en campo no le he hallado.
SOLDADO 2	Seguirémoste, señor.
RUGERO	No, no, señores, quedaos y, con la vitoria, holgaos, que es el camino mejor.
SOLDADO 1	El cielo te dé contento, que así nos le dais y has dado, ¿en qué cosas no has mostrado valor y merecimiento? Alto, de aquí caminemos con la demás gente nuestra, que, pues fortuna es diestra, con nuestro intento saldremos.

(ff. 7 v.-8 r.)

Y, posteriormente, muestra sus destrezas con la espada en el combate contra Bradamante. El monólogo de Rugero pone de manifiesto las contradicciones internas que lo abruman entre la necesidad de corresponder a quien le salvó la vida y la pasión amorosa hacia la mujer a quien ama:

Rugero soy. Ruger, digo,  
un caballero de fe,  
que hoy ha de ganar su dama  
para entregalla a un amigo.  
Y soy quien, en la tormenta  
de la batalla aplazada,  
hoy sacaré con mi espada  
sangre que, en el alma, sienta.  
Y soy un hombre que espero

dar, de un golpe, dos heridas  
para rematar dos vidas,  
de Bradamante y Rugero.  
Y soy, en efecto, quien,  
por lo que toca a un amigo,  
haré batalla conmigo,  
y tengo de hacella bien.  
Soy a quien pone hoy sus brazos,  
en ofensa de una dama,  
que, a tantos hombres de fama,  
ha hecho hasta hoy pedazos,  
mas ¡no lo permita Dios,  
que, espada, tal intentéis!  
que, aunque las armas toquéis  
de mi Bradamante, vos,  
que muy mal os refrenáis  
una vez puesta en carrera,  
que es, para vos, muy de cera  
el acero que alabáis. (f. 14 v.)

A León se le reservan otro tipo de “hechos de fama a realizar”, que no quedan vinculados con el ámbito del combate, en el que se supone inferior a la propia dama y, por ello, cede su lugar a Rugero, sino que están directamente vinculados con el comportamiento caballeresco. Resulta, en este sentido, pertinente la observación de Peter Burke quien, en su análisis de la transmisión, la asunción y la crítica de *El Cortesano*, de Baltasar de Castiglione, estudia el sistema de valores relacionado con la cortesía y pone en contraposición la canción de gesta tradicional con la novela cortés a partir de los personajes que intervienen en ellas. Al hacer referencia al *Orlando Furioso*, que considera “fusión de caballería y cortesía”, señala el personaje de León y el acto que protagoniza al ceder a Bradamante a su rival, es un “modelo de esa cualidad excelsa”, que es la cortesía<sup>291</sup>.

En *Los pronósticos de Alejandro*, el primer “hecho de fama” que lleva a cabo Alejandro no está vinculado con el ámbito de la lucha armada, pues es la interpretación de la visión de Tolomeo, que le valdrá el reconocimiento del Rey. Según expone el propio Rey de Egipto, la visión que lo atormenta

Lloren mis ojos lágrimas sin cuenta  
porque, estando ocupados en el llanto,  
no vean el dolor que me atormenta.  
Lloren mis ojos, lloren hasta tanto  
que, perdiendo la vida, el alma quede  
libre de la visión y del espanto,  
ya que jamás me otorga ni concede  
la fortuna descanso a mis enojos,  
sí, en tan amargo mal, haberle puede,  
porque, para triunfar de mis despojos,

---

<sup>291</sup> Vid. BURKE, Peter, *Los avatares de El Cortesano*, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 32.



los cuervos que a la vista se me ofrecen  
casi me vienen a sacar los ojos.  
Con no ser más de tres, tres mil parecen,  
porque las glorias menguan cuando duran,  
y los trabajos, cuando duran, crecen.  
Los dos dellos parece que procuran  
tener asido, entre ellos, al tercero,  
y con entrambos picos le aseguran.  
Gran daño me resulta deste agüero,  
pues, con haber remedios en el mundo,  
yo soy aquél que, sin remedio, muero.  
Bien es verdad que en dádivas le fundo,  
aunque el primer lugar tienen en todo,  
para mí, no han tenido ni el segundo. (f. 4 v.)

Alejandre interpreta el rey de su sueño del Rey y le ofrece un remedio sencillo para acabar con la visión que lo atormenta:

Los tres cuervos, señor, que con su vuelo  
han venido a ponerse en tu presencia,  
postrados y humillados por el suelo,  
traen cierta disputa y diferencia  
y, para apaciguallos, no hay remedio  
sino dar, a tu gusto, la sentencia.  
Los dos son padre y madre, el de en medio  
es hijo de los dos que le rodean  
con amoroso y paternal asedio.  
Los dos juntos le quieren y desean  
Y, por gozar del hijo tan querido,  
con razones combaten y pelean  
La madre dice que ella le ha tenido,  
entre sus plumas calentando el huevo,  
donde estaba guardado y escondido,  
mas después que había nacido el hijo  
voló del nido la olvidada madre  
sin que le diese el ordinario cebo.  
Responde luego en su favor el padre,  
diciendo que, de bárbaras razones,  
no puede haber alguna que le cuadre  
y que él en diferentes ocasiones  
le dio el sustento hasta que la pluma  
le comenzó a brotar de los cañones. (f. 5 r.)

Con ello, Alejandre le indica al Rey que lo único que debe hacer para librarse de la visión es dictar su sentencia a favor de uno u otro de los progenitores y el Rey dictamina:

Pues no tengo remedio de reposo,  
éste quiero probar, que es imposible.  
Y, si imposible, no dificultoso.  
Y, así, por el descuido aborrecible  
que ha tenido la madre, la condeno  
al cuidado más fuerte y más terrible,  
porque del propio hijo la enajeno.  
Y, al piadoso padre se le encargo,

pues tuvo, de piedad, el pecho lleno. (f. 5 r.)

El Rey lo premia entregándole la mano de su hija:

Tú, joven, bello y constante,  
merecedor que la fama,  
tus hechos heroicos, cante,  
por rey te quiero jurar,  
que, quien tanto se comide,  
tanto premio ha de llevar,  
porque, cuando no se pide,  
tiene mejor gusto el dar.  
Quiero casarte también,  
con la que es mi bien y abrigo,  
la cual es tan grande bien  
que, a no casalla contigo,  
no pudiera hallar con quién. (f. 5 v.)

El segundo hecho de fama de Alejandro sí está relacionado con lo bélico, pues es la sustitución de su amigo Luis en el combate contra el Almirante.

En el caso de Luis, como en el de León, los “hechos de fama” con los que corresponde a Alejandro están vinculados con la nobleza de su ser y su incondicional entrega al amigo. Lo pone de manifiesto su acción con la Princesa, mujer de Alejandro, con quien comparte lecho nupcial pero no contacto físico alguno. Más adelante, pondrá de nuevo de manifiesto su fidelidad cuando no duda en sacrificar a su propio hijo para salvar la vida de Alejandro:

Mucho me ha de costar ese remedio,  
pero, por la razón que cuesta mucho,  
será de más valor y más estima.  
Quiero luego emprender este negocio  
y dar la muerte a mi querido hijo,  
que es la cosa más ardua y más terrible  
que ver pudieron los humanos ojos,  
y lavar con su sangre el cuerpo triste,  
el que, por mi ocasión está tullido. (f. 13 r.)

La intervención del elemento sobrenatural imprime en los dos dramas un sello de restauración del equilibrio que matiza el primer desenlace trágico que parecía llamado a cerrar el drama. Así, la intervención de la maga Melisa hace posible el matrimonio final entre Rugero y Bradamante y la milagrosa salvación del hijo de Luis junto con la salvación de la enfermedad de Alejandro y su reconciliación matrimonial con la Princesa, conforman el *lieto fine* que caracteriza estos dramas.

En el siguiente esquema se visualizan las acciones en paralelo de los dos dramas en la relación entre los dos amigos con los cambios que los agentes sobrenaturales producen en el desarrollo de la acción dramática.

<i>Las bodas de Rugero y Bradamante</i>	<i>Los pronósticos de Alejandro</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>– León libera a Rugero de prisión</li> <li>– Amistad entre Rugero y León</li> <li>– Rugero pelea en lugar de León para conseguir a Bradamante para su amigo</li> </ul> <div style="border: 1px dashed black; padding: 5px; margin: 10px auto; width: fit-content;"> <p>Intervención sobrenatural: - Maga Melisa</p> </div> <ul style="list-style-type: none"> <li>– León renuncia a Bradamante y se la cede a Rugero</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Amistad entre Alejandro y Luis, que coinciden en la corte del Emperador</li> <li>– Alejandro pelea en lugar de Luis para que éste no pierda a la Princesa</li> <li>– Luis sustituye a Alejandro en el tálamo nupcial y coloca una espada entre los cuerpos, signo de integridad sexual</li> <li>– Alejandro, con lepra acude a casa de su amigo Luis, que lo acoge y mata a su propio hijo para salvarlo de la enfermedad</li> </ul> <div style="border: 1px dashed black; padding: 5px; margin: 10px auto; width: fit-content;"> <p>Intervención sobrenatural: - Un mágico - Milagrosa salvación del hijo</p> </div> <ul style="list-style-type: none"> <li>–Restablecimiento del matrimonio entre Alejandro y la Princesa de Egipto</li> </ul>

*Las locuras de Orlando* no comparte el esquema conflictivo descrito para los casos de *Las bodas de Rugero y Bradamante* y *Los pronósticos de Alejandro* esencialmente porque no hay un personaje (o grupo pequeño de personajes) sobre los que pivote la trama y sobre quienes recaiga el protagonismo, sino que encontramos distintas tramas en las que se erigen, como protagonistas, personajes distintos. Si bien es cierto que desde el propio título se pone énfasis en la figura de Orlando y que la comedia podría leerse como escenificación del proceso de enajenación mental y recuperación de la cordura del enamorado despedido, el personaje de Orlando no “justifica” (por decirlo de algún modo) la presencia de algunas de las escenas que componen el drama. Sirvan como ejemplos el encuentro entre Medoro y Cerbín, con la recreación verbal del combate entre Dardinel y

Reinaldos, o el relato de la historia de Cerbín, príncipe heredero de Escocia, o la batalla de Mandricardo contra Rodamonte, o el relato del asesinato de Isabela por Rodamonte. En cualquier caso, no son los “hechos famosos” de Orlando de los que se ocupa nuestro texto. En el drama se produce un cambio en la presentación de Orlando antes y después de tener noticia de la relación entre Angélica y Medoro. Si Orlando se configura en las dos primeras jornadas como luchador por conseguir el amor de Angélica, con el enloquecimiento por amor, se despoja de los atributos bélicos, simbólicamente identificados con la espada. Sus apariciones en escena están marcadas por un vestuario desaliñado y un bastón (signo eminentemente anti-caballeresco). Sólo cuando recobra la conciencia, manifiesta su intención de separarse de la pasión amorosa y dedicarse a la defensa del bien público, para él, identificado con Carlomagno, estandarte de la lucha de la cristiandad contra el mundo musulmán.

Uno de los elementos más destacados en *Las locuras de Orlando* es la vacilación onomástica de la obra a la hora de nombrar al personaje de Orlando, que figura en el elenco de personajes como Roldán. Chevalier ha explicado las implicaciones que conlleva esta oscilación en el nombre, frecuente en la tradición ariostesca:

A los modernos, nos parece la atmósfera del *Orlando furioso* muy alejada de la inspiración medieval de los romances viejos de asunto carolingio. Y sin duda tenemos razón, pero creer que valía la misma opinión en los años 1560-1580 es miopía por nuestra parte, o ilusión óptica. Los españoles del siglo XVI, según hemos intentado demostrar en otra parte, consideraban el *Orlando Furioso* como una obra plenamente épica. A los romancistas que escriben en los años 1560-1580, el *Orlando Furioso* aparece como prolongación y rejuvenecimiento de las viejas leyendas, o si se quiere, como la forma moderna de una antigua tradición. Pasan sin esfuerzo de Roldán a Orlando, empleando de modo indiferente ambas formas<sup>292</sup>.

Decíamos que en *Las locuras de Orlando* hay un exceso de material que genera dispersión y falta de claridad por las múltiples líneas y su débil vinculación. Ello se observa con el estudio del material tomado del *Orlando Furioso* de Ariosto. El cuadro inicial de la obra, en el que se produce la lucha entre Ferraguto y Roldán recrea el canto decimosegundo.

---

<sup>292</sup> Vid. CHEVALIER, Maxime, *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1968, p. 20. En la introducción a la antología justifica la no inserción de textos provenientes de comedias que recrean el *Orlando furioso* para no transmitir una imagen disturbada de esta tradición. La organización temática que ofrece (p. e.: “Angélica se enamora de Medoro”, “Locura de Roldán”, “Muerte de Zerbino”...) resulta de suma utilidad para confrontar el modo en que se refieren los episodios en *Las locuras de Orlando* y *Las bodas de Rugero y Bradamante*, con las distintas versiones que, sobre ellos, analiza Chevalier. En este estudio, el crítico francés analiza toda una serie de textos poéticos españoles que recrean (copian o subvierten) determinados pasajes del *Orlando furioso* de Ariosto y de sus continuadores.

La transición de este cuadro al siguiente es brusca, pues el nuevo cuadro, basado en el canto decimonoveno del *Orlando Furioso*, recrea un nuevo conflicto armado, que desembocará en el conocidísimo episodio de la cura de las heridas de Medoro por parte de Angélica<sup>293</sup>.

Con el cambio de jornada se produce un nuevo salto. Tras el intercambio informativo de Cerbín, que refiere a Roldán cómo quien habían tratado de acusarlo del asesinato del hijo del conde Anselmo y la ayuda que le había prestado Isabela para liberarse, tiene lugar el enfrentamiento entre Mandricardo y Roldán, así como la caída en la locura de este último. Es el pastor que ha acogido a Angélica y Medoro en su casa quien le refiere a Roldán su historia, enseñándole el brazaletes que Angélica le dejó antes de marchar como pago por los servicios prestados. En realidad, el brazaletes que Angélica regala al pastor se lo había regalado Roldán previamente a ella según se relata en el canto decimonoveno del *Orlando furioso*.

Roldán será el motivo del enfrentamiento entre Mandricardo y Cerbín, que acabará con la muerte del segundo, en la recreación del canto vigésimo cuarto del *Orlando Furioso*. En el drama se recrea la pelea entre Mandricardo y Rodamonte por el amor de Doralice. Pelea que se ve interrumpida por la llegada de un correo que anuncia que el ejército francés ha sitiado a los moros.

En la cuarta jornada del drama un salto en la acción nos traslada hasta el canto vigésimo noveno del *Orlando furioso*. El parlamento de un criado sirve de compendio informativo sobre los distintos frentes que habían quedado abiertos: los franceses han sido derrotados, Mandricardo ha

---

<sup>293</sup> Tuvo gran fortuna literaria el episodio de Angélica curando las heridas a Medoro en casa del pastor que los acoge. Urzáiz recoge una noticia tomada de Esquerdo, según la cual una obra titulada *Las heridas de Medoro* se representó en Valencia en 1635, lo que permite establecer vinculaciones temáticas con una de las escenas que se desarrollan en nuestro drama, confirmando la recurrencia a este pasaje del Ariosto que se produce no sólo en el ámbito de la lírica, como ya destacó Chevalier (*Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1968), sino también, en el ámbito dramático. Vid. URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores... op. cit.*, p. 89. La representación de obras con temática del *Orlando* la tenemos documentada desde época muy temprana. Sirva como ejemplo una noticia de 1584 que transcribió Pérez Pastor. Se trata de una obligación, con fecha de 6 de abril de 1584, de Diego Granado, 'el Viejo', y Juan Granado, su hijo, quienes firmaban contrato para hacer "mudanza (Radamante, Reinaldos, Roldán, Oliveros y Montesinos)", según Rennert, probablemente para el Corpus de Madrid (FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores, op. cit.*, en preparación). Por otro lado, Chaves Montoya documenta la representación más tardía de una obra con el mismo título que la de la Colección Gondomar que nos ocupa. Según la citada investigadora, los criados de la reina Isabel ofrecieron el 19 de agosto de 1622 una comedia titulada *Las locuras de Orlando*, de Lope de Vega, en honor de la infanta María, con motivo de su cumpleaños, en un tablado decorado con tapices levantado en uno de los patios del Alcázar: "Jueves 19 de Agosto hizo años la Sra infanta María, hubo galas extraordinarias y en palacio comedia de los criados de la Reyna con tanta grandeza de galas y tablado que se hizo en el patio de la tapicería que hubo bien con ser tanto, el agua grande que caio malogro algo el gusto". Vid. CHAVES MONTOYA, María Teresa, "Una fábula escénica para el cardenal Antonio Barberini: *Il palazzo incantato* (1642) de Giulio Rospigliosi", en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro* (Almagro, 12-14 de julio de 2005), Castilla la Mancha, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2006, pp. 179-203 (185-186 n. 19). No contamos con ningún elemento que permita vincular los dos textos homónimos bastante distanciados en el tiempo. Como se ha indicado en distintos momentos, las atribuciones de la autoría en los textos del *corpus* son bastante fiables y debe notarse que *Las locuras de Orlando*, no aparece atribuida a Lope en el manuscrito. Sin embargo, como indicábamos en el capítulo 1 de este trabajo, el folio 129 r., que precede a *Las locuras de Orlando*, anuncia una comedia con título *El galán pobre*, ésta sí, atribuida a Lope, cuyo texto no figura en el códice. Vid. 1.3.1 Caracterización codicológica.

contraído matrimonio con Doralice<sup>294</sup> Rodamonte ha matado a Isabela<sup>295</sup>. En escena aparecerá Rodamonte, conectando el relato de su criado con la figura de Roldán, puesto que ambos se enfrentarán en un “combate” más cómico que caballeresco en el que los dos caen al agua.

Además, se introduce también la historia de Flordelís y Brandimarte. Las palabras de Flordelís, que queda a solas en escena, ponen de manifiesto la búsqueda de su amado Brandimarte:

Cuando la fortuna empieza  
no se contenta con poco,  
porque a cada tris tropieza  
el que sigue al amor loco  
y se quiebra la cabeza.  
No apenas el pecho admite  
el deleitoso apeteite  
de buscar el que le abrasa,  
cuando sale por do pasa,  
uno que lo estorbe y quite.  
Pues si, dulce Brandimarte,  
el mundo todo se cierra  
porque no puedo hallarte,  
cuando me falte la tierra,  
por el aire he de buscarte,  
que no es el amor tan frío,  
que dentro en mi pecho crío,  
para que yo haga caso  
de este peligroso paso,  
ni por él se vuelva el mío.  
Alguien al puente se arroja,  
pues que ya aquella voz suena. (f. 141 v.)

Roldán recobrará finalmente el juicio con una bebida milagrosa que Astolfo le vierte por la nariz y la obra concluye con la declaración de Roldán, que dice haber olvidado a Angélica:

[...] Es perdido  
y malgastado el tiempo agora en eso,  
ni sé quién es Angélica, ni ha sido.  
Tratemos de otras cosas más de peso,  
y el estado en que Carlo está y su gente,  
que es lo que más Roldán agora siente.  
Y para que aguardemos cosas varias,  
que pueden suceder en este asalto,  
provéanseme armas necesarias  
y otras cosas de que me hallo falto. (f. 144 r.)

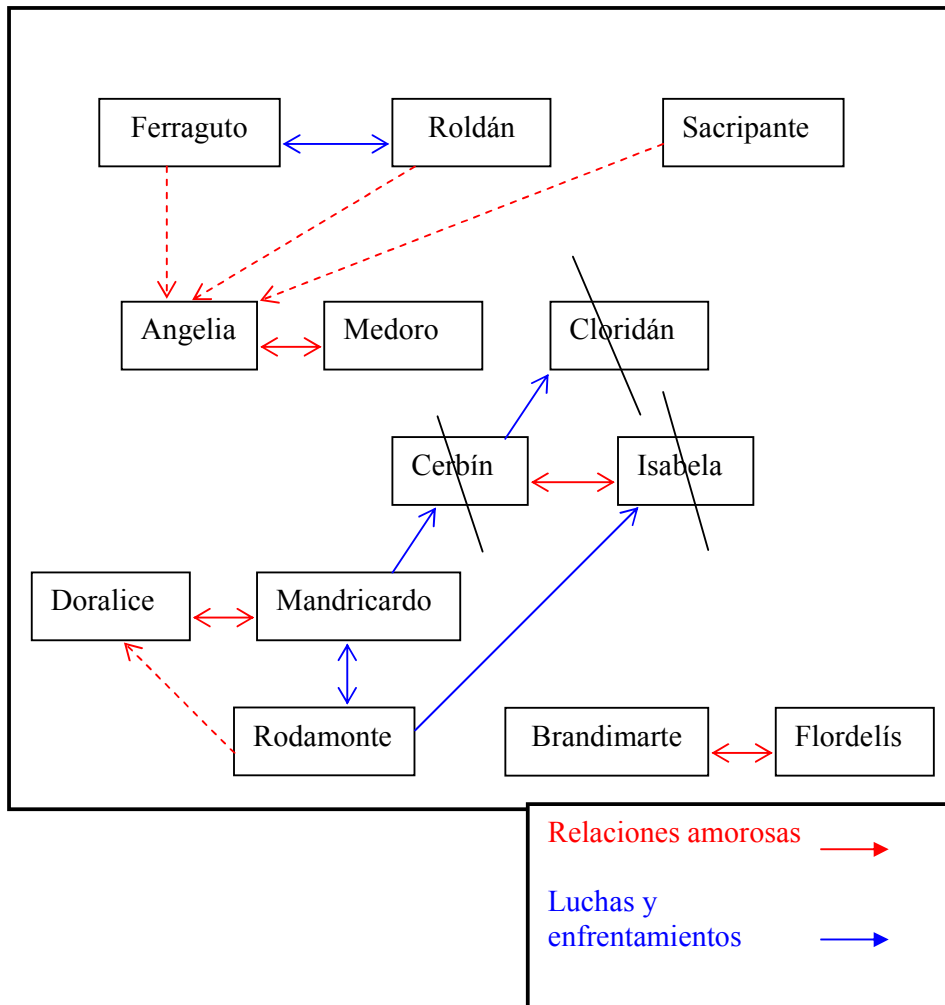
---

<sup>294</sup> Las bodas de Mandricardo y Doralice se narran en el canto vigésimo séptimo del *Orlando furioso*.

<sup>295</sup> La muerte de Isabela a manos de Rodamonte, que posteriormente se arrepiente y le erige un mausoleo, se corresponde con el canto vigésimo noveno del *Orlando furioso*, aunque en el drama sólo se insinúa, pasando muy por encima, el enamoramiento de Isabela por parte de Rodamante.

Obsérvese que, en este sentido, *Las locuras de Orlando* coincide con *Las bodas de Rugero y Bradamante* y *Los pronósticos de Alejandro*, pues el empleo del elemento sobrenatural juega un papel crucial en el desenlace final de la trama.

En el siguiente esquema pueden comprobarse la multiplicidad de líneas argumentales presentes en el drama, a las que venimos haciendo referencia:



Decíamos que *Las locuras de Orlando* tomaba material de los cantos duodécimo, decimonoveno, vigésimo tercero, vigésimo cuarto, vigésimo séptimo y vigésimo noveno del *Orlando Furioso*, de Ariosto. Por el contrario, *Las bodas de Rugero y Bradamante* se ciñe únicamente a los cantos finales del *Orlando Furioso*, concretamente los cantos cuarenta y cuatro,

cuarenta y cinco y cuarenta y seis<sup>296</sup> que cierran el poema, con lo que hay menor dispersión en el argumento.

El tema caballeresco en relación con Rugero y Bradamante se recrea en otras obras dramáticas, una de ellas, el baile titulado *Reinando en Francia* de Lope de Vega<sup>297</sup>. A diferencia de nuestra obra, en el baile es Rugero quien declara su amor a Bradamante y quien solicita el combate como medio de obtener la mano de la dama:

Si quisiesdes, señora,  
que por el seruiçio vuestro,  
en la plaça de Paris,  
se celebrase vn torneo,  
Yo serê el mantenedor,  
Y sustentarê, que puedo,  
tener el cielo en mis braços,  
despues, que fuistes mi cielo.  
Quien ama, tiene licencia,  
en publico, y en secreto,  
de dezir a su señora,  
locos encarecimientos.  
Salga el Paladin Roldan,  
Durandarte, y Olieros,  
Baldouinos, y Reynaldos,  
que a ninguno tengo miedo<sup>298</sup>.

El baile acaba con un final trágico: la muerte de Bradamante a manos de Agramante.

La sala quedô,  
sin vn Cauallero,  
Rugero sin vida,  
su esposa sin alma<sup>299</sup>.

Pero regresando al texto que nos ocupa, y en relación con la mayor unidad argumental que presenta si la comparamos con *Las locuras de Orlando*, son los personajes de Rugero, León y Bradamante quienes constituyen los vértices de un triángulo amoroso, sobre el que se construye la acción dramática. Y la relación entre los tres vértices del triángulo es especialmente fuerte porque los dos varones, por encima de la tensión que los opone, están unidos por su fidelidad y amistad.

---

<sup>296</sup> La escena inicial que abre el drama se sitúa en Francia, en la corte del emperador Carlomagno, en la que comentan el fallecimiento de Brandimarte. En el poema ariostesco, el duelo y la muerte de este personaje se narran en el canto cuarenta y dos. Por otro lado, debe indicarse que no aparece en el drama el duelo final entre Rodomonte y Rugero que cierra el *Orlando furioso* y que finaliza con la muerte de Rodomonte.

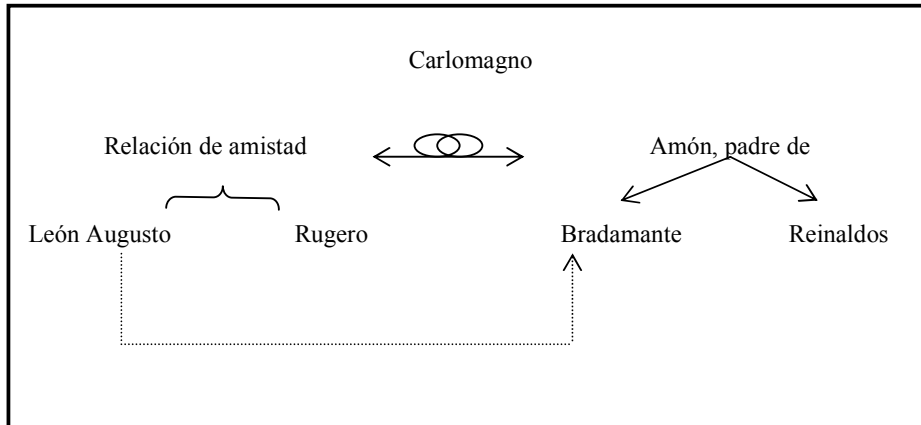
<sup>297</sup> En la loa *Quién dice de las mujeres*, también de Lope de Vega, dos personajes discuten acerca de la bondad o maldad de las mujeres. Uno de ellos cita los nombres de Bradamante y Marfisa entre los ejemplos de mujeres virtuosas. Consultado en *Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO), Chadwyck-Healey, España, 1998 [base de datos en CD-Rom].

<sup>298</sup> *Ibid.*

<sup>299</sup> *Ibid*



En el extremo familiar de Bradamante, Amón se pondrá del lado de León, y Reinaldos, del de Rugero, como veremos inmediatamente.



Además de los aspectos relativos al carácter de exaltación del héroe (Rugero) y a la relación de amistad profunda que lo une a León, a los que se ha hecho referencia en páginas anteriores, el enfrentamiento inicial de intereses entre Rugero y León tiene en el drama un trasfondo que va más allá de lo anecdótico. Un trasfondo que asume y comparte con el poema ariostesco. Como apunta Enrico Musacchio, la distinción de estos dos pretendientes se establece en términos sociales y económicos:

Questo matrimonio [el del príncipe León con Bradamante] è molto più desiderabile per quel che riguarda i genitori che vorrebbero che la loro figlia divenga imperatrice piuttosto che moglie di un partito coraggioso e forte in guerra, ma senza denaro, come Ruggiero. Il drama borghese di Bradamante continua a svolgersi secondo gli schemi tradizionali: l'ultimo inciampo è rappresentato ora dalla questione della ricchezza dei pretendenti<sup>300</sup>.

En nuestro drama el Emperador hace referencia a la pobreza de Rugero, pese a lo cual, considera que es un digno marido para Bradamante y cuando Amón dice:

y no porque a Rugero halle indino  
de serville en cosas de mi gusto  
que es caballero y de mi hallado dino  
mas está de por medio Constantino [...] (f. 2 r.)

<sup>300</sup> MUSACCHIO, Enrico, *Amore Ragione e Follia. Una rilettura dell' Orlando Furioso*, Roma, Bulzoni editore, 1983, p. 248. Vemos aquí reflejada la concepción burguesa que el profesor Oleza resaltaba para el caso de las comedias palatinas y novelescas. El drama caballeresco que nos ocupa se contagia de ese espíritu de las clases medias adineradas, principales receptores de este producto espectacular. Vid. OLEZA SIMÓ, "Hagamos cosas de risa las cosas de calidad *El lacayo fingido*, o las armas sutiles de la comedia", en *La puesta en escena del teatro clásico, Cuadernos de teatro clásico*, n.º 8, 1995, pp. 85-119.

El Emperador le responderá:

paréceme estaría con Rugero  
la hermosa Bradamante bien casada  
por ser, como sabéis, tal caballero  
aunque no tenga más de aquella espada. (f. 2 r.-v.)

La preocupación sobre importancia del dinero está puesta también en boca de dos cortesanos, que comentan la decisión de Amón:

Juega a lo seguro Amón  
no hay culparle cierto en nada  
que la quiere ver casada  
con príncipe de valor  
que es rico, y pobre, Rugero,  
y el día de hoy la pobreza  
es tenuta por vileza  
y aún en el más caballero. (f. 4 r.)

También Reinaldos hace hincapié en el interés que tiene su madre en el buen casamiento de Bradamante, considerando que su madre se opondrá, todavía más firmemente que su padre, a que se case con Rugero: “Está peor de ablandar./ Quiere a su hija casar/ con reino de mejoría” (f. 4 r.).

Pero la dama, de acuerdo con un motivo tópico en teatro áureo, asume un parámetro de valoración de los amantes distinto del de sus progenitores, reforzando la diversidad generacional que, en nuestro caso, venía marcada en primera instancia por la oposición padre/ hijo.

Bradamante reivindicará su deseo de contraer matrimonio con aquél a quien ella desea, es decir, de acuerdo con su gusto:

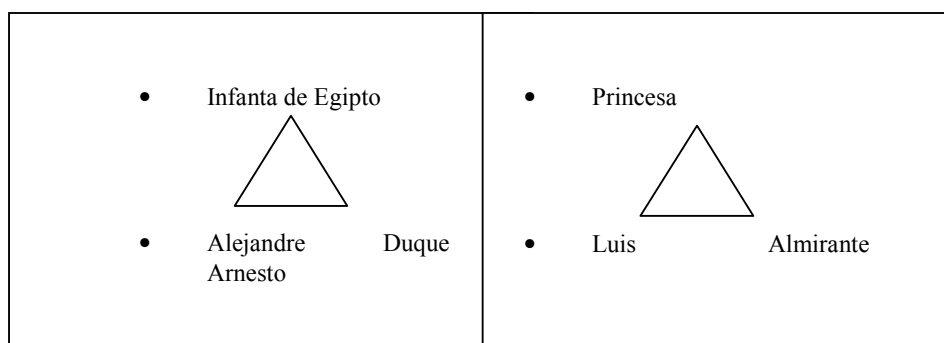
Señor, a decir verdad  
más estimo mi gusto  
que el gran imperio de Augusto,  
e ir contra mi voluntad  
y es que también llevo mal  
el ausentarme de Francia  
teniendo por más ganancia  
ser pobre en mi natural. (f. 3 r.)

Más tarde ella misma es explícita con Rugero:

De que la hacienda me enfada  
y otro imperio no me agrada  
sino el que tenéis vos  
y así confiad, Rugero,  
que en esta vuestra ciudad  
un muro hay de voluntad

que no le [sic] rompe el dinero. (f. 5 r.)

En *Los pronósticos de Alejandro*<sup>301</sup> la relación amorosa que se dibuja entre los personajes describe un cuadrado si tomamos en consideración las figuras protagonistas (y unimos imaginariamente los cuatro puntos que representan gráficamente los vértices de dicho cuadrado) o bien dos triángulos amorosos paralelos si tomamos en consideración las relaciones afectivas que implican a los que se erigen como antagonistas o, por decirlo de otro modo, como “oponentes” en cada uno de los dos casos



Este paralelismo formal en la construcción de los personajes y de la trama evoca la imagen especular y, con ella, el motivo del “doble” que se ha asociado tradicionalmente con la historia de Amis y Amile:

La substitution comme preuve d'amitié est utilisée dans l'histoire en latin de Radulfus Tortarius *Ami et Amile* (1090) dans laquelle Ami se soumet à la placed'Amile à l'ordalie et sera de même sauvé par Amile<sup>302</sup>.

Según la leyenda, Amis y Amile nacen el mismo día<sup>303</sup>, de diferentes familias y en tierras muy lejanas, pero están predestinados a una eterna amistad y son iguales físicamente, como sí

<sup>301</sup> Según La Barrera, *Los pronósticos de Alejandro* “hállase citada esta comedia en el índice Fajardo, con el título de *La sutil maraña o los amigos parecidos*, lo cual da motivo a creer que debió de imprimirse. Durán poseía de ella un manuscrito del siglo XVI, en el cual iba titulada: *La sutil maraña de los dos fieles y parecidos migos Luis y Alejandro, y los sucesos de Alejandro, y cómo por su saber vino a ser Rey de Egipto*”, en notas manuscritas a los folios que preceden a la comedia B. N. M., Ms. 16.064.

<sup>302</sup> *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction du Professeur Pierre Brunel, Éditions du Rocher, 1988, pp. 497-98.

<sup>303</sup> El dato acerca de la coincidencia en fecha de nacimiento y muerte no se explicita en el drama, pero sí su lugar de nacimiento distinto. La historia de Amis y Amile fue traducida por William Morris (y también por Walter Pater) de la *Bibliotheca elzeviriana. Old French romances*, traducción de William Morris, Londres, 1896. Hay una versión en francés moderno del cantar de gesta. *Vid. Ami et Amile. Chanson de geste*, traduite en français moderne par BLANCHARD, Joel, y QUEREUL, Michel, Paris, Librairie Honoré Champion, 1985.

fueran hermanos gemelos, lo que permitirá que se produzcan suplantaciones de su personalidad<sup>304</sup>. El parecido de estos dos personajes motiva a su consideración como representantes de la figura de “el doble”<sup>305</sup>.

Al igual que en el drama, aunque en éste no se trata de la corte de Carlomagno ni se especifica el nombre de su hija, Amile (en nuestro caso, Luis) se hace amante de Belissent, hija de Carlomagno, lo cual es descubierto y denunciado por el traidor Hudré (en nuestro caso, el Almirante). Se decide celebrar un combate judicial para descubrir la verdad; pero Amile, que sabe que es cierto aquello de que se le acusa y que, por tanto, será vencido y quedará Belissent infamada se deja sustituir en el combate por Amis, que ha acudido en auxilio de su camarada y que lo suplanta gracias al parecido que existe entre ellos. Sin embargo, a partir del desenlace del combate existen diferencias significativas de nuestro drama con respecto al cantar. En éste, Amile huye a Blaya y Amis, tras vencer en el combate y matar a Hudré, se ve obligado a casarse con Belissent, pecado por el que será castigado por Dios, de modo que, a diferencia de lo que sucede en *Los pronósticos de Alejandro*, la enfermedad que padece se considera el modo en que purga el pecado cometido.

La leyenda de Amis y Amile es una de las fuentes esenciales en la comedia, pero no la única como ponen de manifiesto las diferencias señaladas y, sobre todo la presencia de otros motivos folklóricos, que comparten protagonismo con la materia procedente del poema caballeresco.

Así, el motivo de la espada que separa los cuerpos de los amados es un elemento presente en el folklore e identificado por Chevalier en el catálogo que establece como cuento “tipo 303: los gemelos”. El cuento, que lleva por título “El pez y el pescador” relata cómo un viejo pescador que no tenía descendencia pescó un pez muy pequeño y, siguiendo las indicaciones de éste, lo devolvió al mar para que creciese. Pasado un año, lo capturó de nuevo. La mujer del pescador, que comió la cabeza del pescado tuvo dos hijos gemelos, la perra, que comió la parte posterior a la cabeza, tuvo dos perros, la yegua, que comió la parte anterior a la cola, dio a luz a dos caballos y en el huerto, donde clavó la cola del pez, surgieron dos espadas. Los dos hermanos se separan, cada uno con una espada, un perro y un caballo, acordando ambos acudir en auxilio del otro con la señal de sangre en sus espadas. Uno de ellos se casó con la hija de un ventero y el segundo marchó al Castillo de Irás y No Volverás. El parecido de los dos hermanos posibilita que, como en nuestra comedia, uno de

---

<sup>304</sup> Vid. *Amis and Amile*, translated by Eugene Manson, Parenthesis publications old french series, Cambridge, Ontario, 2001, y Coleman, J A, *Charlemagne Man and Myth*, Stafford, Immanion Press, 2004.

<sup>305</sup> En este sentido, para una visión en relación con dicho motivo en la literatura caballeresca, en especial en la obra de Chrétien de Troyes, puede consultarse REY-FLAU, Henri, *Le Chevalier, l'Autre et la Mort*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1999, especialmente los capítulos sexto y séptimo.

ellos sustituya al otro en el lecho marital, colocando una espada entre él y su cuñada<sup>306</sup>. No puede olvidarse que en la tradición artúrica se recurre a la espada como elemento que representa la castidad<sup>307</sup>.

Recordemos también que Chevalier recoge, bajo el epígrafe de “cuento tipo 516C” la historia de Amicus y Amelius en la versión catalana del cuento que lleva por título “Lo Rahim”. En este caso es la amistad entre un leñador y un cazador la que se relata. El título viene determinado porque, en la historia, el leñador logra casarse con la reina por el racimo de uva que le presenta. Convertido en rey, auxiliará a su pobre amigo leñador y ordenará la muerte de sus dos hijos para salvar a su amigo. Como en el drama, los hijos resucitan milagrosamente y se introduce un elemento religioso ajeno en nuestro texto: encuentran a Cristo en lugar de al cazador en su lecho:

Una vegada era un llenyatayre, qui ab lo dalit de trevallar s'havia quedat tant en lo bosch, que sense adonarsen se li vingué l'hivern al dessobre y ab ell las grans nevadas, que'l tancaren al mitg del bosch sense poderse moure. Podeu contar con aviat la fam va sitiá-lo, de manera que'l pobre home ja comenzaba á desesperarse, quan se li aparegué un cassador, que lo mateix qu'á n'ell l'hivern lo havia sitiá allí dintre y que li demaná si per caritat voldria acullirlo á la seva barraca. Lo llenyatayre, encara que ja quasi las provisions acabava, lo convidá ab tot gust á que entrés y li doná de tot lo que tenia. Cosa la qual li agrahi tant lo cassador sobre tot per lo bon afecte ab que ho feya, que li digué qu'en pago li donaria una noticia que'l faria felis per sempre, y era que la reyna havia dit, que qui li portés un rahim, fresch y bonich com eixint de la vinya's casaria ab ella, fos qui fos, tants desitjos ne tenia. Lo llenyatayre tenia por cosa imposible lo troverne, mes lo cassador lo dugué á una bauma tota tapada de fullam y brossa y li ensenyá uns rahims jemats y frescos com may n'hagués vistos y'ls hi va donar pera que'ls dugués á la reyna. Lo pobre llenyatayre no hi cabia d'alegria, y quan esdevingué una grossa pluja que comensá á obrir camí per aquella boscuria, se'n aná ab lo cassador y al cap de vall del bosch se despediren, regraciantli aquell la bona acullida que li havia dat y felicitantlo per la sua fortuna. Lo llenyatayre se'n aná al palau y doná á la reyna lo rahim tant fresch y tant bo com si fos al setembre, de lo qual se ne fou eixa tant contenta que no pogué menos de cumplir la sua paraula, y's casá ab lo llenyatayre. Los dos visqueren molt felissos y tingueren dos fills, l'un any detrás de l'altre, tan bonichs y hermosos, que davan enveja solsament de veure. Heus aquí que un dia's presentá al palau un pobre tot mal vestit y ple de mal, demanant ab molta insistencia al rey. Los criats no volian deixar-lo entrar en cap manera, mes lo rey ho va sentir y maná que'l deixessen entrar, y aixis que'l va veure conegué qu'era'l cassador que l'havia anat á trobar en lo bosch nevat y á qui devia la fortuna. Y anava á tirarseli al dessobre pera abrassar-lo quan lo cassador lo digué que no ho fes pas, pus que tot ell era una lepra y que sols li demanava se servis acullirlo. Lo rey, desseguida maná que lo aparellessin una bona camra y que anessin á cercar tots los millors metjes del regne pera curarlo. Mes cap medicina era bona; com mes anava mes empitjorava, fin que per últim lo pobre li digué que no's curaria sino ab un remey qu'ell sabia y era que fes matá un seu fill, ab la sanch del qui ell se rentaria, y que per tot allí ahont li toqués sanch guariria. Lo rey no volia ferho mes era lo seu amich y ab sentiment ó no per fi va donar ordre. Los criats mataren lo noy y ab la seva sanch banyaren la lepra del pobre, mes no n'hi hagué prou, y quedá encara una part malalta. Lo pobre digué al rey: —No'm curaré del tot si no fas matar l'altre fill y bayarme ab la seva sanch. Lo pare estava tot horrorisat y quasi no gozaba, la mare sobre tot no feya mes que plorarne, mes era'l seu amich y á ell devia sa fortuna, y sense

---

<sup>306</sup> Vid. CHEVALIER, Maxime, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos, 1995, p. 38.

<sup>307</sup> Así lo indica Anita GUERREAU-JALABERT en el *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, (publicado en Genève, Librairie Droz, 1992): “Weapon as chastity index”, señalando que el motivo aparece *The continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes*. Vid. op. cit., p. 99.

gens dubtarne, doná ordre de matar á l'altre fill; aixó sí, ab la reyna anarsen del palau. Los criats agafaren lo noy, lo van matar y ab la seva sanch van donar sanitosa cura al pobre. Y aixis que ho agüeren fet ho anaren á dir als reys los quals aixis que tornavan al palau, vegeren venir cap á ells un cotxet petit tot ple de diamants y resas, y á dins los seus dos fillets contents y alegres, que no pararen may de ferlos festas. Tothom va quedar admirat que no sabia ningú com podia esse alló y anaren al llit del pobre ahont en compte d'ell may diriau que hi trobaren? Lo cos Sant de Cristo<sup>308</sup>.

A la vista de esta versión popular y tomando en consideración que una de las fuentes esenciales en la difusión de la leyenda fue una *Vita sanctorum Amici et Amelii carissimorum*, escrita en Italia en la primera mitad del siglo XII, se hace necesaria una reflexión sobre la consideración didáctica de *Los pronósticos de Alejandro* y su desvinculación con la doctrina religiosa. A diferencia de nuestro drama, en otras versiones no es un mágico quien advierte al personaje que el único medio de salvar a su amigo es matando a su hijo, sino que es el Arcángel San Rafael quien se lo indica.

Desde el punto de vista estrictamente formal, la secuencia de la salvación milagrosa del hijo, que ha sacrificado aquello que más quería para liberar al amigo de la enfermedad que padece cumple la misma función sea un mago, sea el Arcángel quien opere el milagro. Sin embargo, la significación, esto es, el mensaje que se transmite no es independiente del sujeto responsable de la acción milagrosa.

Incluso el desencadenante de la acción en *Los pronósticos de Alejandro*, es decir, la interpretación en sentido literal de una profecía y la comprensión final en clave simbólica del significado verdadero que debía conferírsele forma parte de los motivos tópicos recurrentes en el teatro áureo.

Hacia el final, los músicos cantan un romance que glosa el devenir de los acontecimientos que han tenido lugar durante el desarrollo del drama. El romance, que se intercala entre las intervenciones de los personajes y provoca la anagnórisis final. Es Alejandro quien solicita a los dos músicos que lo acompañan en escena que canten “aquel romance que os di” para amenizar la espera hasta que la comida esté preparada. Un romance que será interrumpido en su verso vigésimo por Alejandro, que apelará a sus padres, sorprendido por los extremos de éstos, que han reconocido y se ven identificados con la historia que narra el romance:

La que revuelve la tierra  
y el tranquilo mar levanta;  
la que sube a los caídos  
y, a los levantados, baja;  
la que por ser de las cosas  
tan enemiga y contraria,

---

<sup>308</sup> CAMARENA, Julio, y CHEVALIER, Máxime, *op. cit.*, pp. 452-53.

de mudanza hace firmeza  
y de firmeza, mudanza;  
la que nunca ha sido reina  
y a todos los reyes manda;  
finalmente, la fortuna,  
por acortar de palabras,  
del padre más piadoso  
endureció las entrañas  
de tal modo que le hizo  
echar al hijo de casa,  
sin que hubiese, para ello,  
alguna bastante causa,  
mas de haber dicho el mancebo  
solamente una palabra.  
[...]  
y fue que le dijo un día  
una cosa, harto liviana,  
diciendo que había de ser  
hombre de mucha importancia  
y que, sirviéndole todos,  
el padre le daría el agua  
y la madre la toalla.  
Por esta causa este padre  
echó a su hijo de casa,  
imitando al avestruz,  
que a sus hijos desampara.

(f. 16 r.)

En realidad, el romance se configura como elemento indispensable para el desenlace final de la trama, confiriéndole a la “fortuna” un papel fundamental. En este resaltamiento de la “fortuna” como mecanismo que mueve y controla la vida de los humanos podemos ver una nueva muestra de distanciamiento del drama caballeresco respecto a la versión cristianizada de la leyenda. Desde el momento en que se pone el énfasis en el elemento voluble e incontrolable, no se toma en cuenta el valor providencial y se aminora el papel de individuo en trazar su propia historia. Si recordamos ahora el pasaje de la milagrosa salvación del hijo de Luis y lo leemos tomando como referencia el papel que se atribuye a la fuerza irracional e inexplicable de la “fortuna”, el mensaje abstracto que se transmite (quien actúa desinteresadamente para ayudar a su prójimo, es recompensado) queda matizado por esta desvinculación con los presupuestos doctrinales católicos, que conlleva cierta des-trascendentalización del papel esencial que cumple el sujeto que actúa bien para ser recompensado. La “fortuna” deja la “recompensa” en manos del elemento casual, opuesto a la causalidad del mensaje doctrinal.

No se puede concluir este epígrafe sin hacer una mención, siquiera sucinta, a la escenografía que se intuye o deduce a partir de los textos<sup>309</sup>. Ello resulta de especial interés en el caso de los dramas caballerescos porque, como ha mostrado la profesora Ferrer Valls, la temática caballerisca,

---

<sup>309</sup> Un análisis más detallado de las repercusiones escenográficas en la propuesta de espectáculo que emerge de los textos, puede verse en el capítulo tercero, epígrafe 3.4.2.1, correspondiente al análisis de las acotaciones y la puesta en escena.

junto con la mitológica, fue cantera de la que se nutrieron muchos espectáculos y representaciones cortesanas de gran aparato<sup>310</sup>. En nuestro caso, sin embargo, la inexistencia de cualquier tipo de noticias relativas a la representación de estas obras o de acotaciones explícitas que nos permitan reconstruir el proyecto de espectáculo impide su vinculación con esta tradición. En los tres dramas de los que nos hemos ocupado no se detecta la necesidad de emplear técnicas escenográficas complejas que los distancien del resto de obras pertenecientes a otros géneros de la misma Colección. Piénsese, por ejemplo, en la escena del torneo, cuyo carácter aristocrático –los torneos hunden sus raíces en la Edad Media y perviven a lo largo de los siglos XVI y XVII– y cuya escenificación en el marco de los dramas de materia caballeresca ha resaltado T. Ferrer. Incluso en el caso de la escena del torneo en *Las bodas de Rugero y Bradamante* no parece estar dotada de gran fasto y espectacularidad a juzgar por las acotaciones e indicios representativos en que se inscribe el pasaje.

### **2.2.3.2 En los márgenes del género: material ariostesco y libertad imaginativo-novelesca en *Gravarte***

A medio camino entre un drama basado en materia literaturizada y de libre invención, nos enfrentamos con *Gravarte*. Como iremos viendo a continuación, por su recurrencia al motivo de la locura por amor y la recreación de luchas armadas, se sitúa en la línea de los dramas caballerescos; por el juego de disfraces y la estructura en torno a la relación afectiva de Lucina y Gravarte, que se construye de acuerdo con la secuencia: “amor a realizar – obstáculos – superación de los obstáculos – matrimonio”, el drama se posiciona del lado de los imaginativos.

En la obra se parte de una situación de equilibrio emocional, tras la confesión mutua de amor que se hacen Gravarte y Lucina, que genera, a su vez, la necesidad de salir del espacio protegido de la “tierra-patria” para realizar el proyecto amoroso. Sin embargo, no queda justificado el porqué de la necesidad de dicha huida, pues no aparecen en el drama secuencias correspondientes a la oposición paterna o familiar a la relación entre el galán y la dama. Es ésta quien se erige en defensora de su “honor” e impone, como condición previa, el compromiso matrimonial:

Tiene tal fuerza el amor  
en mí, que manda que os dé  
el premio que vuestra fe  
merece, dulce señor,

---

<sup>310</sup> FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991



mas con que me deis la mano  
de que mi esposo seréis (f. 105 v.)

[...]

Alegre estoy y gozosa.  
Mi pensamiento es dichoso,  
pues Gravarte es mi esposo  
y yo también soy su esposa.  
La palabra le di de ello  
y él la mano y fe me dio,  
y amor fue quien lo ordenó,  
y ha sido tercero dello.  
Yo me voy a aderezar  
..... [-unto]<sup>311</sup>  
porque, viniendo en un punto  
mi esposo, me iré a embarcar,  
que, aunque desto no doy prueba  
de mi ser y de mi honor,  
disculparame el amor,  
pues es él el que me lleva (f. 105 v.)

Esta búsqueda de libertad para la realización del deseo amoroso, que debía otorgarles la partida hacia Trento, desencadena toda una serie de obstáculos, que deberán vencer la pareja de enamorados. El primero de ellos lo constituye la secuencia del naufragio de la nave en la que viajan Gravarte, Orilo, Lucina y el piloto, que está en la línea de formulaciones tempranas de las comedias, y que introduce una impronta novelesca en el drama<sup>312</sup>.

Una vez superado el naufragio la relación entre Gravarte y Lucina se ve dificultada por los sucesivos engaños de quienes se erigen en oponentes de Gravarte por tratar de arrebatarle a Lucina. De hecho, antes de partir hacia Trento, quedan configuradas las relaciones entre el primer grupo de personajes, esto es, las pretensiones de Orilo y Leocato de disputarle a Gravarte el amor de Lucina. En un acto de exteriorización de pensamientos, Orilo declara:

Los trances de fortuna variable,  
si se cotejan con los de Cupido,  
son menos, y fortuna tan estable,  
que este ciego amor, loco y perdido,  
a un punto me ha traído miserable  
que yo mismo me veo tan oprimido  
que la lealtad y fe me hace que tuerza

<sup>311</sup> El texto está deteriorado y resulta imposible leer este último verso inferior de la columna izquierda.

<sup>312</sup> Si buscamos la relación con el *Orlando furioso*, el episodio del naufragio recuerda, aunque sólo en parte, al de Isabella y Odorico. Éste aprovecha el desembarco en la playa para tratar de aprovecharse de la dama pese a ser amigo de Zerbino, el amado de Isabella. Corebo, que también viajaba en la nave, se enfrenta a Odorico y trata de evitar que fuerce a la dama, que logra escapar. Sin embargo, la escena de *Gravarte* presenta diferencias con respecto al pasaje citado de *Orlando furioso*. En primer lugar, porque Gravarte viaja en la nave junto a su amada, pese a su ausencia en el momento del intento de forcejeo con Lucina (recordemos que Zerbino no viajaba en la nave, sino que se encontraba luchando); en segundo lugar, porque la oposición de Corebo no responde, como en el caso de Orilo, al interés por conseguir a la misma dama; por último, en el desenlace final de la secuencia, que en el *Orlando furioso* deriva en el apresamiento de Isabella por unos bandidos.

y el propio para ser traidor me esfuerza.  
 Pasó mi alma con su flecha airada  
 de tal suerte quiso la entregase  
 a Lucina, a quien ya la tengo dada,  
 y que por causa della así penase.  
 Ella es, de mí, querida y tan amada,  
 que, si por dicha acaso la topase,  
 entiendo no haría cosa poca  
 contemplalla con alma, ojos y boca.  
 Bien sé que, de Gravarte, soy amado  
 y, de otra parte, de valor tan poco,  
 que no podré por firme enamorado  
 alcanzar esta impresa que ahora toco,  
 pero, con todo, estoy determinado  
 a ser traidor, que amor me tiene loco.  
 Un piloto, mi amigo, es el que viene.  
 Tratarlo con él, mucho me conviene. (f. 106 r.)

Como se deduce de sus palabras, Orilo antepone su deseo amoroso a la relación de amistad que lo une con su señor y se muestra dispuesto a aliarse con el piloto para traicionar a Gravarte y lograr sus objetivos amorosos. La contraposición de los aprietos de la “fortuna” a los provocados por “Cupido”, a la que hace referencia Orilo se constituye como predicción de las dos fuerzas que se van a erigir como determinantes en la acción dramática, prevaleciendo la segunda sobre la primera como desencadenante de la acción dramática.

Por su parte el piloto Leocato, cuando queda a solas, pone de manifiesto sus verdaderas intenciones y su fingido acuerdo para ayudar a Orilo:

¡Quién me vido no ha una hora  
 libre, contento y quieto!  
 ¡y quién cautivo y sujeto  
 me ve, del amor, ahora!  
 Quien ha tenido valor  
 de sufrir en la importuna,  
 dar mil golpes de fortuna,  
 no sufrir uno de amor  
 y, para dar a entender  
 lo que digo y aclararme  
 ha venido a sujetarme  
 a tal punto una mujer.  
 Aquesta es la dama bella,  
 de quien está enamorado  
 Orilo y ha concertado  
 dar muerte al amo por ella.  
 En fin, yo la quiero y amo.  
 Pienso, con mi brazo fuerte  
 a Orilo darle muerte  
 después de muerto su amo.  
 Y, pues él a su señor  
 quiere ser facineroso,  
 a un traidor, otro alevoso.  
 Y, si no, dos al traidor. (f. 106 v.)

Por tanto, hasta el fin de la primera jornada, con la partida de la nave, la situación que se plantea es la de una dama, pretendida por distintos varones, de los que ella sólo corresponde a uno.

El naufragio marca un hiato espacial entre la primera jornada –marcada por un ambiente de ciudad, con la escenografía propia del mismo, con una calle y la ventana de la casa de Lucina– y el resto de la obra, que recrea un ámbito pastoril y, por tanto, campestre, marcado especialmente a partir de la tercera jornada con la intervención de los pastores Tirseo y Timbraneo.

Decía que Lucina y Gravarte se ven sometidos a una serie de obstáculos que se ven obligados a superar para la realización de su proyecto. Es Orilo quien interpreta en clave de castigo divino, a su tentativa de asesinar a Gravarte, la tempestad que ha hundido su nave:

¿Cómo podré contar la triste suerte  
que la nao do venía ha contrastado?  
Pues, mil veces en manos de la muerte,  
me he visto en el mar casi ahogado.  
Una tormenta tan feroz y fuerte  
nos levantó en la mar tan fiero airado  
que entiendo no podrá nadie creello,  
si el que por su mal se halló en ello.

[...]

pero este mal suceso y triste caso,  
ordenó el alto cielo soberano,  
porque con mi traición yo no saliese,  
ni a Gravarte, mi amo, muerte diese.  
Mas yo bien merecía aquel castigo,  
¿por qué fue la fortuna tan impía  
con Gravarte y el cielo su enemigo,  
quitándole a su dama y gloria mía?  
Pero, pues que me veo sin abrigo  
y junto de la mar sin compañía,  
quiero saber do estoy. Quizá los hados  
me echan donde pague mis pecados. (f. 106 v.)

Si el primer obstáculo, el naufragio, provocado por un cambio de fortuna, se resuelve positivamente pues todos los tripulantes salen ilesos, también el segundo obstáculo, provocado por la pasión amorosa de Orilo y Leocato hacia Lucina, se resuelve positivamente. La dama resiste a los envites de los dos galanes, que se enfrentan entre sí por la disputa de Lucina. Coyuntura que aprovecha ella para marcharse sin que se den cuenta:

LUCINA            Pues yo escaparme pretendo,  
                               quiérame el cielo ayudar

ORILO                Pongamos al reñir pausa,  
                               no por el miedo que tengo,

sino que a entender vengo,  
que la pendencia es sin causa. (f. 107 v.)

No sucederá de igual modo con el tercero de los obstáculos que deben sortear los amantes. En este caso, implica a Gravarte, que pierde el juicio al ser engañado por Orilo, quien lo informa del supuesto fallecimiento de Lucina en el naufragio. La reacción de Gravarte a las falsas noticias no deja lugar a dudas sobre su estado, pero Orilo la apostilla, utilizando el calificativo de “loco”, que inscribe su comportamiento en toda la tradición de la locura de amor. Figura ariostesca que no sólo hallamos en los dramas caballerescos del *corpus* (*Las locuras de Orlando*), sino que se extiende a otros géneros como el pastoril (en *Belardo el furioso*) o el palatino (en *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*, *Los naufragios de Leopoldo* y *El valor de las letras y las armas*). En todos los casos señalados, y así también en *Gravarte*, se produce la reintegración final del “loco” en las estructuras del orden mediante la recuperación de la cordura.

ORILO                   Mucho me pesa, a fe, en ver  
a Gravarte triste y loco,  
por lo cual vengo a entender  
que presto ha de fenecer,  
por ser su seso tan poco,  
porque, si entrara en la mar  
a do se había de anegar,  
pero pues amor me inflama  
a la mía y a su dama  
quiero tornar a buscar.                   (f. 108 r.)

La locura de Gravarte originará un episodio de marcado cariz cómico, que constituye el contrapunto al tono serio (incluso trágico) que domina la obra. Los pastores Tirseo y Timbraneo contemplan a Gravarte, que se lamenta por no haber hallado a su dama y lo califican, de nuevo, como “loco”. Gravarte, convencido de que va a morir para encontrarse con su dama, empieza a desvestirse y confunde a Tirseo con Lucina:

GRAVARTE            Justo es que ya te duela,  
querida ninfa mía,  
mi pena, mas ya viene transformada,  
en Fenís. Ved que vuela  
y, por darme alegría,  
a mí viene volando apresurado.  
Allega, ninfa amada,  
pero tengo entendido  
que, de mí, vas huyendo.  
Alcanzarte pretendo  
y desnudarme ahora este vestido,  
mas, ninfa, ya te veo  
y se cumple del todo mi deseo.

TIRSEO           ¿Qué dices, hombre? ¿Estás loco?

GRAVARTE       Si estoy loco es por amarte,  
mas pues ya espero gozarte,  
no huyas, espera un poco.  
¿No me conoces, señora?  
¿No me conoces, mi bien?  
¿Tu no sabes que soy yo quien  
te ama, quiere y adora?

TIRSEO           ¡Libreme el cielo de ti!

GRAVARTE       Dime, ¿huyes todavía?  
¡Abrazame, ninfa mía!

TIRSEO           ¡Timbraneo, ayúdame aquí!  
¿Qué es lo que piensas hacer?  
No soy quien piensas, señor,  
mira que yo soy pastor,  
no entiendas que soy mujer.       (f. 108 v.)

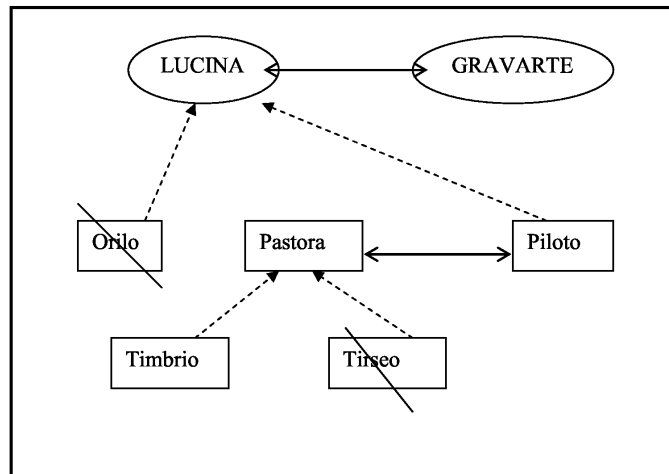
El cuarto obstáculo se produce ya en la tercera jornada de la obra, cuando Tirseo, vestido con el traje del que Gravarte se había despojado, le hace creer a Lucina que él mató a Gravarte. Ello desencadena una situación paralela en la que será Lucina quien se despoje de sus vestidos y los adopte una pastora, de modo que se produce el quinto obstáculo, pues Gravarte encuentra a la pastora con los vestidos de Lucina, cree que ha sido la pastora quien le ha dado muerte a su dama y la pastora, para librarse de Gravarte, inventa una nueva mentira:

Advierte  
que tu dama tan querida  
me dio su vestido a mí  
para que ella, por ti,  
nunca fuese conocida.       (f. 109 v.)

Pero el mecanismo del disfraz del pastor y la pastora que habían adoptado los vestidos de Gravarte y Lucina, respectivamente, que podría desarrollarse en la línea del juego de ocultación de identidad propio de la comedia, deriva en un primer desenlace fatal, marcado por su signo decididamente trágico. La confusión de la identidad lleva a Orilo a asesinar a Timbrio (disfrazado de Gravarte), convencido de que es Gravarte; a su vez, Orilo morirá a manos de Leocato, que lo ve junto a la pastora (disfrazada de Lucina) y lo mata para poder conseguir a quien él cree Lucina. Estas dos muertes representan uno de los pocos casos en los que la muerte de los personajes se produce en escena en nuestro *corpus*. Hemos visto algunos casos similares. Así, el asesinato del carcelero Rugero por parte del príncipe León en *Los amores de Rugero y Bradamante*, o las muertes

de Casilda, María y Abraham en *María la pecadora*. A ellas se añade, como veremos, la muerte del conde Ludovico y la de un paje en *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*<sup>313</sup>.

En la composición del drama se contraponen dos ámbitos: el de los señores frente al de los pastores. Ambos están marcados por un juego paralelístico como puede observarse en el esquema siguiente



Por otro lado, desde el punto de vista de las relaciones entre los personajes, de un esquema de cinco varones y dos mujeres, en el que primero se produce una relación de tres galanes que pretenden a una dama y otros dos pastores que pretenden a una pastora y que después desemboca en una relación de cinco personajes masculinos pretendiendo a una única mujer (Lucina), se pasa a un esquema de tres varones y dos damas por la muerte de dos de los personajes masculinos. Dicho esquema de tres galanes y dos damas produce un desenlace final en el que uno de los personajes masculinos queda desemparejado. En este caso, y en contra de lo que podría ser previsible por el desarrollo de la acción dramática, la pastora acaba siendo casada, no con el pastor que la pretendía, sino con Leocato, el piloto de la nave que había tratado de aprovecharse de Lucina. Sólo la justificación de Lucina, que declara que fue el piloto quien le salvó la vida y omite los detalles relativos a la afición que sentía, cargando las tintas únicamente contra el fallecido Orilo, evita la caída en un nuevo final que podría haber estado marcado por lo trágico de habersele descubierto a Gravarte la pasión amorosa del piloto.

Por tanto, al primer “desenlace” provisional de tono trágico, se opone el segundo y rápido “desenlace” de la obra que la sitúa en la línea de la tragedia de final feliz. A la muerte en escena de

<sup>313</sup> En *Las traiciones de Pirro* la orden de ejecución se da, pero no se escenifica.

Timbrio y Orilo se le contraponen el emparejamiento final de Lucina y Gravarte, por un lado, y la pastora y Leocato, por otro, con el restablecimiento del orden propio del final de comedia. La superación de los obstáculos para la recuperación del equilibrio emocional de los amantes pasa por el reencuentro de Lucina y Gravarte, mediante el que éste recobra su equilibrio mental, el desvelamiento (hasta cierto punto parcial) de los hechos pasados y la solicitud definitiva del piloto de casarse con la pastora, que sustituye a Lucina, su anterior objetivo amoroso.

Es Gravarte quien cierra el drama afirmando:

Y todos juntos partamos  
y alegres nos embarquemos,  
pidiendo al cielo que sea  
con nosotros más piadoso,  
porque, en estado dichoso,  
con vos, señora, me vea,  
y con esto juntamente  
el perdón agora pido  
por si alguna falta ha habido  
a tan sabia y noble gente. (f. 110 v.)

Ésta, junto con *Las locuras de Orlando*, son las obras en las que se hace una referencia al público, al que se califica positivamente, y al que se le solicita su benevolencia al final de la obra. En *Las locuras de Orlando* el fragmento dice: “y este senado valeroso y alto/ a nuestra obra tal perdón por paga/ que de lo que ella es buena la haga” (f. 144 r.). Más allá del tópico literario de la *captatio benevolentia*, quizá puedan leerse ambos casos como indicios que apuntan indirectamente a un público de estatus social elevado, receptor ideal a quien iban dirigidas estas dos obras.

Como se puede apreciar, *Gravarte* constituye un caso de drama antiguo en nuestro *corpus*. Una obra estructurada todavía en cuatro jornadas en la que la acción es sencilla y la relación entre los personajes resulta esquemática. La utilización del material ariostesco la coloca en la línea de los dramas caballerescos, pero la libertad del dramaturgo en el empleo de dicho material la coloca más del lado de los dramas imaginativos, sin poder llegar a ser encajado entre los dramas palatinos por la ausencia de un ámbito social marcadamente nobiliario.

#### **2.2.4 *Las justas de Tebas y Reina de las Amazonas: ¿un drama mitológico para los corrales?***

*Las Justas de Tebas y Reina de las Amazonas* es el único testimonio de drama mitológico de la Colección Gondomar y, como iremos desarrollando a lo largo de las páginas que siguen, presenta una estructura de la acción configurada con parámetros más cercanos al juego de equívocos propio de la comedia, que a la fastuosidad que suele ser acompañante de los dramas mitológicos.

En la obra se detecta una resolución del género mitológico próxima a la también lopesca *Las mujeres sin hombres*, que definió la profesora Ferrer Valls en los siguientes términos:

Las cuatro comedias que vamos a ver en este apartado [*Las mujeres sin hombres*, *El laberinto de Creta*, *El marido más firme* y *La bella Aurora*], aun perteneciendo como las anteriores al género mitológico, no son obras pensadas –o al menos no hay noticia de ello– para la representación en ambientes cortesanos. Todas se alejan en diferentes grados del modelo cortesano puro, y perfilan, por su confección, un intento de adaptación a los corrales de los temas mitológicos. Y su interés radica precisamente en esa circunstancia: su análisis revela en qué medida trató de modificar Lope, y a través de qué mecanismos, un género y una materia cuyo público tradicional era el público cortesano<sup>314</sup>.

*Las Justas de Tebas* que, de acuerdo con Morley y Bruerton fue compuesta con anterioridad a 1596<sup>315</sup>, ofrece, junto a *Adonis y Venus* y *Las mujeres sin hombres*, una tercera muestra de la adaptación teatral de la materia mitológica en el primer período de la producción lopesca. El profesor Oleza, en su estudio de las comedias del primer Lope de Vega señaló a *Adonis y Venus* como

la avanzada de un género que Lope cultivó de 1610 en adelante y, sobre todo, en los años 20, y que se caracteriza por su extremado cortesanimismo. De hecho, como lo deja ver Lope en su dedicatoria al Duque de Pastrana, también *Adonis y Venus* tuvo representación palaciega y, probablemente, con actores de la familia real<sup>316</sup>.

*Las Justas de Tebas* se distancia de la característica estructura inorgánica y falta de articulación global observada por el citado investigador en su análisis de *Adonis y Venus* (que contiene “tres historias que sólo circunstancialmente se imbrican entre sí”<sup>317</sup>), y coincide con *Las mujeres sin hombres* en la articulación de la materia teatral en torno a una “historia principal”.

Sin embargo, el drama evidencia algunos elementos procedentes de la tradición cortesana a la que aparece generalmente ligado este género. Así sucede con los torneos que se libran, especialmente el desafío entre Ardenio y Jelandro, en presencia del Rey y Dêlhora. La importancia que cobra el torneo se pone de manifiesto, entre otros motivos, porque no se produce fuera de escena y el espectador tiene noticia de la misma a través del relato de uno de los personajes, sino que se trata de una pelea que tiene lugar sobre las tablas. Las acotaciones insisten en los elementos musicales propios del evento (el sonar de las trompetas que marca los tiempos del combate), así

---

<sup>314</sup> FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991, p. 167.

<sup>315</sup> *Op. cit.*, p. 248.

<sup>316</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en VVAA (Oleza Simó, Joan, director), *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308 (262).

<sup>317</sup> “*Adonis y Venus*. Una muestra cortesana el primer Lope de Vega”, en VVAA (Oleza Simó, Joan, director), *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 309-324 (312).

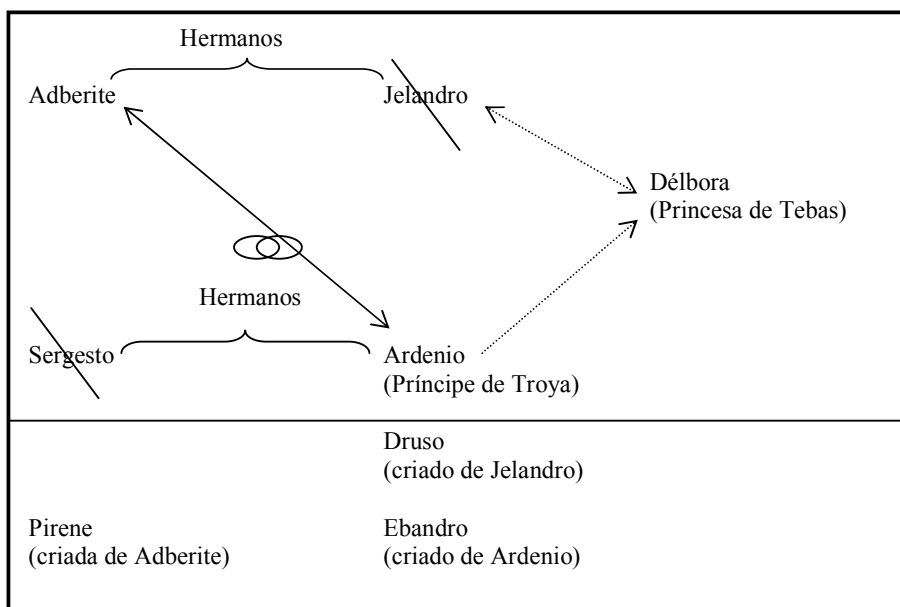


como en el aspecto mímico gestual que debe acompañar la escena ceremonial. Tanto la muerte de Sergesto como la de Jelandro se produce en escena, en la que están presentes personajes de acompañamiento que portan en hombros el cuerpo difunto de Jelandro.

Como reza el estribillo del villancico popular que se pone en boca del personaje de Ardenio hacia el final del drama: “¡Ay, amor loco, amor loco!/ Vos por otro y yo por vos”, el juego de relaciones afectivas entre los personajes domina una trama en la que los amores no correspondidos se encadenan y en la que la perseverancia de Adberite obtiene su recompensa final en la renuncia de Ardenio al matrimonio con Dêlbora a favor de su unión con la reina de las amazonas.

El punto de partida de la acción es la intención del Rey de Tebas de casar a su hija Dêlbora, pretendida por distintos varones, entre los que destacan Ardenio, príncipe de Troya, y Jelandro, el hermano de Adberite, reina de las amazonas. La disputa por la princesa desencadena un duelo entre los dos varones, en el que Adberite pretende ocupar el lugar de su hermano. La presencia de Adberite en Tebas, para ayudar a su hermano en su intento de casamiento, origina un cambio en el protagonismo femenino, pues el inicial protagonismo de Dêlbora va transfiriéndose a Adberite a medida que se produce el avance de la acción. La mención de la obra como *La Abderite* en la Primera Lista de *El Peregrino*, denota un inequívoco ensalzamiento de la figura de la Reina de las Amazonas<sup>318</sup>.

En *Las Justas de Tebas* tienen, por tanto, un papel relevante dos galanes (Jelandro y Ardenio), dos damas (Adberite y Dêlbora) y una pareja formada por criado-criada (Ebandro y Pirene), que actúan como contrapunto a sus señores.



<sup>318</sup> Morley y Bruerton precisan en el apartado correspondiente al análisis de *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas*: “Esta comedia es, sin duda alguna, la misma *La Abderite*, ya que el personaje femenino más importante se llama así”, *op. cit.*, p. 248.

Obsérvense los paralelismos que dominan la construcción del drama. Adberite y Ardenio tienen un hermano cada uno de ellos que morirá a manos de la persona a quien aman respectivamente. Además, aman a otra persona que no les corresponde en su amor. Adberite responde al modelo de heroína valiente, osada, independiente, resuelta a solucionar sus propios problemas y dispuesta a arriesgar todo para lograr el objetivo amoroso que se ha propuesto.

La primera noticia de esta dama la tenemos a través de Druso, el criado de Jelandro, quien lo informa de la valentía con que lucharon las amazonas contra el Príncipe de Atenas:

Lleno de penas y enojos  
volvió el Príncipe de Atenas:  
tu hermana las manos llenas  
de los grecianos despojos.  
Yo la vi de fina malla  
cubrir sus carnes hermosas,  
con razones animosas  
animando a la batalla.  
Y aunque de oírlo de asombres,  
porque menos tiempo esperes,  
con solas diez mil mujeres  
vi huir quince mil hombres. (p. 743)

Dispuesta a renunciar incluso al reino por conseguir a quien ella cree que es Belardo, cuando descubre el engaño y, sobre todo, la infidelidad amorosa le recrimina:

Vienen las lenguas en soberbia Corte,  
por falta de cuchillo que las corte.  
Si eso te obliga, cuando tal se diga,  
yo los destroncaré con esta mano.  
Mas ¡ay, Belardo! que el amor te obliga;  
todo es la culpa del amor tirano,  
en tantas obras de piadosa amiga,  
que de honesta amistad pasan en vano.  
Muy bien me has visto el alma, no lo niegues;  
Sólo esperando que a morir me entregues.  
No en balde mi engañado pensamiento,  
de tus suspiros tristes, recelaba,  
cuando mil veces los llevaba el viento,  
si alguna vez de Délbora trataba,  
que te daba amor fiero tormento.  
Y su tibieza a tanto te obligaba,  
que estando en tu casa a pena eterna,  
aún no me has dicho una palabra tierna.  
¿Cuál piedra, cuál diamante no rompiera  
ver que un hermano muerto no vengara  
y que, por no vengarte, no saliera  
y en propia sangre la ciudad bañara?  
¿o cuál fiero león no agradeciera  
que una pequeña herida le curara?  
Mas no eres piedra ni león, por cierto;  
eres feroz cuchillo que me has muerto.  
Pues que me das tu casa, si mereces

que los sangrientos paños yo te pida,  
 ponga la boca diez mil veces  
 como si fueras tú mi propia vida.  
 Si tu casa me diste, ¿a quién la ofreces?  
 Por quien soy ¿no merezco ser servida?  
 Y cuando por ser Reina no lo honrara,  
 ser mujer y adorarte ¿no bastara?  
 ¡Válgame el alto Júpiter! ¿Qué digo?  
 ¿Estoy fuera de mí, que a un hombre ruego?  
 Quédate en paz, soberbio mi enemigo.  
 Hágate guerra amor y sangre y fuego. (p. 300-301)

La otra dama, Délbora, corresponde a Jelandro, a quien se declara indirectamente, de modo ingenioso, en presencia de Ardenio:

ARDENIO	Suspenso estoy en miraros.
PRINCESA	Y a mí me tiene suspensa ver que por ajena ofensa deja el alma de gozaros.
ARDENIO	¿Por ajena ofensa a mí? ¿Quién de mi bien me retira?
JELANDRO	(Connmigo habla y me mira, ella lo dice por mí).
PRINCESA	Cuando en el mayor contento, cuando quise declararme, mi gloria vino a llevarme, como mi esperanza el viento. (p. 751)

El código de valores paralelo de los criados y su distancia respecto a sus respectivos señores se hace evidente, por ejemplo, en la declaración de dependencia y la exigencia de relación servil para subsistir:

Bien le paga tanto amor [la Princesa]:  
 pero yo sirvo a señor  
 para sentarme a su mesa. (p. 742)

La presentación de Ebandro en escena, en el diálogo con la Princesa, ofrece una imagen del criado alejado de los parámetros de rusticidad y simpleza. Ebandro es hábil en sus razonamientos, capaz de darle la vuelta a los argumentos de la Princesa y de lograr, para su señor, cierto beneficio, al menos, aparente, por la aceptación de la sortija por parte de la Princesa.

La escena inicial de la obra nos presenta a una Délbora aguda, ingeniosa, capaz de jugar con las palabras. El regalo que Ebandro le transmite de parte Ardenio, representa simbólicamente, según expone el propio criado, el estado de ánimo de su señor. Las dos culebras esmaltadas que se enlazan

por la sortija, y el mensaje que las acompaña: “Ofendido, ofendo”, junto con la reflexión de Ebandro, que precisa que las dos culebras “se están mordiendo”, dan pie a la Princesa para recriminarle a Ardenio los celos y la actitud de desesperación de su señor:

PRINCESA	En lo verdadero estás. Parece que pesa más esta pluma que esta hiedra.
EBANDRO	Así se muestra en la piedra, y en el favor que le das.
PRINCESA	Morirán sus confianzas. Declárame, Ebandro, en suma, lo que de su pecho alcanzas.
EBANDRO	Que pesa más esta pluma que todas sus esperanzas.
PRINCESA	Mas dile tú que se acuerde que la hiedra, siempre verde, a la firmeza se aplica, porque un verdor siempre aplica que en ningún tiempo se pierde. Y siendo aqueste color la firmeza que le das, dirás, Ebandro, mejor que esas plumas pesan más que su firmeza y amor

(p. 740)

Pero, en el juego conceptual, acaba sacándole ventaja Ebandro. Si la Princesa arguye que hiedra, como planta perenne que es, no es imagen de esperanza porque no tiene necesidad de esperar el reverdecer de la primavera,

El campo seco, agostado,  
es imagen verdadera  
de la esperanza que espera  
que de su manto esmaltado  
le vista la primavera.  
Que si está verde la hierba,  
que su verdura conserva,  
¿Qué esperanza significa  
pues a esperar no se aplica  
lo que a su tiempo reserva?

(p. 740)

Ebandro le replica que es, precisamente, la permanente firmeza de la hiedra, que no muda de color, la que simboliza la constancia del amor de Ardenio hacia la Princesa:

Délbora, si mi señor  
quiere que ahora concuerde  
esa hiedra a su dolor,

es porque todo lo verde  
 es de esperanza el color.  
 Porque en su opinión me afirme,  
 contigo es bien lo confirme:  
 si es siempre verde la hiedra,  
 bien claro dice esta piedra  
 que tiene esperanza firme. (p. 741)

Respecto a los galanes, Ardenio es la figura masculina protagonista. La doblez de su actitud en la relación con Adberite, a quien le oculta su responsabilidad en la muerte de Jelandro, contrasta con su valentía en el campo de batalla ante Jelandro y su supuesta fidelidad –bastante cuestionable– a Délbora.

Con Jelandro se actualiza en el drama la problemática sobre el amor, la honra, la fama y la muerte. En una escena en la que está a solas con Druso, Jelandro le confiesa los temores que lo acechan antes del duelo:

Ya iguala mi dolor, o me da priesa.  
 Este dolor que muere por matarme  
 verás que entre honra y fama se atraviesa.  
 Verás que yo no puedo remediarme;  
 verás que vanamente me fatigo  
 y que es honor del mundo fatigarme.  
 Verás la vida que muriendo sigo;  
 verás que fue la causa deste reto  
 la misma causa que a buscar me obligo.  
 Bien me aconsejas tú como discreto,  
 mas no cabe consejo en obstinado,  
 aunque obstinar tu corazón prometo.  
 Paréceme que es ley de mi cuidado  
 que si de mi señora el rostro veo,  
 como es del Rey el hombre condenado,  
 no moriré; mas con igual trofeo  
 quedaré vencedor deste enemigo,  
 que es todo el bien y triunfo que deseo.  
 Allí me aguarda, pues, mi caro amigo,  
 que yo sé que mi diosa allí me aguarda,  
 si no he tardado y a morir me obligo. (p. 776)

Las reconfortantes palabras de Druso no acallan el vaticinio de la muerte de Jelandro. Éste escucha unas voces tristes y lacrimosas y, al asomarse a la ventana, ve una sombra “a modo de Muerte, con su calavera” y “cae desmayado” (p. 777):

JELANDRO	¡Ay de mí! ¡Amargo fin, duro portento!
DRUSO	¡Válgate el cielo, oh mozo irremediable! Mal haya, plegue a Dios, tu pensamiento. ¡Oh fortuna envidiosa y variable! Desmayo es éste, y qué mortal desmayo, o fin de mi sospecha miserable. Abrasóle del sol el vivo rayo;

las locas alas abajóle al suelo.

JELANDRO            ¡Oh mi buen compañero y mi buen ayo!

DRUSO                Esfuérzate, señor.

JELANDRO            Antes recelo  
que en vano quedo vivo; si lo quedo,  
es que mayor dolor me guarda el cielo.

DRUSO                ¿Haste hecho mal?

JELANDRO            Ninguno. ¿Cómo puedo  
decirte lo que he visto a la ventana,  
si no es imagen de mi propio miedo?  
Sin duda que mi muerte ya es cercana:  
se pronostica del portento duro.            (pp. 777-778)

Adberite justifica a Jelandro por su juventud e inexperiencia, insistiendo en su valentía. Una valentía que demuestra el personaje al afrontar el duelo y rechazar que Adberite ocupe su lugar, pese al presagio que le había anunciado su muerte.

Mancebo fuerte, aunque tierno,  
de real tronco, ilustre rama,  
a quien procura la fama  
celebrar con siglo eterno;  
no porque de tu valor  
yo pueda argüir temor;  
pero hay, para tus daños,  
de esta parte pocos años,  
de la mía mucho amor.  
Y estas razones me fuerzan  
que en tu lugar me señales,  
si tú las tienes por tales,  
que tu propósito tuerzan.  
Digo que trueques la suerte  
y que del contrario fuerte  
me dejes probar la espada,  
y, de su sangre bañada,  
te vengarás con su muerte.  
A mí nadie me conoce,  
y júrote por mi ley  
que ni el padrino ni el Rey  
mi rostro desarreboce.  
Concede que al campo salga,  
que por más que en armas valga,  
ha de quedar muerto allí;  
y en fe de que será así,  
te doy esta mano hidalga.            (pp. 780-781)

En la obra, cobra gran importancia el juego de disfraces, de modo que los personajes ocultan su verdadera identidad, haciendo uso de uno de los mecanismos más reiterados en la construcción

de las tramas de comedias. Así, Ardenio se hace pasar por Belardo, “infante de unas famosas islas de Levante”, ante Adberite, y el Rey Lotaro intercambia sus papeles con su Embajador.

También en esta línea se coloca la escenografía que se puede reconstruir a partir del texto. Las menciones del jardín, del balcón, del palacio la ambientan en un espacio urbano y de corte, distanciado de la Tebas antigua, en el que la dama se asoma al balcón en la escena de cortejo amoroso, por lo que la escenografía que permite reconstruir el texto la sitúa entre aquellas obras que se han denominado de “teatro pobre”, como estudiaremos más adelante en el capítulo siguiente.

Por otro lado, algunas secuencias del drama tienen carácter eminentemente cómico. Destaca, en este sentido, la escena de la llegada de Adberite a Tebas en compañía de criada Pirene, cuando quedan a solas los criados de Adberite y Ardenio y se escenifica el trato entre Ebandro y Pirene.

EBANDRO	Que esta noche, sin mentir, juntos hemos de dormir, porque es estrecha la casa [...] porque no hay más de dos camas. La primera se autorice con su ama y mi señor; la otra, que es la peor, la guitarra se lo dice [...] Y vos recibí contento, que, tan secreta estaréis, que en un mes no comeréis, encerrada en mi aposento,	(pp. 765-766)
---------	--	---------------

Y, por si no fuera suficiente la burla, Ebandro provoca a Pirene en el terreno sexual sirviéndose de la curiosidad por la característica física de la amputación de un pecho de las Amazonas:

EBANDRO	Diz que cortan a las niñas los pechos para la guerra [...] ¿Podré llegar con la mano?	
PIRENE	¡Ta, ta, ta, que hay más que hacer!	
EBANDRO	Déjame al uno llegar, quedareme en su lugar, que bien me habrá menester. Déjame en los bellos senos, que, como quedarme mande, le haré otro bulto tan grande para que no le eche menos.	(p. 766)

En realidad, más que por los atributos propios que le corresponden por su identidad mitológica, los personajes de *Las Justas de Tebas* se caracterizan por las relaciones amorosas que pretenden entablar entre sí.

Sin embargo, Menéndez Pelayo, en su estudio de fuentes de *Las mujeres sin hombres* puso de relieve el profundo conocimiento de la mitología por parte de Lope de Vega. En este sentido, no parece casual que el nombre de Délbora, con el que se nombra a una de las dos damas cuyo papel es fundamental en la trama dramática. Délbora aparece mencionada entre las “Mvlieres Bellicosae, et masculae virtutis” en la *Officinae Ioannis Ravisii Textoris Epitome*:

Delbora mulier bellatrix imperavit Israelitis, quos ab incursionibus vicinorum plerunque tutata est, quorumque remp. et imperium variis auxit honoribus<sup>319</sup>

A pesar de que en *Las justas de Tebas* no es Délbora, sino Adberite el personaje que encarna a la mujer “belicosa”, el hecho mismo de la presencia de Délbora remite a un contexto, el de la leyenda de las Amazonas, y deja entrever el señalado dominio de las fuentes por parte de Lope de Vega.

---

<sup>319</sup> TOMVS I. *Opus nunc recens post omnes omnium editiones fidelissime recognitum, et Indice copiosissimo locupletatum. Ill.* LVGDVNI, APVD HAERED. SEB. GRYPHII, 1560, p. 276. Sobre el empleo del texto de Ravisio Textor por parte de Lope de Vega, puede consultarse, VOSTERS, Simón A., “Lope de Vega y Juan Ravisio Textor. Nuevos datos”, en E. de Bustos Tovar, ed., *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas (Salamanca, agosto 1971)*, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 785-817.





## 2.3 Universo de la Comedia

De acuerdo con la tipología establecida por el profesor Oleza, que veíamos al inicio de este capítulo, en el macrogénero de la comedia pueden distinguirse dos grandes bloques: el de aquellas obras sustentadas en un universo de verosimilitud y el de aquellas otras que se adscriben al universo de irrealidad. En nuestro *corpus*, existen muestras de “comedias urbanas”, dentro del universo de verosimilitud, y de comedias pastoriles y palatinas, dentro del de irrealidad, cuyas características revisaremos a continuación, así como el grado de desviación respecto al paradigma que plantea alguna de ellas.

### 2.3.1 La comedia urbana: en el camino de la consolidación del género. *El grao de Valencia*, *Los enredos de Martín*, *El esclavo fingido* y *El maestro de danzar*

#### 2.3.1.1 Consideraciones generales

En la Colección del Conde de Gondomar encontramos cuatro comedias que podríamos calificar como urbanas, asumiendo que presentan todavía algunas características peculiares: *El grao de Valencia* y *El maestro de danzar*, ambas de Lope de Vega; *El esclavo fingido*, cuya atribución a Lope de Vega presenta algunos problemas<sup>320</sup> y *Los enredos de Martín*, de Cepeda<sup>321</sup>.

A estas cuatro comedias, de las que vamos a ocuparnos, se les puede aplicar la definición que el profesor Oleza enunció para las comedias urbanas, de costumbres contemporáneas, según la cual “dibujan una divertida acción amorosa, sustanciada en el enredo, el ingenio, la ocultación de la personalidad, en un medio urbano, contemporáneo, perfectamente reconocible y rico en contenidos costumbristas”<sup>322</sup>. Asimismo, puede aplicárseles el esquema analítico de la acción que propone,

---

<sup>320</sup> *El esclavo fingido* es uno de los ocho manuscritos sueltos que pertenecieron a La Barrera, quien en las notas manuscritas que preceden al texto de la comedia indica: “Obsérvese en ella, contra la probabilidad de que pueda ser obra de Lope, que el autor debía de tener la pronunciación andaluza, pues que hace conjugar a *vejez* con *interés*” (La Barrera, notas manuscritas que preceden al texto de la obra en BNE, Ms. 16.024). En la misma línea se pronunció Cotarelo, afirmando que, debido a los muchos andalucismos, en caso de que *El esclavo fingido* fuese de Lope, debió tratarse de una refundición (*Apud.* MORLEY, G., y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 463). Posteriormente, Morley y Bruerton la incluyen, en su estudio, entre las comedias de dudosa o incierta autenticidad (MORLEY, G., y BRUERTON, C., *op. cit.*, 1968, p. 463). Merece la pena resaltar que, en general, las atribuciones de los copistas, que aparecen en los manuscritos del *corpus*, parecen fiables, por lo que debe tomarse en consideración que el manuscrito de *El esclavo fingido* aparece sin atribución alguna de autoría, lo que induce a pensar que probablemente la obra no fuera de Lope.

<sup>321</sup> En las páginas que siguen cito *El grao de Valencia* y *El maestro de danzar* por la edición de la Fundación Castro, Madrid, Turner Libros, 1993, T III y T. I, respectivamente. *El esclavo fingido* por la edición de la Real Academia Española, *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas*, Madrid, RAE, 1916-1930.

<sup>322</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “*Vencer con arte mi fortuna espero*. La evolución del primer Lope al Lope del *Arte Nuevo*”, en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Edición de Donald McGrady. Estudio preliminar de J. Oleza, p. XVII.

pues todas ellas tienen, como desencadenante dramático, un deseo amoroso, insatisfecho por distintos impedimentos, pero finalmente superado con éxito.

Sin embargo, estas obras que incluimos bajo el membrete de “comedias urbanas” no pueden ser equiparadas con las tradicionalmente denominadas “comedias de capa y espada” propiamente barrocas. Digamos que, en términos de prototipicidad, estas comedias ocuparían, más bien, el espacio periférico. Pero, obviamente, son periféricas no porque se distancien del modelo establecido, sino porque dicho modelo todavía no había cristalizado. En este sentido, las comedias de nuestro *corpus* constituyen un primer estadio en la instauración del género. Sus tentativas de selección de motivos, espacios, duración y personajes que conformarán la acción (o acciones) dramática, suponen la adopción de elementos procedentes de una tradición dramática anterior, algunos de los cuales se mantendrán en posteriores formulaciones del género y otros, por el contrario, serán desechados. El profesor Arellano, en su estudio de “El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega” afirmaba:

El examen de algunas comedias urbanas de la primera época de Lope puede evidenciar, de manera reveladora, no sólo ciertas líneas elementales sobre su construcción y características, sino también las huellas de una trayectoria evolutiva que implica diferencias de tratamiento en algunos aspectos definitorios<sup>323</sup>

En efecto, estas comedias permiten intuir una evolución en la que prevalecerá la “especialización” de los modelos. Dicho de otro modo, en la evolución del género de la comedia urbana, se reduce el componente aventurero y se tiende a minimizar los puntos de contacto con los géneros imaginativos (comedia palatina y comedia novelesca).

Para apreciar concretamente los puntos de contacto y las divergencias entre estas muestras tempranas y las convenciones genéricas de las consolidadas “comedias de capa y espada” barrocas, resulta muy útil observar los rasgos definitorios compendiados por Ignacio Arellano, aplicando una operación contrastiva que él mismo llevó a cabo para el caso del primer Lope de Vega<sup>324</sup>.

Según el profesor Arellano, ya desde el siglo XVII se tiene conciencia de un tipo de comedia de “tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio”<sup>325</sup>. Además, y en consonancia con la definición del profesor Oleza

---

<sup>323</sup> ARELLANO AYUSO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 76-106 (76).

<sup>324</sup> *Ibid.*, pp. 37-69. Arellano opta por la calificación usada en el XVII: “El nombre de «capa y espada», como es sabido, proviene del vestuario de los actores-personajes, que van según el uso del XVII con capa espada” (p. 39, n. 4). Mantengo su nomenclatura porque el propio crítico consideraba útil el empleo de la denominación de “comedia urbana” en el caso del primer Lope de Vega para distinguir estas obras de las que son plenamente “comedias de capa y espada” (*op. cit.*, p. 76).

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 40.

que citábamos más arriba, señala que uno de los factores esenciales en la definición de este tipo de comedias es la creación de un universo esencialmente lúdico, entretenido y divertido. Un universo de juego en el que la destrascendentalización y la ausencia del riesgo trágico determinan el devenir de una acción dramática sorprendente, dinámica y embrollada. Este universo, eminentemente cómico, está además marcado por los siguientes rasgos convencionales que definen el género: la tendencia a la unidad de tiempo y espacio, la connotación de la cotidianeidad (mediante la recurrencia a un sistema onomástico, geográfico y cronológico marcado por la cercanía), la ausencia de verosimilitud y decoro.

El propio crítico, al enfrentar la producción lopesca primitiva a estas convenciones genéricas detectó que estas obras mantenían la condensación espacio-temporal; la ubicación en un espacio urbano concreto de la geografía española, que determinaba la percepción de la cercanía espacial por parte del espectador, y la coincidencia entre la acción y la época en que vive y escribe el autor<sup>326</sup>.

Si en los casos aducidos por Arellano, el escenario urbano de una ciudad española es rasgo que se cumple de manera sistemática en todas las comedias del tipo, incluidas las de esta primera etapa de Lope, hay que decir, que ello no es exactamente así en las cuatro comedias de nuestro *corpus*.

El escenario urbano de una ciudad española es el marco en el que tiene lugar la acción de *Los enredos de Martín*, toda ella ubicada en un espacio único: Zaragoza, y lo mismo cabe decir de *El maestro de danzar*, también desarrollada en un espacio español, Tudela, con un breve cuadro en la segunda jornada, ubicado en Lerín.

Sin embargo, en *El grao de Valencia* uno de los dos núcleos fundamentales de acción tendrá lugar en una ciudad española, en Valencia, con unos espacios reconocibles (como el grao o Manzofa<sup>327</sup>) descritos incluso con tintes costumbristas. Sirvan, como ejemplo, la referencia al Miguelete, que anuncia la presencia de los moros en la costa o la cercanía de ese mar que tanto inquieta a Leonora:

LEONORA	De ver su furia no acabo; desde la orilla le temo. ¡Válasme Dios!, que esto es de quien dicen tantas cosas.
CRISELA	Mira, sus ondas furiosas baña en su agua tus pies; llega, bien puedes llegar; entra, Leonora, a la orilla, porque, en llegando a Castilla,

---

<sup>326</sup> ARELLANO AYUSO, Ignacio, *Convención y recepción... op. cit.*, p. 77.

<sup>327</sup> La connotación de Moncófar parece inequívoca.

digas que entraste en la mar.

LEONORA      No me rempujes, por Dios.  
¡Qué honda debe de ser!      (p. 459)

Pero, por el contrario, el segundo de los núcleos de acción —como veremos detalladamente más adelante— se ubica en un espacio lejano: en Argel.

Tampoco *El esclavo fingido* se ubica en el espacio peninsular, pues está ambientada en Italia, concretamente en Génova y Milán.

Es, por ello, que no funciona de modo excluyente, para las cuatro comedias analizadas, la contraposición entre comedias urbanas y palatinas en función del espacio, es decir: espacio reconocible de la geografía española, vinculado con la condición de comedia urbana; frente a espacio “exótico”, marcado por la lejanía espacial, como característico de las comedias palatinas<sup>328</sup>. No pretendo simplificar las cosas, ni conferirle una caracterización de “exotismo” a un espacio como el italiano de *El esclavo fingido*. Me inclino a pensar, más bien, que la ubicación italiana pudiera deberse a una vinculación con una fuente de inspiración de la comedia o, en cualquier caso, con una referencia espacial que no está marcada por un colorido específicamente regional, sino que la Italia que se nos presenta podría equipararse a los espacios urbanos españoles contemporáneos en el momento de composición de la obra. En cambio, resulta complicado no aplicarle el calificativo de “lejano” al Argel de *El grao de Valencia* por el papel que se le confiere en la obra como representación del espacio socio-cultural de la alteridad religiosa árabe.

### 2.3.1.2 Marco temporal

Si estudiamos el marco temporal de las cuatro comedias urbanas del *corpus*, el primer elemento a tomar en consideración es que, desde el punto de vista de la duración, hay condensación temporal en todas ellas. En *El esclavo fingido* la determinación cronológica es muy precisa en la segunda y tercera jornada, que transcurren en un día cada una de ellas. En el primer acto no se precisa el tiempo transcurrido, aunque la lógica de la acción parece exigir que el tiempo necesario para que se llevaran a cabo los distintos encuentros en Milán y Génova sería de varios días. Me inclino a pensar que las palabras de Fenis, que clausuran la jornada: “Ayer comprada, hoy vendida/ por uno que me ha olvidado” (p. 376), tienen un significado más metafórico que real, de modo que

---

<sup>328</sup> Sobre las comedias palatinas, véase el punto 2.3.4 de este mismo capítulo, en el que abordaremos su estudio. En cualquier caso, la ubicación geográfica alejada del marco español es característica aceptada unánimemente por la crítica. *Vid.*, p. e., WEBER DE KURLAT, “Hacia una sistematización de los tipos de comedias de Lope de Vega”, en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, M. Chevalier, F. López, J. Pérez y N. Salomón eds., Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 1977, pp. 867-871.

“ayer” y “hoy” no serían tanto indicadores temporales precisos, sino más bien indicadores de la contraposición pasado/ presente, indudablemente marcados por la percepción de su proximidad.

En *Los enredos de Martín* no son abundantes las indicaciones temporales precisas, aunque a partir de ellas se deduce una condensación temporal importante. La primera jornada tiene una duración de un día, como sabemos porque Martín le propone a Fabio que se disfrace de ganapán para poder encontrarse con Flora, prometiéndole:

Cuánto mejor es que envíes  
a Pompilio, hombre letrado,  
virtuoso, concertado,  
y hombre, al fin, de quien te fíes.  
Y si enviar quieres [a] Augusto,  
por entretenerlo agora,  
temiendo no te alce a Flora,  
porque está en eso tu gusto,  
sabe que es temor en vano,  
que si haces lo que te digo,  
*esta noche*<sup>329</sup> yo me obligo  
de entregártela en tu mano. (f. 174 v.)

Al mismo tiempo, convence a Anselmo para que se meta en un costal, fingiendo que es el modo por el que logrará descubrir quién es el amante de Silvia, dado que, según argumenta, se ha concertado con el amante de Silvia para que vista de harapos. La cita que concierta Martín entre Fabio y Flora y la promesa que le hace a Anselmo de que descubrirá quién pretende a su hija se saldan con el encuentro equívoco entre Fabio y Anselmo la noche del primer día.

Tras la primera noche, sabemos del enfado de Fabio, que despide a Martín, tal como él mismo le confiesa a Pompilio: “¿no sabes que esta mañana/ me arrojó en la calle el viejo? (f. 181v.), por lo que la acción de la segunda jornada se desarrolla durante el segundo día. Segundo día, en el que tiene lugar también la llegada de Espíndola a Zaragoza. Éste comenta que ha visto allí a una dama de buen talle y ha hablado con el supuesto criado de ella, Martín, para que le lleve un recado de su parte. Martín, en un nuevo enredo, le concierta una cita “a las tres” de la tarde en la posada (f. 178 v., v. 233).

Sin embargo, en la comedia se produce un desfase temporal en esta segunda jornada, puesto que, en la primera jornada, Martín y Augusto habían planeado enviarle a Flora una carta fingida, como si fuese de Espíndola, para convencerla de que se escapase con quien, en realidad, es Augusto:

Yo te diré de qué modo

---

<sup>329</sup> El subrayado es mío.

es fácil sacar a Flora.  
En la carta añadirás  
que, *esta noche*<sup>330</sup>, con lo oscuro,  
por ir secreto y seguro,  
a sacarla llegarás.  
Y, para que tú entiendas  
que tienes la entrada llana,  
ponga un lienzo en la ventana,  
señas de que metes prendas,  
porque son las señas que ella  
suele poner a mi amo. (f. 173 v.)

Tomando como referencia cronológica esta cita que se había concertado para la noche del primer día, y suponiendo una cronología lineal, habría que admitir que, la acción se retrasa hasta la noche del segundo día ya que el encuentro entre Augusto y Flora se produce después del concierto de los acontecimientos referidos a la mañana del segundo día. Según precisa la acotación, “sale Augusto embozado y ve la seña y entra” (f. 181 v.). Por la señal en la ventana de Flora sabemos que se trata del encuentro concertado y así lo ratifican las palabras de Augusto:

La seña está a la ventana,  
como en la carta pedí,  
y no hay nadie por aquí  
y la entrada tengo llana.  
El diablo fue Martín,  
y la invención de la carta. (f. 181 v.)

Este desfase cronológico lleva aparejado un segundo desfase, puesto que si aceptamos que el pasaje anterior se ubica en la noche del segundo día, se hace necesario retrasar en un día el encuentro entre Silvia y Espíndola, de modo que la cita concertada para “las tres de la tarde” del segundo día, tendría que producirse necesariamente a las tres de la tarde del tercer día, puesto que es posterior al encuentro entre Pompilio y Flora. En este sentido, y dado que el encuentro entre Silvia y Espíndola se llevará a término en la tercera jornada, se deduce que el ámbito temporal de la tercera jornada es el tercer día, en el que Silvia le explica a Espíndola que fue engañada pues ella creyó haberse concertado con Pompilio, al tiempo que Espíndola le indica a Silvia que ella tampoco es la dama que él había pedido. Por tanto, la resolución final de la acción tendrá lugar en este tercer día con la precipitación de encuentros y el desenlace final en triple boda: la de Flora con Augusto; la de Pompilio con Silvia y la de Lucrecia con el cajero Agustín Centurión.

Podemos decir, por tanto, que *Los enredos de Martín* tienen una duración de tres días, al igual que *El maestro de danzar*. A diferencia de esta última, *Los enredos de Martín* presentan un manejo más arcaico del tiempo con contradicciones temporales internas por la estructuración

---

<sup>330</sup> De nuevo, el subrayado es mío.

deficiente de las referencias cronológicas precisas. Unas referencias que se multiplican en *El maestro de danzar*, exentas de contradicciones.

La acción de *El maestro de danzar* comienza en al atardecer del primer día, como se deduce de la respuesta irónica de Belardo a las palabras de Aldemaro, que afirma haber visto a Florela en la sortija, y aludiendo metafóricamente a ella como imagen solar del amanecer. Belardo replica irónicamente el argumento de su señor, que toma en sentido literal, aportando la primera nota sobre la cronología de la comedia:

ALDEMARO	Es ciencia infusa y pasión a milagro semejante. Hoy, en la sortija y fiesta, vi a Florela con su hermana como suele la mañana, de varias nubes compuesta. Y entre uno y otro arrebol, blanco, azul y carmesí, la estrella de Venus vi; mas, ¿qué digo?, el mismo sol.
BELARDO	Aunque tu amor me perdone, ¿cómo el alba ser podría que oí cantar que salía al tiempo que el sol se pone? (pp. 550-551)

El desarrollo cronológico se supone continuado en la primera jornada durante la noche de la celebración de las bodas de Feliciano y Tebano. De hecho, el contexto de las bodas en las que “como no hubo quien danzase/ cesaron los instrumentos” (p. 560) sirven de coartada perfecta para llevar a cabo el plan de Aldemaro de hacerse pasar por “maestro de danzar”<sup>331</sup>. Así queda evidenciado tras la confesión de Bandalino de su enamoramiento de Florela, cuando Aldemaro pregunta, fingiendo no estar demasiado al corriente de los recientes acontecimientos: “Así, ¿ah, Florela no es/ la dama que *hoy* se casó?” (p. 570)<sup>332</sup>. El entretejido temporal de esta primera jornada está perfectamente precisado, hasta el punto que sabemos incluso la hora en que se produce el encuentro nocturno entre Bandalino y Feliciano, que se presenta como Florela y se conciertan para escribirse a través del maestro de danzar.

El inicio de la segunda jornada, se produce al día siguiente, como precisa Aldemaro en su diálogo con Florela, en la que le reprocha la competencia de Bandalino:

FLORELA	¿Pues no me habéis de enseñar?
---------	--------------------------------

---

<sup>331</sup> Las alusiones a la cena y a los elementos de iluminación (p. 566, 567) confirman que la presentación de Aldemaro en casa de Alberigo tiene lugar de noche.

<sup>332</sup> El subrayado es mío.



ALDEMARO        Aunque me anduve muy ligero,  
                         otro ha venido primero  
                         a enseñaros a danzar.

FLORELA            ¿Otro? No he sabido tal.

ALDEMARO        Pues anoche le vi yo.  
FLORELA            ¿Anoche?

ALDEMARO                    Anoche danzó  
                         por su bien, y por mi mal.  
                         Y mirad si tendré queja  
                         de aquesta mudanza sola,  
                         pues con una cabriola  
                         alcanzó un sí de una reja.  
                         Y es este sí del partido  
                         que hoy espera en un papel;  
                         que si vos firmáis en él,  
                         yo quedo loco o perdido.                    (pp. 584-585)

La segunda jornada concluye esa segunda noche, con el desencuentro nocturno entre Feliciano y Bandalino. Éste, que había concertado una cita con Feliciano, creyendo que era Florela. Ambos se ven sorprendidos por los planes de Florela y Aldemaro, que imitan la letra de Bandalino para engañar a Feliciano, a la que le entregan una carta cambiando el lugar de la cita, bajo el pretexto de que Bandalino siente miedo y prefiere sustituir el encuentro amoroso en el jardín que ella le proponía, por otro en la reja como la noche anterior. Bandalino, que acude al encuentro nocturno en el jardín se encuentra con Florela, lo que es descubierto por Tebano, que estaba espionando por creer que estaba implicada su mujer en la cita. Florela le echa en cara a Bandalino su atrevimiento y niega que haya sido ella quien lo haya citado allí. El equívoco encuentro en el jardín concluye con una escena con un fuerte componente de comicidad propia de los graciosos, pues Cornejo y Belardo confunden a Tebano con Bandalino y le dan una paliza. Escena en la que, de nuevo, se insiste en las marcas temporales:

CORNEJO            ¿Qué ladrones, decís, anoche andaban?

ALDEMARO        Digo que el alboroto de la boda  
                         dio cusa que se entrasen por el huerto.                    (p. 616)

En la tercera jornada, se prosigue con el tercer día de la acción, en una relación temporal de continuidad: “Y agradeciendo el favor/ de verla anoche en el huerto” (p. 618). De nuevo, la duración de la acción es de un día y el desenlace de la acción se precipita a partir de la llegada al jardín de Bandalino, acompañado por Julio, según precisa la correspondiente acotación “de noche” (p. 632).

Muy abundantes son también las marcas de temporalidad en la otra comedia lopesca. En *El grao de Valencia*, podríamos suponer una duración aproximada de unas semanas, en el conjunto de la obra si tomamos en consideración la distancia geográfica que separa Valencia de Argel, núcleos esenciales en el desplazamiento espacial de los personajes, que llevan parejo un desplazamiento temporal. Sin embargo, las marcas cronológicas explícitas inducen a una reducción en seis días de la acción, que se repliega y concentra extraordinariamente. Diríamos que se trata de un encaje de piezas con precisión cronométrica, pero cuya adaptación a una cronología “real” es imposible. La distribución de esos seis días es perfectamente equilibrada, dos días por cada jornada, con constantes alusiones al tiempo pasado y futuro. La primera jornada de *El grao de Valencia* ocupa, por tanto, los dos primeros días. En el grao, donde se encuentran Ricardo y Juan con Leonora y Crisela, esta última informa de la orden de su padre para que parta hacia Manzofa al día siguiente (p. 468). También en ese primer día de acción organizan Jarife y Zulema el viaje que deben emprender hacia las costas valencianas desde Argel:

Seis galeotas tengo en ese puerto  
que el mismo rey de Argel me las envidia,  
y con tales soldados, que estoy cierto  
el ocio de la tierra les fastidia.  
Rompan aquesta noche el mar incierto,  
dando a las cuatro de Guadamo envidia,  
y aunque sea capitán y hombre de estofa,  
mañana estoy a vista de Manzofa. (p. 474)

Parten de Argel la noche del primer día y llegan a Manzofa la noche de segundo día, momento en el que raptarán a Crisela, que había llegado por la tarde, procedente de Valencia. Por otro lado, y en paralelo al rapto de Crisela, tendrá lugar en Valencia el encuentro nocturno de Ricardo, Pedro, Juan y Félix en la puertas de casa Leonora.

Sabemos que, con la segunda jornada, la acción se ubica en el tercer día porque en la primera jornada (el segundo día) se hacía referencia a un torneo en el que se resistía a participar Félix:

No canséis de importunarme,  
que no firmaré el cartel  
si supiese que por él  
los tres habéis de matarme.  
Yo no estoy para torneo,  
que, de mi esperanza, el fruto  
me manda cortar un luto  
sepulcro de mi deseo,  
y éste arrastraré *mañana* <sup>333</sup>. (p. 479)

---

<sup>333</sup> El subrayado es mío

Es, por ello, que la llegada de Crisela a Argel y la de Guarife a Manzofa deben ubicarse cronológicamente en el tercer día, pues acontecen con anterioridad al torneo anunciado. Además, en el caso de la llegada de Guarife, también el propio personaje, en su discurso, puntualiza:

Muy buen capitán has sido;  
éste es uso de la guerra,  
tú defendiste tu tierra,  
yo tengo mi merecido.  
Mas créeme que no soy  
de los que han cautivado  
esa prenda que has nombrado,  
bastante disculpa doy;  
que si llevado te hubiera  
joya del alma tan cara,  
no es posible que tornara  
para siempre a tu ribera,  
y más que dices que fue  
*anoche*<sup>334</sup> el triste suceso. (p. 500)

Del torneo tenemos noticia a través de las palabras de Ricardo, que se lo relata a Félix al día siguiente, es decir, en el cuarto día: “yo quiero, amigo, contarte/ el desposorio y torneo” (p. 503). Su relato comienza precisando el lugar y el momento en que había tenido lugar: “Con don Rodrigo se casó doña Ana/ doña Ana hermosa, un ángel en belleza,/ en San Martín ayer por la mañana” (p. 503). En el cuarto día debe ubicarse también la petición de Crisela a Jarife para que marchara a Valencia, de modo que la segunda jornada se cierra con el billete que recibe Ricardo de don Juan retándolo para el día siguiente:

Por no empezar cosas que no se acaban, no hice anoche en aquella calle lo que haré mañana en el campo. Don Pedro y yo esperamos a don Félix y a vuestra merced en las Barracas con las armas que tenían delante de las mujeres con quien se hacen hombres (p. 518-519).

En continuación con este desarrollo lineal, la tercera jornada se abre, precisamente, con la llegada de Jarife a Valencia que declara: “ir quiero a las Barracas” (p. 520), donde se encuentra con los contrincantes en duelo, por lo que la cronología inicial de la jornada se corresponde con las primeras horas de la mañana del quinto día. Será también este quinto día el momento en que regresa Zarte a Manzofa, cuando el capitán Leonardo encadena a Guadamo y, por la noche, don Félix ronda la casa de la recién casada, doña Ana, como sabemos por las declaraciones de los distintos personajes durante el sexto y último día en el que se producen las situaciones necesarias para el desenlace final. Así, por ejemplo, Guadamo declara “desde ayer/ me ha echado aquesta cadena” (p.

---

<sup>334</sup> El subrayado es mío

534) y Ricardo le pregunta a don Félix en relación con doña Ana: “¿Cómo os fue anoche con ella?”. Una de las notas cronológicas más precisas es la broma de don Félix a don Ricardo, que concierne su matrimonio con Leonora: “¿Sois vos casado tan viejo?/ Porque lo sois de media hora,/ que muy despacio, y ahora/ nos queréis vender consejo” (p. 536). Por distintos motivos, todos los personajes irán llegando la noche de ese sexto día, al grao de Valencia, lugar con el que se abre y se cierra la comedia.

Lo interesante del fenómeno de la condensación temporal es que, de acuerdo con el estudio llevado a cabo por el profesor Arellano, ésta persigue un efecto contrario al de la preceptiva clasicista pues busca la potenciación de la “inverosimilitud”, y así parece deducirse de las palabras de Leonora en *El grao de Valencia* cuando bromea con la pasión de Ricardo, poniendo en duda su rápido enamoramiento, de modo que, indirectamente, queda remarcada la precipitación temporal de los acontecimientos:

LEONORA	¿Quién?	
RICARDO	Un cuerpo valenciano con un alma castellana.	
LEONORA	¡Oh lisonja valenciana!	
RICARDO	¡Oh crédito castellano!	
LEONORA	¿Qué tenéis, que <i>en día y medio</i> <sup>335</sup> se os muere el alma?	
RICARDO	En esa misa un dolor imposible de remedio.	(p. 588)

A diferencia de lo expuesto para el caso de *El esclavo fingido*, en este caso sí me inclino a la consideración en sentido literal (y no simbólico) del tiempo: “día y medio” por la abundancia de referencias puntuales que, como estamos viendo, aparecen a lo largo de la comedia y porque, en efecto, según la cronología interna de la obra, este encuentro, que tiene lugar al final de la primera jornada, se corresponde con el segundo día por la noche, y Leonor y Ricardo se habían conocido en el grao el primer día.

En *El grao de Valencia* y en *Los enredos de Martín*, el efecto de identificación-distanciamiento de la realidad es menos acusado que en *El esclavo fingido* y *El maestro de danzar* precisamente porque, en las primeras, existe mayor número de elementos que potencian la inverosimilitud. Por ello, permítaseme que, para referirme a las comedias del *corpus*, sustituya la “inverosimilitud” provocada por la condensación espacio-temporal a la que se refería Arellano, por “distanciamiento de la realidad”. De este modo, puedo mantener y explicar la diferencia que, a mi modo de ver, existe entre las cuatro comedias urbanas del *corpus*. El efecto al que se refiere Ignacio

---

<sup>335</sup> El subrayado es mío.

Arellano es común a las cuatro. Por ello, prefiero hablar de un distanciamiento de la realidad, sobre todo en los casos de *El maestro de danzar* y de *El esclavo fingido*, en los que se percibe una sutil diferencia en el grado de verosimilitud de su acción con respecto a las otras dos (cuya acción es más inverosímil), de modo que podría reservar el concepto de “inverosimilitud” para referirme a los motivos presentes en *Los enredos de Martín* y en *El grao de Valencia*, que las vincula con lo que el profesor Oleza ha denominado “universo de irrealidad”, es decir, que *Los enredos de Martín* y *El grao de Valencia* presentan, como iremos viendo a lo largo del epígrafe, unas características que las convierten en muestras particulares de comedias urbanas por la presencia de elementos que las ponen en relación con las comedias novelescas, que forman parte del universo de irrealidad (opuesto al universo de verosimilitud, en el que se encuadra el género de la comedia urbana).

La citada diferencia en cuanto al grado de verosimilitud de la acción de las cuatro comedias tiene repercusiones, en paralelo, respecto al grado de imprevisión de la resolución de la trama, pues el terreno reservado a “lo casual” (y, por tanto, a lo inesperado) en el desenlace de *El grao de Valencia* y en *Los enredos de Martín* es mayor que el correspondiente a *El esclavo fingido* o *El maestro de danzar*, en las que son los propios personajes quienes precipitan los acontecimientos, de modo decisivo, en el devenir de la trama. Pensemos, por ejemplo, en el desenlace de *Los enredos de Martín*, en el que el encuentro de personajes (amantes, hijos, hermanos, amigos) resulta “casual”. Y lo califico de “casual” porque considero que la intervención de los personajes en el encuentro es más fortuita que el encuentro de personajes en casa de Luciano, en *El esclavo fingido*, porque éste responde a un plan trazado por Fenis.

### 2.3.1.3 Marco espacial

Los espacios en los que se inscriben las acciones de las obras se ha definido como uno de los puntos fundamentales para establecer distinciones entre los géneros cómicos pertenecientes al universo de verosimilitud y los pertenecientes al universo de irrealidad.

La profesora Ojeda Calvo ha llevado a cabo, en fechas recientes, el análisis de *Los enredos de Martín*, de Cepeda<sup>336</sup>. En su artículo, además de revisar cuestiones relativas a la atribución de la autoría de la obra —sobre la que se había pronunciado Arata, estudiando su relación con *La española* y *El amigo enemigo*, también de un Cepeda<sup>337</sup>—, la citada investigadora aborda el análisis

---

<sup>336</sup> OJEDA CALVO, María del Valle, “*Los enredos de Martín*, «compuesta por Cepeda», y la herencia de la comedia italiana: primera aproximación”, en *Criticón, Homenaje a Stefano Arata*, n.º 87-88-89, 2003, pp. 589-601.

<sup>337</sup> ARATA, Stefano, “Loyola y Cepeda: dos dramaturgos del Siglo de Oro en la Biblioteca de Palacio”, en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, (ed. de Fausta Antonucci, Laura Arata, María del Valle Ojeda), Pisa, *Edizioni ETS*, 2002, pp. pp. 9-20. El profesor Arata indicó que resulta sumamente complejo determinar si había varios dramaturgos homónimos por esas fechas o si se trataba de un único autor apellidado Cepeda, aunque sí expuso la identificación del dramaturgo que compuso *Los enredos de Martín*, con aquel

de esta comedia urbana, declarando su intención de “encajar una pieza más en el puzzle de la formación de la Comedia Nueva”<sup>338</sup>. Su estudio resulta muy esclarecedor para la comprensión de los mecanismos de construcción de la acción dramática, haciendo especial hincapié en su vinculación con el modelo cómico clasicista y con el modelo de la llamada *Commedia dell’Arte*.

En relación con el espacio de *Los enredos de Martín*, Valle Ojeda resaltaba no sólo la condensación espacial, sino el hecho de que “todas las escenas de *Los enredos de Martín* se desarrollan en el exterior”<sup>339</sup>, precisando las consecuencias que ello tenía sobre la escenografía sencilla. En las otras comedias, aunque predomina el espacio exterior, hay alguna escena de interior. En *El grao de Valencia* son, al menos, escenas interiores las que se desarrollan en el palacio del Rey de Argel, como declara el personaje de Zulema, que se dirige a Jarife increpándole: “[...] Salte de palacio y calla/ que ahora estás con enojo” (p. 495). También en interior y en alto (aunque ello no tiene repercusiones escénicas porque bien pudiera ser una escena representada desde un corredor superior) es la escena en que conciertan su casamiento Ricardo y Leonora, como se deduce por las intervenciones de la dama, que se dirige a su otro pretendiente, D. Juan:

JUAN	¿No veis que la está abrazando?
PEDRO	Aún no lo puedo creer
RICARDO	Estando con mi mujer ¿me ha de estar nadie acechando? ¡Hola! Cerrad esa puerta.
LEONORA	¿Quién hace ahora ruido estando con mi marido?
JUAN	Señora, hallámosla abierta. No entendí que eran casados los que vivían aquí.
LEONORA	Ya lo son.
JUAN	¿Sin falta?
LEONORA	Sí.
	[...]
JUAN	Por muchos años y buenos. Volvámonos a salir
PEDRO	Daréles el parabién. Gócense, y gócese. Amén.
LEONORA	¿Cómo? ¿No se acaban de ir?
JUAN	Bajad aquesa escalera,

---

otro que escribió *La Española*, texto hoy conservado en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander. Respecto a una posible identificación con el dramaturgo de Badajoz, Joaquín Romero de Cepeda, S. Arata se muestra muy cauteloso. En fecha reciente Reyes Narciso García-Plata ha llevado a cabo la edición de la *Comedia Salvaje y Comedia Metamorfósea* del citado dramaturgo extremeño (*Vid. Joaquín Romero de Cepeda. Teatro*, Estudio, introducción y comentarios de Reyes Narciso García-Plata, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2000). Joaquín Romero de Cepeda publicó en Sevilla, en 1582, una edición de sus obras, en la que incluyó las dos piezas teatrales citadas. De la misma autora y en la misma línea, puede consultarse también *El teatro de Joaquín Romero de Cepeda, dramaturgo extremeño del siglo XVI*, Salamanca, Kadmos, 1999.

<sup>338</sup> OJEDA CALVO, Valle, art. cit., 2003, p. 590.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 593.

que voy de coraje loco. (p. 531)

En el *Maestro de danzar*, aunque no hay indicación expresa, la lógica de la representación determinaría la ubicación en el interior de casa de Alberigo, padre de Feliciano y Florela, de las escenas que se corresponden con la celebración del banquete por la boda de Feliciano y Tebano, cuando se produce el ofrecimiento de Aldemaro (que se presenta con el ficticio nombre de Alberto) para entrar al servicio de Alberigo como maestro de danzar de sus hijas. Del mismo modo, debe situarse la escena del adiestramiento de las dos hermanas en la danza en el interior de la casa, aunque no se ofrecen más detalles que la indicación de que se trata de “una sala” (p. 628). En realidad, en esta comedia predominan los espacios vivienda que dan al exterior, pues abundan las escenas de cortejo de la dama, que se asoma a la ventana, y destaca de modo especial el jardín o huerto de la casa, que se convierte en el lugar de encuentros y desencuentros amorosos. Un jardín bien caracterizado en las palabras de los personajes, que parecen recuperar el cariz de la lírica popular tradicional:

BANDALINO	¡Oh jardín de mis esperanzas fin!	
ALDEMARO	Jardín, viña y vendimiada.	
BANDALINO	Huye, sol; ven, noche amada, que me aguarda un serafín.	(p. 600)

En *El esclavo fingido* tenemos también la representación de espacios interiores, todos ellos correspondientes a la casa de Luciano en Milán. A lo largo de las tres jornadas alternan espacios exteriores como la puerta de casa de Fenis en Génova o el exterior de la casa de Luciano en Milán o el terrado de la casa de Luciano (que, de nuevo, requeriría una escena en alto, probablemente desde un balcón, como en se especifica en otras escenas de la obra), con las distintas habitaciones interiores. Un espacio interior que adquiere, además, una significación simbólica porque encubre o refugia a la protagonista y que, al mismo tiempo se convertirá en un espacio laberíntico a través del que logrará ver cumplidos sus objetivos. Fenis, que había marchado a Milán bajo el disfraz de esclavo persiguiendo a su amado, que la vende al padre de Lucinda. Cansada de la situación en la que se encuentra, decide servirse de su ingenio para “armar una revuelta” esa noche aprovechando que Lucinda está resuelta a salir con Marcelo.

Fenis trata de deshacerse tanto de Lucindo, el hermano de Lucinda, como de su padre, Luciano, ambos pretendientes suyos. Fenis le hace creer a Lucindo que, por evitar el tormento de Luciano, le dio palabra de hablarle esa noche en su aposento, solicitándole que sea él quien vaya a

su aposento y que, cuando se encuentre con su padre, le diga que la tiene encerrada a ella y que ya se han casado. Lucindo acepta pero, a solas, declara que no quiere casarse con ella por no ser “[...] muy necio yo/ y dino de gran deshonor/ en echarme a cuestras honra/ que tan mal ella guarda” (p. 389). Además, Fenis planea que Lisardo se haga pasar por Marcelo y que sea él quien se encuentre con Lucinda en el aposento de ésta, de modo que ella, Fenis, se hará pasar, a su vez, por Lucinda y será quien se encuentre con Marcelo a la hora concertada, a medianoche.

Por su parte, los dos envidiosos criados, Juberto y Rufino, planean vengarse de su señor y del esclavo subiéndose al terrado, desde donde pueden controlar todo el patio y la calle. Desde allí ven cómo se van produciendo los sucesivos encuentros y deciden avisar a la justicia para que aprese al esclavo, a quien consideran causante del desorden y de la deshonor.

En el interior, Fenis amenaza con suicidarse pero Marcelo lo impide y solicitando perdón por su comportamiento. Se reconcilian y, con la llegada del Gobernador, Marcelo solicita oficialmente la mano de su hija. El Gobernador perdonará a su amigo Luciano y Lucindo reconocerá que “pensé burlalla y quedome burlado”.

Como puede observarse a partir de la breve nota argumental, el desenlace de la acción tiene lugar en el interior de esta casa, de modo que si los sucesivos encuentros que había planeado Martín en *Los enredos de Martín* tenían su lugar clave en el exterior de la vivienda, en el caso de Fenis en *El esclavo fingido* tienen mayoritariamente lugar en el interior. Estas dos obras son similares por el esquema de la intriga y, sobre todo, por la preeminencia del papel que cumple en ellas la figura de la dama donaire.

#### **2.3.1.4 Acción dramática y perfil de los personajes**

Como se irá detallando a continuación, las parejas galán-dama y, de manera especial, las segundas, se convertirán en eje fundamental en el desarrollo de la acción dramática en las cuatro comedias que estamos comentando. Pero antes de pasar al estudio del perfil de los personajes y sus relaciones en estas comedias, prestamos atención a la advertencia del profesor Arellano sobre los nombres de los personajes que intervenían en las primeras comedias urbanas. I. Arellano detectó la inclinación a la fantasía en las comedias urbanas del primer Lope, dando como muestra de la misma su sistema onomástico, alejado de la cotidianeidad:

A diferencia de la marca espacial, cumplida de manera constante, la onomástica de las primeras comedias urbanas de Lope no responde en ningún modo a lo característico del género en su conformación más típica. Todo lo contrario. Basta revisar las listas de personajes para acumular una serie sorprendente de nombres, cuyas connotaciones “exóticas”, del ámbito de la comedia palatina o de la comedia erudita y antigua, chocan de manera frontal con el marco geográfico e instauran una contradicción que solamente puede resolverse considerando la flexibilidad de las



convenciones teatrales regidas por la fantasía y la indeterminación —en este momento— de algunas de estas convenciones<sup>340</sup>.

Ni qué decir tiene que las obras de nuestro *corpus* coinciden con la tendencia detectada por Arellano. Recordemos las reminiscencias literarias de los nombres de Crisela, Aldemaro, Alberigo, Florela, Lisena, Andronio, Espíndola, Anselmo, Fenis, Lucindo, Lucinda... así como los de Zulema, Arráez, Jarife —estos últimos en *El grao de Valencia*— que remiten al universo árabe.

Respecto a los tipos de personajes detectados por Valle Ojeda en *Los enredos de Martín* debe señalarse que los enamorados son, obviamente, piezas clave en todas las demás: las parejas Felis-Crisela y Ricardo-Leonora en *El grao de Valencia*; Fenis-Marcelo y Lisardo-Lucinda en *El esclavo fingido*; Aldemaro-Florela y Feliciana-Bandalino (éste protagonista por encima del marido de la dama, Tebano), en *El maestro de danzar*. A ellas se suman, por supuesto, los personajes que conforman los distintos triángulos amorosos, es decir, los distintos pretendientes de una misma dama.

Según Arellano, los personajes del galán y la dama que nos encontramos en las comedias urbanas del primer Lope de Vega se caracterizan por ser “sistemáticamente antiheroicos, venales, lujuriosos, cobardes, tacaños y amorales”<sup>341</sup>, en el caso de los galanes. De las damas indica “tienen semejantes criterios de honestidad y recato. El tono de sus relaciones amorosas es a menudo prostibulario, y el honor y la honra desempeñan un papel ínfimo”<sup>342</sup>. También el profesor Oleza llamó la atención sobre la importancia de la imaginación, del juego y, con él, de la ambigüedad, el amoralismo y la irreverencia que tiñen las comedias tempranas<sup>343</sup>.

Probablemente es el personaje de Feliciana, en *El maestro de danzar*, el que responde a una mayor dosis de “libertad” y “amoralidad” de cuantos participan en las comedias urbanas del *corpus*. Feliciana acaba de contraer matrimonio con Tebano, pero se muestra dolida por no haber casado “por amores” con Bandalino, a quien continúa deseando<sup>344</sup>. Cuando su hermana Florela descubre el papel que Bandalino le había colocado en un estuche y en el que se le declaraba, Feliciana logra el permiso de su hermana, que le cede al varón para que se concierte con él, de modo que Feliciana suplanta la identidad de Florela para tener trato con Bandalino:

---

<sup>340</sup> ARELLANO AYUSO, Ignacio, *Convención y recepción... op. cit.*, p. 82.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>342</sup> *Ibid.*

<sup>343</sup> Vid. p. e. OLEZA SIMÓ, Joan, “La comedia: el juego de la ficción y el amor”, *Edad de Oro*, X, 1990, 203-220, y “Hagamos cosas de risa las cosas de calidad *El lacayo fingido* o las armas sutiles de la comedia, *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos de teatro clásico*, 8, 1995, pp. 85-119.

<sup>344</sup> Un análisis de la figura de este personaje, puede verse en COURDEC, Christophe, “Llega al oído: ce que Florela ne peut dire qu’a voix basse a son pére (*El maestro de danzar*, de Lope de Vega), en *Les langues néo-latines*, 2000, n. 312, pp. 19-32.

FLORELA	Cierto que es buen amador pero maldito poeta.
FELICIANA	Háblale por vida mía.
FLORELA	¿Das tu licencia?
FELICIANA	Sí a fe, que como así me casé ser dama ahora querría; fuera de que lo merece su talle.
FLORELA	A pensar me das que te agrada.
FELICIANA	¿En eso estás? Mejor que a ti me parece; con él me pensé casar, si este avariento quisiera, y aún ahora, si pudiera, quisiera...
FLORELA	¿Qué?
FELICIANA	Sólo hablar.
FLORELA	Yo te le cargo, por cierto. Ten este papel y haz cuenta que es tuyo

(p. 578)

También Florela reivindica su “libertad” y confiesa que, en realidad, le ha llamado la atención el maestro de danzar, lo que arrancará el motor de sus acciones encaminadas a conseguir el objetivo amoroso que se propone. Desde el principio, Florela y Feliciana representan dos modos alternativos de actuar y en la comedia se demuestra más efectivo el de Florela, que acata con mayor rigor los códigos sociales establecidos. En términos de satisfacción de los impulsos, Feliciana finalmente no logra su objetivo porque no sólo el encuentro con Bandalino no llega a culminar, sino que tampoco consigue unir a su hermana en matrimonio con Bandalino, como pretendía. Ni siquiera puede vengarse de Alberigo, al que acusa falsamente de ladrón. Por el contrario, Florela, desde dentro del sistema y guardando las apariencias, demuestra mayor inteligencia en sortear los obstáculos y logra su objetivo: contraer matrimonio con Alberigo. Sin embargo, el mayor apego al cuidado de las formas en el caso de Florela, al que hacía referencia y que se hace evidente cuando considera que su honor queda puesto en entredicho por el atrevimiento de su hermana, que quiere ser gozada por Bandalino, no lleva aparejado un conflicto del honor propiamente dicho, puesto que

éste está totalmente destrascendentalizado y se resuelve por mecanismos propios de comedia, con el ingenio de Florela, la concesión paterna y el restablecimiento de las parejas iniciales<sup>345</sup>.

También se ve la irreverencia en *Los enredos de Martín* y *El esclavo fingido*, ambas vertebradas a través de la figura de la dama donaire, cuál de las dos más ingeniosa, graciosa y enredadora hasta límites insospechados para lograr su objetivo amoroso. En *Los enredos de Martín*, como indica ya su propio título, este papel le corresponde a Martín, que es, en realidad, Lucrecia; en *El esclavo fingido*, el protagonismo recaerá sobre Fenis, que adopta el disfraz de esclavo y entra al servicio de Lisardo para impedir que los amores de Marcelo y Lucinda sigan adelante. Desde su bautismo como esclavo con el nombre de Justo, Fenis se erigirá en defensora de aquello que está segura de que le corresponde, atacando a quien considera que la ha traicionado. Así, Fenis demuestra su agudeza en los diálogos, en los que emergen veladas acusaciones contra el comportamiento de Marcelo, sirviéndose del tradicional recurso de engañar con la verdad. Marcelo declara que el esclavo Justo recuerda a Fenis, no sólo por el físico sino también por el modo de hablar y cuando le solicita el relato de los motivos por los que fue vendido, recibe la siguiente respuesta:

No fue más que por un gusto  
que nació de una afición. (p. 371)

La sorpresa de Marcelo es todavía mayor al comprobar que la historia de la venta del esclavo coincide con su propia historia y así se lo hace ver a Fenis, advirtiéndole que no debe reprehenderlo si no quiere verse otra vez vendido de nuevo

MARCELO	Quería, en el entretanto que para partir ensillo, me cuentas por qué ocasión te compraron y vendieron.
FENIS	La razón porque esto hicieron esta fue y no fue razón: el dueño a quien por mi mal mi fortuna me entregó, palabra de esposa dio

---

<sup>345</sup> En la comedia, la relación de la dama casada no pasa a mayores. Pensemos, por ejemplo, también en el caso de doña Ana en *El grao de Valencia*, recién casada con don Álvaro y cortejada la misma noche de su boda por don Félix, que tampoco tendrá mayores consecuencias. En ambos casos se hace referencia a la imagen de los maridos casados, distraídos y embelesados con “los cuernos de la luna”, pero en ninguna de las dos obras se consuma el cortejo en adulterio. Aplicando una lectura metafórica, F. de Armas ha estudiado la visión cósmica de *El maestro de danzar*, poniéndola en relación con el comportamiento de las parejas de amantes, y prestando especial atención a la visión del falso cometa con la que Tebano trata de distraer a su suegro, Alberigo, para recoger los fragmentos del billete amoroso de Bandalino. Vid. Armas, Frederick A. de, “The treta of long-haired stars comets in Lope de Vega’s *El maestro de danzar*”, *Bulletin of the Comediantes*, 1987, 39, 1, pp. 21-36.

a una dama principal;  
y aqueste mismo galán,  
a cabo de cierto tiempo,  
fue a Milán por pasatiempo  
y enamoróse en Milán.  
Y yo, que con él andaba,  
viendo tan gran novedad  
por tener mucha amistad  
a la que acá se quedaba,  
[le] reprendí su afición  
llamando necio su antojo;  
y él, tomando de esto enojo,  
me vendió sin más razón.  
Tuve mucha inquietud  
y estuve harto afligido;  
mas quise más ser vendido  
que ver una ingratitud. (p. 372)

La diferencia inicial entre Fenis y Lucrecia es que la primera tenía una relación previa con su amado mientras que la segunda interviene, en su propio beneficio, para romper la relación entre el cajero de Fabio y Flora. Pero, sobre todo, lo que diferencia a estas dos “damas donaires” son las repercusiones que los engaños que traman tienen sobre la acción. Frente a Lucrecia, que genera equívocos no únicamente vinculados con el logro de sus objetivos amorosos, las intervenciones de Fenis están directamente vinculadas a la recuperación de Marcelo, de modo que la construcción del conjunto de la obra resulta más cohesionada en el caso de *El esclavo fingido* que en el de *Los enredos de Martín*, en la que la finalidad de algunas de las secuencias es eminentemente cómica. Por poner sólo un ejemplo, el encuentro entre Fabio y Anselmo en *Los enredos de Martín* tiene una autonomía cómica mayor que el encuentro entre Lucindo y Luciano en *El esclavo fingido*. De hecho, según Valle Ojeda la secuencia de la burla de los viejos “tiene naturaleza de *lazzi*”<sup>346</sup>.

Según precisa Valle Ojeda,

el único rasgo que le falta a la dama-criado de Cepeda respecto a las varoniles damas donaire del teatro español es su carácter de galán hermafrodita, ya que nunca en *Los enredos de Martín* se juega con la ambigüedad sexual del personaje. Y precisamente esta ausencia quizás se deba a que Martín es un heredero directo de la máscara de *zanni*<sup>347</sup>.

La falta de ambigüedad sexual debe aplicarse también para el caso de *El esclavo fingido*. En esta obra es todavía, si cabe, más manifiesta su identidad sexual femenina, capaz de enamorar al viejo Luciano y a su hijo Lucindo. No deja de ser curioso que coincidan estas dos comedias urbanas y que en otras obras del *corpus* que se adscriben, por tanto, cronológicamente al mismo período, sí que haya recurrencia al motivo de la dama disfrazada de varón que enamora a otra dama. Y ello se

<sup>346</sup> OJEDA CALVO, María del Valle, “Los enredos de Martín...”, art. cit., p. 595.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 599.

produce en dramas religiosos como *María la Pecadora*, en la que Casilda, la esposa de Abraham, enamora a la Reina, la mujer de Jacinto, que la considera su cautivo. Casilda, que se resiste a los intentos de la Reina, desata la furia de la Reina, que se venga gritando traición y acusando a su siervo de intentar forzarla. Por este delito no cometido condenan a Casilda a pena de muerte. El mismo motivo lo encontramos también en otro drama religioso, *La famosa Teodora alejandrina*, en la que incluso Teodora llega a ser acusada de haber dejado embarazada a Olivia. Se reitera también en comedias palatinas, como *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*, como estudiaremos más adelante. Considero que estas muestras ponen de manifiesto que no se trata de una evolución cronológica del motivo del disfraz de varón, que fuera decantándose hacia una mayor ambigüedad sexual, sino que deben leerse en la línea de la advertencia de la profesora Ojeda en relación con la fuente de inspiración de estos personajes en las comedias. Por otro lado, merece la pena resaltar que el disfraz masculino en los casos de *El esclavo fingido* y *Los enredos de Martín*, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en una comedia palatina de este mismo *corpus* como *Los donaires de Matico*, no conlleva un desorden social, sino que afecta únicamente al plano individual. Y ahí encontramos una diferencia esencial entre estas obras pertenecientes a dos géneros distintos que, en algún momento, guardan parecido, sobre todo por cuanto tiene que ver con el personaje de la “dama donaire”. Para decirlo en palabras del profesor Oleza, en *Los enredos de Martín* y en *El esclavo fingido* no cabría la definición de que “la ocultación de la identidad tiene su origen en una desestabilización del orden justo (social y moral) y sólo se desvelará —tras la intrincada secuencia de aventuras de la identidad oculta— con el restablecimiento de aquel orden”<sup>348</sup>, que sí se aplicaría, en cambio, en el caso de *Los donaires de Matico*.

Por otro lado, en estas cuatro comedias urbanas está presente la figura paterna. Resulta interesante el caso de *Esclavo fingido* y *Los enredos de Martín*, pues aparece el motivo recurrente del padre enamorado. Merece la pena destacar también el hecho de que en ambas obras tenemos dos padres, amigos entre sí. Sin embargo, el que representa el papel de viejo enamorado es capaz de ocultarle información a su supuesto amigo en su propio beneficio.

El tipo del viejo aparece en *El esclavo fingido* cumpliendo un papel similar al que tenía el doctor Fabio en *Los enredos de Martín*, de modo que se reitera el esquema de viejo enamorado de una joven, amada también por su propio hijo, que Valle Ojeda puso en relación con los esquemas de la comedia clasicista. En *El esclavo fingido*, Luciano sorprende a Marcelo dirigiéndose a la ventana de su hija y le pide explicaciones. Marcelo declara haber solicitado información acerca de algún mercader que quisiera comprarle a su esclavo, pero Luciano presiente que no le está diciendo la

---

<sup>348</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “Hagamos cosas de risa las cosas de calidad *El lacayo fingido* o las armas sutiles de la comedia”, en *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos de teatro clásico*, n.º 8, pp. 85-119 (88).

verdad y decide comprar al esclavo para averiguar lo sucedido. Luciano presiona a Fenis para averiguar si Marcelo estaba tratando de amores con su hija Lucinda. Ante la inminente amenaza de tortura, Fenis le promete revelar toda la verdad. A solas, una vez han abandonado la estancia los criados de Luciano, le descubre la realidad de su identidad de mujer libre, hija de un genovés principal, y los motivos por los que adoptó el disfraz de esclavo, pero encubriendo los amores de Marcelo y de su hija. A partir de ese momento Luciano queda prendado de Fenis y le encomienda a su hija el cuidado del que seguirá siendo, a ojos de los demás, el esclavo Justo. Coincide con su hijo, Lucindo, en la pretensión del amor de Fenis y le oculta a su amigo, el Gobernador, padre de Fenis, que su hija, a la que está buscando, se encuentra en su casa bajo el disfraz de esclavo.

Estos viejos enamorados de jovencitas, que se burlan de ellos, encajan con el carácter ridículo de los personajes de comedias que detectó Arellano: “el agente cómico de estas primeras comedias no es el gracioso, todavía sin mucha definición, sino que es un agente múltiple: dicho de otro modo, todos los personajes son cómicos y casi siempre ridículos”<sup>349</sup>. En efecto, el papel del “gracioso” no está todavía consolidado en estas comedias tempranas. Actúan como graciosos “a medias” las “damas donaire”, Fenis y Lucrecia, o Jarife en la tercera jornada de *El grao de Valencia*. El único personaje perteneciente al ámbito de los criados que se aproxima más a lo que será el personaje del gracioso es “Belardo” en *El grao de Valencia*, cuya intervención final en la conclusión de la obra (con su casamiento con la criada Lisena) anuncia la vía de comportamiento en paralelo con su señor, pero su intervención en la trama es todavía reducida y su papel, muy secundario.

Por último, en relación con los personajes, Valle Ojeda reseñó la acumulación de personajes que se producía en escena al final de *Los enredos de Martín*. Resulta de interés notar que coinciden en este mecanismo: en *El grao de Valencia* los personajes confluyen por distintos motivos en el Grao de Valencia, donde se resuelve los distintos conflictos; en *El maestro de danzar* la reunión de personajes se produce en casa de Alderigo, y en *El esclavo fingido*, en casa de Luciano.

---

<sup>349</sup> ARELLANO AYUSO, Ignacio, *Convención y recepción... op. cit.*, p. 102. El citado investigador ha dedicado un artículo específico al análisis de los elementos cómicos en la comedia de capa y espada, en el que explica que la generalización del agente cómico en las primeras obras de Lope de Vega es distinto al que se produce en las comedias de fines del siglo XVII: “Este clima cómico generalizado de las «comedias precursoras» de las de capa y espada, en Lope, a principios de siglo, lo veo, sin embargo, distinto del clima cómico generalizado de la segunda mitad del XVII. En Lope me parece responder todavía al peso de la concepción clásica de la comedia como el reino de lo bajo-risible, frente al mundo sublime de la tragedia. Ahí encajan perfectamente ciertos motivos como la presencia señalada de las ramerías relacionadas con los galanes, en un mundo que la comedia renacentista (la italiana, por ejemplo) conoce muy bien. La extensión de los agentes cómicos en la segunda mitad del XVII va acercando a la comedia de capa y espada [...] a los grados cómicos del entremés, de la comedia de figurón y de la burlesca, con una progresiva degradación de los personajes nobles, que en la etapa intermedia habían alcanzado su más decoroso nivel (siempre dentro del clima lúdico de la comedia cómica a la que me ciño ahora)”. *Vid.* “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”, *Criticón*, 60, 1994, pp. 11103-128 (108).

En la revisión del profesor Arellano de la temprana comedia de Lope de Vega, se deja constancia de un nuevo punto de divergencia con respecto al modelo posterior:

En ese mundo [el de las comedias urbanas del primer Lope] sería muy raro confirmar la dignificación aristocrática del dinero que halla Vitse como elemento característico de la comedia nueva. La liberalidad y generosidad de los protagonistas son de nuevo rasgos relativos, que no funcionan todavía en estas comedias, donde hallamos precisamente lo contrario; una obsesión por el dinero que sella los pensamientos y conductas de los caballeros, las damas, los viejos, las alcahuetas y todos los personajes en conjunto.

Es el poderoso caballero de la literatura burlesca, el agente de corrupción y el motor que impulsa los bajos instintos de la codicia y la banalidad<sup>350</sup>.

En el *corpus* que analizo ya señaló la profesora Ojeda Calvo la recurrencia al motivo de la avaricia del viejo padre en el caso de *Los enredos de Martín*<sup>351</sup>. Avaricia que desarrollará la astucia de su hijo para cubrir la necesidad que tiene de dinero: “Para poder huir y casarse con ella [Silvia], Pompilio necesita dinero, como tantos hijos enamorados de la comedia clasicista y, sobre todo, de la *Commedia dell’Arte*, que tiene que robar a sus avaros y egoístas padres”<sup>352</sup>.

Sin llegar a los extremos de tener que robar al propio padre, en el resto de comedias del *corpus* sí se detecta el poder del dinero, que se hace notar especialmente en *El maestro de danzar*. De hecho, el desencadenante de la acción dramática en ese caso está directamente vinculado con la problemática de la falta de recursos económicos suficientes por parte de Aldemaro para poder acceder a la dama a quien pretende. Desde el inicio, Ricaredo deja perfectamente delineado el problema cuando trata de hacerle ver a Aldemaro que nada puede hacer con Florela dado que “eres pobre hidalgo,/ señor de un pobre solar” (p. 556) y añade: “que vienes mal enseñado/ de Flandes al regalado/ convite, paseo y festín” (p. 556), pero Aldemaro se niega a abandonar Tudela “hasta que goce a Florela” (p. 557), argumentando que el ingenio puede más que la riqueza. Dado que durante su estancia en Nápoles aprendió a danzar, se propone entrar al servicio de Florela con la excusa de ensañarla a bailar. Una profesión que Ricaredo juzga innoble, retomando la cuestión del desprestigio de oficios manuales tan característico de la mentalidad aristocratizante de la época: “que si ese oficio ejercitas/ ya pierdes de tu nobleza”. Opinión replicada por Aldemaro, que restringe la consideración despreciable de los oficios a aquellos en los que se toma la “pluma, aguja o pincel” (“pintar, vestir o coser” “cortar o tejer”) (p. 557-558), de modo que la danza no sería considerada como oficio, sino como arte.

Pero no sólo le preocupa a Ricaredo. También a Florela. Resulta interesante la pregunta de la dama al maestro de danzar al que interroga en los siguientes términos: “¿Sois noble?”, a lo que

---

<sup>350</sup> ARELLANO AYUSO, Ignacio, *Convención y recepción... op. cit.*, p. 102, p. 99.

<sup>351</sup> OJEDA CALVO, Valle, art. cit., p. 591.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 594.

astutamente responde Aldemaro: “Soy el que veis”. Y ella insiste: “¿Que no sois más?” y él, de nuevo: “No, por Dios” (p. 585). Pero más adelante le indica que él es noble y que no debe creerse ofendida por él: “Soy noble, aunque así me ves,/ y cuerdo en traje de loco./ Fía, señora, de mí” (p. 586). En otra conversación con Aldemaro, en la que Florela expresa abiertamente su descontento con el comportamiento de su hermana, éste se presta a defender el honor de la dama de quien está enamorado reivindicando su nobleza por encima de su posición económica:

Señora, yo soy hidalgo,  
y Aldemaro de Lerín,  
de cuyo solar, en fin,  
como Fénix vivo salgo.  
Es mi padre Pomarino,  
alcaide del Condestable,  
pobre y en valor notable,  
y de vuestra sangre digno.  
Defenderé vuestro honor  
por lo que le toca al mío,  
contra el mundo en desafío. (p. 606)

En realidad, aunque el padre de Florela asume finalmente el matrimonio de su hija con Aldemaro y afirma que él hubiera aceptado el casamiento de Feliciano con Bandalino si ella se lo hubiera propuesto, las palabras iniciales pronunciadas por Feliciano, dejan entrever cierta codicia: “...con él [Bandalino] me pensé casar; si este avariento [su padre, Alberigo] quisiera” (p. 578).

El juego de apariencia se hace evidente también en *El grao de Valencia*, cuando Félix se resiste a firmar el cartel del torneo, argumentando su falta de ánimo por la pena amorosa que lo invade por la ausencia de Crisela. Resulta de interés la observación de Ricardo, sobre las habladurías que se producirían en caso de que Félix no tornease en relación con posibles problemas económicos:

Firma el cartel y tornea,  
que darás que sospechar  
lo haces por no gastar  
dos lanzas y una librea. (p. 480)

A partir de las muestras citadas, y en relación con la opinión de Arellano que recogía más arriba, queda evidenciado el poder que se le confiere a la apariencia de una situación adinerada y no sólo de linaje noble en las obras de las que trato.

No obstante las divergencias con el modelo “canónico” de comedia urbana que venimos exponiendo, en las cuatro comedias del *corpus* están presentes algunas escenas que contienen



elementos que serán esenciales en las llamadas comedias de capa y espada propiamente barrocas. Desde la obra más antigua, *El grao de Valencia* —que, como veremos en el capítulo tercero de este estudio, es, con toda probabilidad, la más antigua de estas cuatro— se perfilan las escenas de la ronda nocturna, de la reunión de los distintos pretendientes, embozados, en la ventana de la dama amada y su posterior enfrentamiento armado. Pensemos, por ejemplo, en los dos encuentros de Ricardo en la calle, bajo la ventana de Leonora. La escena de la ronda nocturna en *El grao de Valencia* tiene lugar cuando D. Juan ronda la casa de Leonora, acompañado de D. Pedro, pues es consciente de que tiene un rival. El rival es Ricardo —que aparece “arrebozado”, según precisa la correspondiente acotación (p. 486)— y que aprovecha la marcha de su contrincante para manifestarle su amor a Leonora, que sale a la ventana. Con el regreso de Pedro y Juan, embozados, se produce el enfrentamiento, pero la escena de ronda nocturna queda diluida por la noticia que transmite Félix, sobre los fuegos encendidos en el Miguelete, que son señal de que hay moros en la costa.

Escenas propias de comedia de capa y espada encontramos también en *El maestro de danzar*. Destaquemos, únicamente como ejemplo el encuentro nocturno entre Bandalino y Feliciano, que se hace pasar por Florela:

BANDALINO Rebózate muy bien.  
 JULIO Voylo en extremo.  
 BANDALINO ¿Qué hora será?  
 JULIO Ya el carro y la bocina  
 señalan media noche.  
 BANDALINO Y yo me quemó  
 por otro norte y otra luz divina.  
 ¿Qué te parece Alberto?  
 JULIO Que le temo  
 si no es lo que ordinario se adivina.  
 BANDALINO ¿Cómo?  
 JULIO Que hablando mucho tan bien hable  
 aunque es la tuya condición notable.

[...]

ALDEMARO Desde mañana dormiré en su casa;  
 y dijera mejor velaré en ella,  
 que mal podrá dormir el que se abrasa.  
 BELARDO Florela por mi fe, señor es bella,  
 justo dolor tu herido pecho pasa,  
 bendito el punto que viniste a vella.  
 ¡Oh cómo amor es cosa de los cielos  
 si no tuviera esta pensión de celos!  
 ALDEMARO Déjame hacer a mí, que yo te juro  
 que presto salga del celoso infierno  
 si salgo con la industria que procuro,  
 que es temporal y no tormento eterno.  
 BELARDO O veo mal, o hay gente junto al muro.  
 ALDEMARO Si fuese acaso aquel Adonis tierno...

BELARDO El mismo  
ALDEMARO Escucha un poco, ponte en vela. (pp. 579-580)

La escena, que cierra la segunda jornada de la obra, se complica por la aparición en la ventana de Feliciano, que coquetea con Bandalino ante la mirada celosa de Aldemaro, que no sospecha, en absoluto, de la suplantación de la personalidad de su hermana por parte de Feliciano.

Vamos a detenernos en *El grao de Valencia* porque, probablemente debido a su temprana composición, es la que presenta más particularidades en su adscripción genérica: en primer lugar, destaca la importancia que adquiere el eje del cautiverio; en segundo lugar, la ubicación cronológica de la obra; por último, la presencia del ambiente palatino así como de los elementos entroncados con la tradición cortesana. Pese a ello, su datación evidencia que, desde fechas tempranas, se estaba configurado el esquema de acción básico, propio de las comedias urbanas, que estableció el profesor Oleza en los siguientes términos: “Deseo amoroso a realizar-obstáculos-olvido (o ruptura)-superación de los obstáculos por el enredo-boda<sup>353</sup>. Así lo ha puesto de manifiesto Miguel Teijeiro, quien, manteniendo el esquema propuesto, lo ha detallado para el caso concreto de *El grao de Valencia*, haciendo especial hincapié en la construcción paralela de la trama, a partir de la dualidad de parejas amorosas: Félix-Crisela, por un lado; Ricardo-Leonora, por otro<sup>354</sup>.

En *El grao de Valencia* el motivo del cautiverio introduce una visión del mundo árabe que no es puntual y supera su consideración como simple anécdota en la trama. A diferencia de lo que sucede en *Los enredos de Martín*, en que el motivo del secuestro de la hija apenas aparece esbozado a partir de la intervención de uno de los personajes clave en la anagnórisis, en *El grao de Valencia* el rapto se escenifica, componiendo una dualidad de escenarios que alternan desde el inicio de la obra. Ya en el segundo cuadro, se produce un cambio de espacio y se traslada la acción desde el puerto de Valencia hasta Argel. Del total de 2980 versos que tiene la obra, alrededor de un 28% se pronuncian en territorio árabe. En la segunda jornada, la acción desarrollada en Argel adquiere su máxima presencia, pues en dicho escenario tienen lugar 526 de los 923 versos que la integran.

Teijeiro considera que la ciudad de Argel constituye el contrapunto negativo del paraíso valenciano<sup>355</sup>. Y más allá de la contraposición Argel/ Valencia como espacios físicos, importa la contraposición de estos dos escenarios que se construyen simbólicamente como representaciones de dos culturas, dos religiones y dos modos de vida distintos que se le ofrecen al espectador como modelos alternativos. Son los personajes adscritos a cada uno de estos dos universos espaciales

<sup>353</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, art. cit., p. 269.

<sup>354</sup> TEIJEIRO FUENTES, Miguel A., “*El grao de Valencia* en los orígenes de la dramaturgia Barroca”, en *Anuario de Estudios filológicos*, XIV, 1991, pp. 475-490 (477).

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 479.

(más que el propio espacio físico) los que se contraponen. Por ello, y tomando en consideración la relevancia del elemento árabe en la comedia, cobra especial interés el análisis de los personajes pertenecientes a dicho mundo, la construcción de su identidad y su comportamiento. Jarife, Zulema, Guadamo, Zarte y el rey de Argel son los representantes del mundo árabe.

Zulema representa la figura del renegado, marcado desde el principio por sus dobleces y fingimientos que se evidencian en su doble discurso público (en los diálogos) y privado (en los monólogos y *apartes*). Su falta de convicciones y su falta de escrúpulos en los medios a emplear, por violentos que sean, para lograr sus objetivos se hacen presentes en la narración de su propia historia. Según él mismo declara, había sido cristiano, natural y vecino de Mallorca, soldado al servicio del Capitán Leonardo, padre de Crisela, y se vio obligado a huir “porque a cierta mujer corté la mano/ por la codicia de una gruesa ajorca” (p. 473). Miente en todas las facetas de su vida. así, por ejemplo, en la personal, niega a su “amigo” Jarife el amor que siente por Crisela, pero a solas confiesa:

Que mi pecho abrasa y arde;  
pero en él al fin te enciendes,  
aunque llegaste más tarde.  
Si tuviera tu poder,  
la hazaña que has de emprender  
nunca yo te la dijera,  
que si tu poder tuviera,  
yo me la supiera hacer.  
Muerdo por Crisela hermosa  
desde que cristiano fui,  
y tengo por cierta cosa  
que si moro me volví,  
fue por tenerla por diosa. (p. 475)

Del mismo modo traiciona a Guadamo, también enamorado de Crisela, y éste, enfurecido por la falta de lealtad a su amistad, no silencia las acusaciones al renegado:

¡Oh infame! ¡Malhaya el rey!  
por a quien ser comenzaste  
de nuestra morisca grey,  
que, pues que tu ley dejaste,  
no eres honrado en tu ley.  
Bien en tus obras se muestra  
que tu bajeza se adiestra  
a ser por fuerza pagano,  
que nunca honrado cristiano  
dejó su ley por la nuestra. (p. 477)

Estas acusaciones de Guadamo resultan de interés no sólo por cuanto perfilan la imagen de Zulema, sino también porque dejan entrever la ideología subyacente, atribuyéndole a un moro unas palabras insólitas de desmerecimiento de su propia fe en favor de la cristiana<sup>356</sup>.

Probablemente el momento en el que se observa con mayor nitidez la hipocresía del personaje es en su relación con el Rey de Argel. Tras el rapto de Crisela, también el monarca argelino queda prendado de la belleza de la cristiana y trata de disputársela a Jarife, dejando entrever una crítica al comportamiento del monarca por su abuso de poder: “Si tú me quitas mi hacienda/ ¿no quieres que la defienda/ y más con palabras malas?”, al tiempo que trata de hacerle ver que su fidelidad y servicio no merecen tal recompensa:

Mira mi servicio largo  
y mi fiel pecho mira;  
si te he ofendido en mi cargo,  
no me castigue tu ira  
sin admitir mi descargo.  
Y ya que tales mercedes  
llevo yo por triunfo y palma,  
del cuerpo en las prendas puedes,  
sin ofender las del alma,  
hacer que vengado quedes. (p. 495)

Ante su resistencia, el Rey ordena que lo encarcelen. En este contexto, a solas con el Rey, Zulema critica a Jarife, acusándolo de “morisco bastardo” y adopta el rol del adulador:

ZULEMA	Por cierto, me maravilla; porque bastaba querer tu grandeza esta esclavilla para dársela y tener por gran merced el pedilla. Bien parece ingrato y ruin de gente soberbia y sin respeto de tu grandeza.
REY	¡Oh noble naturaleza! Eres español, en fin. Zulema, mucho te quiero, y en fe de que yo te amaba como a fiel verdadero, lleva a tu casa esta esclava, por cuya hermosura muero. Tenla con mucho regalo, que a mi persona igualo; haz cuenta que a mí me llevas.
ZULEMA	Ya creo que tienes nuevas

---

<sup>356</sup> En la misma línea debe leerse el calificativo que le aplica Crisela a Jarife, del que alaba su bondad en términos de identificación con los cristianos: “Desde el punto que me asiste,/ Jarife noble, esta mano,/ te vi un alma de cristiano/ lastimado en verme triste [...]” (p. 509)

que en servirte me señalo. (p. 496)

Dejando de lado, por un momento, las repercusiones que el diálogo tiene en relación con la figura del Rey, decía que ejemplifica el comportamiento hipócrita de Zulema, porque en el relato que Zulema ofrecerá a Jarife de esta escena cuando aquél haya abandonado la prisión, manipulará a su interés las palabras pronunciadas, haciéndole creer a Jarife que lo defendió ante el Rey:

A mí me estás obligado,  
que, en partiéndote de allí,  
le dije y le respondí  
lo que anduvo demasiado.  
¡Cuál estaba! ¡Si le vieras!;  
que aun ahora tiemblo yo  
de pensar que me sufrió  
fieros y palabras fieras.  
Pero al fin me tuvo miedo,  
y creo que hacerme guarda  
desta cristiana gallarda  
fue conocer lo que puedo.  
Mucho me debes (p. 507)

Obviamente, en el marco de la resolución ejemplar de la trama cobra sentido el castigo que recibe Zulema, que pretendía abusar de Crisela y acaba muriendo a manos de la dama, que lucha por defender su honor. Una escena que no se representa sobre las tablas, sino de la que tenemos conocimiento a través del relato de Crisela, que refuerza lo insólito de su hazaña sirviéndose del recurso estilístico de la concatenación de interrogaciones retóricas:

¡Qué nueva tan extraña hará ciertas!  
¿Yo no estaba cautiva en Berbería,  
las esperanzas del remedio inciertas?  
¿Yo ahora con Zulema no venía,  
que me quiso forzar, robusto y fuerte,  
con temerarias manos y osadía?  
Pues ¿yo le pude dar varonil muerte  
y libté del remo los esclavos,  
que ahora están gozando libre suerte,  
y aquí aferradas en la orilla en cabos  
tengo cuatro galeras que son mías  
y al remo humilde treinta moros bravos? (p. 543)

Frente al prototipo del hipócrita, que representa Zulema, se erige el prototipo del personaje fiel, encarnado por Jarife. Hijo del capitán Leonardo, fue raptado cuando era un niño y fue criado entre los árabes. El personaje se enamora de su propia hermana, sin tener conocimiento de la relación de parentesco que los une. Hemos visto cómo el motivo del enamoramiento de una hermana estaba presente en otra obra de este *corpus*: *Lucistela*. Pero si contraponemos la

recurrencia al motivo en estas dos obras, se observa un comportamiento absolutamente distinto por parte de Jarife respecto al Príncipe, hermano de Lucistela, lo que motiva una consecución de los hechos radicalmente distinta, que marca la diferencia entre drama y comedia. Jarife, arriesga su propia vida y acepta actuar como tercero de Crisela, que le implora que prenda a Félix y lo lleve a Argel, pues siente celos de Ana, una antigua amante del caballero. Jarife se hace pasar por cristiano, adopta el nombre de Francés y entra al servicio de Félix, dando muestras de desenvoltura y de ingenio. Será su lunar “rojo y sangriento/ a partes pardo y leonado” que tiene en el pecho Jarife el que facilitará su reconocimiento —de acuerdo con el tópico— y su reintegración en Valencia con su familia, tras su anunciada conversión al cristianismo.

Miguel Teijeiro, en un artículo en el que analizaba la obra y la contribución de la misma en la evolución y desarrollo de la dramaturgia lopesca y del teatro barroco, consideraba que “*El grao de Valencia*, obra primeriza, presenta aún errores de estructura y composición, así como ciertas incoherencias en la caracterización y comportamiento de los personajes”<sup>357</sup>. Los puntos más débiles en la caracterización de los personajes afectan, de un modo especial, al Rey de Argel. La deficiente construcción del personaje se debe fundamentalmente a que la transición en su modo de comportamiento no obedece a una línea evolutiva, sino que se produce un salto injustificado. Si Jarife se construye como polo positivo en directa contraposición con Zulema, también el Rey de Argel viene a ser el contrapunto negativo del Capitán Leonardo. Pensemos, por ejemplo, que el Rey de Argel encarcela a un vasallo fiel y que, en cambio, premia a un adulator. Por el contrario, el capitán Leonardo trata incluso a quien iba a ser su enemigo, Guadamo, con magnanimidad, permitiéndole incluso que lo acompañase y se sentase en su propia mesa.

Sin embargo, el Rey de Argel cambia su actitud y decide cumplir con la palabra que había dado, argumentando: “Yo he dado mi palabra, al fin la cumplo/ que el Rey ha de cumplir lo que promete” (p. 527). De modo que concede la libertad a Crisela para que pueda regresar a su tierra, regalándole, además, “treinta alcatifas de oro y seda/ y cuarenta almaizales con aljófara, y tú, Zulema, llévala en tu guarda” (p. 528).

Antes de cerrar estas consideraciones generales sobre algunos de los personajes árabes de la comedia, no quisiera dejar de notar la caracterización lingüística muy puntual. En una escena cargada de comicidad, que tiene lugar en casa de Leonora, Jarife trata de evitar que Guadamo lo reconozca:

GUADAMO	Señora, beso tus pies.
LEONORA	(¡Ay, qué morazo tan grande!)

---

<sup>357</sup> TEIJEIRO FUENTES, Miguel A., *art cit.*, p. 476.

GUADAMO Lo que quiere me mande.  
 JARIFE (Es de buen talle, y cortés.)  
 LEONORA (¿Cómo hablas ahora embozado?)  
 JARIFE (Hame dado un gran dolor.)  
 Di, moro, ¿es bueno el señor  
 que tienes?  
 GUADAMO Es extremado.  
 JARIFE ¿Trátate bien?  
 GUADAMO Desde ayer  
 me ha echado aquesta cadena.  
 JARIFE Pues él te ha dado esta pena,  
 débesla de merecer  
 GUADAMO Tiene una hija cautiva,  
 y quiere que yo la dé.  
 JARIFE ¿Sabes dónde está?  
 GUADAMO Bien sé  
 que está en nuestra tierra y viva.  
 JARIFE ¿En la nuestra? ¡Valga el diablo!  
 El perro diga en la suya.  
 GUADAMO No saber la lengua tuya,  
 Por eso errar el vocablo.  
 JARIFE (Dile que luego se vaya.)  
 LEONORA Esclavo, vete en buen hora,  
 GUADAMO En ésa quedar, señora. (pp. 534-535)

Es el único momento en que se finge la falta de pericia en el habla castellana por parte de los personajes árabes y resulta muy curioso, porque Guadamo empieza hablando correctamente y sólo en sus dos últimas intervenciones nos encontramos con un discurso marcado. Por su parte Jarife, que había declarado en otro momento que sabía “razonablemente/ el lenguaje valenciano” (p. 513), despide a Guadamo con la siguiente imitación de la algarabía “Haya zafata le da aya” (p. 535)

El segundo punto que anunciaba anteriormente está en relación con la cronología de la obra. Las comedias urbanas se ubican cronológicamente en un tiempo contemporáneo al de su escritura, pero *El grao de Valencia* retrotrae la acción de la obra hasta la época de Carlos V. Así lo explicita el personaje de Guadamo en su diálogo con el capitán Leonardo cuando es apresado

Yo soy moro que en la mar  
 sustento cuatro galeras  
 que si ahora las asieras  
 no tuvieras que envidiar;  
*que Carlos, emperador,*  
*por quien esta fuerza tienes<sup>358</sup>,*  
 aunque le sobran mil bienes,  
 te lo tuviera a mayor. (p. 501)

Este marco cronológico en que se ubica la acción podría, no obstante, verse modificado por un episodio que se relata en la comedia. Desde Frolidi se viene insistiendo en la influencia que *El*

<sup>358</sup> El subrayado es mío.

*prado de Valencia*, de Tárrega, debió de ejercer en *El grao de Valencia*, de Lope de Vega<sup>359</sup>. Es, por ello, que si el relato con motivo de las fiestas por la boda de doña Ana y don Rodrigo se lee como referencia en clave a la boda relatada por Tárrega —es decir, a la boda de Francisco de Palafoix, señor de Ariza, y doña Lucrecia de Moncada, hija de los marqueses de Aytona, que tuvo lugar en Valencia el 14 de septiembre de 1590<sup>360</sup>— habría que decir que, en este caso, y pese a la referencia al reinado de Carlos V, *El grao de Valencia* evocaría una ambientación contemporánea. En realidad, e independientemente de las repercusiones que tiene de cara a la ubicación temporal de la acción, el episodio de las bodas resulta de sumo interés. Y es, precisamente ahí, donde entronca con el tercer elemento particular de esta comedia: la existencia de elementos cortesanos.

El profesor Canet Vallés consideró *El prado de Valencia* como una “obra que sirve de puente” entre las comedias más influenciadas por “el modelo historicista y cortesantemente espectacular” y aquellas otras “en las que el enredo se erige como meta y como norma”. En realidad, en *El grao de Valencia* las bodas no se escenifican, sólo se relatan, con todo lujo de detalles, a lo largo de dieciséis octavas reales, el mismo metro empleado por Tárrega en *El prado de Valencia* para el pasaje de las bodas. Sin embargo, entre el relato de Tárrega y el de Lope se detecta una diferencia fundamental. Es como si Lope hubiera tratado de dotar de sentido en el desarrollo de la trama a un episodio que se caracterizaba, precisamente, por su afuncionalidad. Los nombres de nobles han sido sustituidos en la comedia lopesca por unos personajes que participan, de modo activo o pasivo, en la trama. De hecho, el propia personaje de la novia, antigua amante de Félix, aunque interviene en el texto, tiene un papel importante, pues Félix, en ausencia de Crisela, se carteará con ella y la presencia de Jarife en Valencia está motivada por los celos que, desde la distancia, tenía Crisela de Ana. En otra comedia urbana, de este mismo *corpus*, *El maestro de danzar*, Lope emplea de nuevo el relato de la celebración de una sortija con motivo del matrimonio de dos personajes de la obra. Entre *El grao de Valencia* y *El maestro de danzar* se observan, a su vez, cambios en el empleo del mecanismo, pues en la última pierde fuerza el detalle descriptivo del torneo para convertirse en la apertura de telón de la obra, de modo que se ubican, por primera vez los personajes y un esbozo de las relaciones entre ellos. Además, Feliciano, que acaba de casarse con Tebano, tendrá un papel protagonista a lo largo de la misma<sup>361</sup>.

---

<sup>359</sup> La misma opinión han manifestado también Joan Oleza o Miguel Teijeiro, entre otros.

<sup>360</sup> TÁRREGA, Francisco Agustín de, *El prado de Valencia*, José Luis Canet Vallés (ed.), Londres, Tamesis Books Limited, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1985, p. 49.

<sup>361</sup> Nótese que la situación inicial de la acción, con la llegada de un personaje a una ciudad, en la que están celebrando unas fiestas, se produce idénticamente en el *Dómine Lucas*, comedia lopesca escrita “en algún momento de su estancia en Alba de Tormes, anterior al 13 de mayo de 1593”, según Carrascón, y que sería refundida posteriormente por Lope de Vega en *El maestro de danzar*, de acuerdo con el citado investigador. Ello pone de manifiesto que este mecanismo de referencia a fiestas, sortijas o torneos estuvo presente en algunas comedias urbanas tempranas, de modo que un recurso esencialmente vinculado al teatro cortesano se adaptó y reformuló para integrarse en otros modelos de



Si Lope suprime en el citado pasaje de *El grao de Valencia* las referencias a nobles valencianos del momento, en compensación, se hace referencia a alguno de ellos cuando, tras el rapto de Crisela, van en auxilio del capitán Leonardo: “Viene el ilustre conde de Almenara/ y, de Benifayón, el Barón viene/ valeroso cabeza de los Vives,/ de Buniol, de Nules, de Cañete,/ de Faura y de Puzol y de Monviedro” (p. 492).

Por otro lado, en relación con el estatus social de los personajes, desde el momento en que uno de los personajes es un rey, es lógico que algunas de las escenas en las que él interviene encontremos reconstrucción de ambiente palatino. La relación misma entre el Rey de Argel, Jarife, Zárate y Guadamo se inscribe en el marco cortesano, más propio de comedias de universo de irrealidad, que de aquellas otras de universo de verosimilitud.

Si por algo se caracteriza *El grao de Valencia* es por su inclinación al “caso extraño y nunca visto”, para decirlo en palabras de J. Oleza, quien explicó que la comedia urbana se distingue porque “eleva a aventurera la vida cotidiana de damas y caballeros de medio pelo, nos sitúa en una geografía concreta de ciudades y costumbres, pero acaba inevitablemente por volcar la balanza del lado del «caso extraño y nunca visto» y del juego por el juego en que siempre se resuelve su elemento capital: el enredo”<sup>362</sup>. Y en este punto, *El grao de Valencia* coincide con otra de las comedias urbanas del *corpus*: *Los enredos de Martín*. Coinciden en la recurrencia al motivo del naufragio y de los hijos perdidos, que son finalmente encontrados. Ambas obras coinciden en las consecuencias derivadas del rapto de los hijos pequeños: la pérdida de la identidad y su recuperación a través del testimonio de terceras personas. En *El grao de Valencia*, Jarife no es consciente de ser hijo de Leonardo, capitán cristiano; en *Los enredos de Martín*, Silvia, que es apresada junto con Tiberio (el privado de Casandro Centurión), pero un moro privado del Rey de Argel libera a Tiberio y lo envía a Barcelona, por lo que Silvia no es realmente criada por los árabes, sino por Anselmo, que se convierte en su padre adoptivo. También en este caso será necesaria la intervención de Tiberio, encargado de autentificar la relación padre-hija que acaban de reencontrarse después de diez años. Aunque con matices, como se ha expuesto anteriormente, en ambos casos con el rapto, se traslada parte de la acción a un espacio que connota “otro mundo”, que trasporta imaginariamente al espectador al universo del cuento y de la libertad de la fantasía.

De algún modo, como apuntaba anteriormente, estas dos comedias urbanas, en relación con *El esclavo fingido* y con *El maestro de danzar*, se perciben como más alejadas del universo de verosimilitud. Su recurrencia a motivos de índole imaginativa, potencia la creación de un marco de

---

espectáculo. Tomando como ejemplo las obras de nuestro *corpus*, el paso de *El grao de Valencia* a *El maestro de danzar* resulta muy esclarecedor en esa “vía de adaptación”. Vid. CARRASCÓN, Guillermo, “Nunca segundas partes fueron buenas: Lope del *Domine Lucas* al *Maestro de Danzar*”, *Anuario de Lope de Vega*, 1997, pp. 37-49 (47).

<sup>362</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, art. cit., p. 262.

irrealidad y afirma una condición novelesca que las aproxima, en algunos momentos (podríamos decir, en algunas de las micro-acciones que las componen) a las llamadas “comedias novelescas”, según la terminología del profesor Oleza. En palabras de dicho investigador, aquello que determina la forma genérica de la “comedia novelesca” no es tanto su fuente, como “la condición novelesca, de aventuras y «peripecias» en medios exóticos o poco reconocibles por la experiencia del espectador”<sup>363</sup>.

Venimos notando algunos puntos de contacto entre comedias palatinas, comedias urbanas y comedias novelescas. Uno de los casos en que se observa con mayor facilidad que la frontera que delimitaba la comedia no estaba todavía (o, al menos, no en todos los casos) nítidamente establecida es en una comedia del *corpus* titulada *Los naufragios de Leopoldo*, que plantea cuestiones interesantes de adscripción genérica, y cuyas características la hacen merecedora de un singular encuadre. *Los naufragios de Leopoldo*, de Morales, empieza con una escena de verosimilitud que recrea acontecimientos contemporáneos al dramaturgo y reconocibles por el público asistente, lo que, en principio, apuntaría hacia una adscripción genérica de la obra entre las comedias urbanas. De hecho, si *Los naufragios de Leopoldo* se desarrollase en la línea marcada por los seiscientos versos iniciales, podría considerarse una más de las comedias de universo de verosimilitud del *corpus*. Sin embargo, estos elementos se insertan en una trama dramática, en la que intervienen personajes pertenecientes al estamento social de los privilegiados, y de argumento vinculado directamente con el universo de las comedias palatinas. Por ello, esta comedia, de la que nos ocupamos a continuación, es una muestra más, como decía, de la necesaria flexibilidad con que debe ser abordado el estudio del género en el período de gestación de la *Comedia Nueva*.

### **2.3.2 *Los naufragios de Leopoldo: una cornice de comedia urbana para una comedia palatina***

Atribuida a “Morales” en el manuscrito y editada como memoria de licenciatura por Manuel Álvarez Encinas<sup>364</sup>, en la comedia destaca el triángulo amoroso Leopoldo-Lucina- Príncipe. Su título, que pone énfasis en la figura de Leopoldo, debe entenderse en sentido metafórico referente al sentimiento de amor-muerte, como con acierto explica el propio protagonista en su encuentro con Lucinda: “nadando / vine ahogarme en tu orilla/ no pude tomar el puerto/ de tu pecho hermoso altivo” (f. 28 r.). El amor de Leopoldo por Lucinda y, sobre todo, los celos que siente lo conducirán

---

<sup>363</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “Vencer con arte mi fortuna espero...”, art. cit., p. XVII.

<sup>364</sup> *La comedia de los naufragios de Leopoldo: manuscrito inédito del siglo XVI*, Alcalá de Henares, 1997. Se conserva una copia de este trabajo, que sigue inédito, en la Real Biblioteca, signatura XIX/8428.

a un estado de enajenación mental —una muestra más de la tan traída y llevada en el *corpus* locura ariostesca—, del que finalmente se verá liberado por el reencuentro con su amada.

Al final del manuscrito se indica: “La famosa comedia de los naufragios de Leopoldo compuesta por Morales representantes el dicho don Chamuz y Gazmon y Gazpirrio [?]”<sup>365</sup>, escribiólo Pedro Sáenz de Viteri, criado de V. M. en Madrid a 6 de agosto de 1595”. Tras la firma y rúbrica de Pedro Sáenz de Viteri, se añade: “En la Villa de Madrid a cuatro días del mes de mayo de mil e quinientos y noventa y cuatro años los por mí presentados por Chamuz Gazmon Gazpirrio en la Villa de Madrid” (f. 51 r.). Hace ya algún tiempo, Canavaggio estudió otra obra atribuida también a un dramaturgo llamado Morales, cuyo manuscrito se conserva en los fondos de la Hispanic Society of America. Realizó el análisis de este drama caballeresco, ubicándolo en el período cronológico y ahondando en la concreción de la autoría. Según J. Canavaggio, el “Morales representante” que aparece como autor de *Los naufragios de Leopoldo* sería Alonso de Morales o Pedro de Morales, y no Cristóbal de Morales, como supuso en su día Juliá Martínez<sup>366</sup>.

Ubicada en el Madrid contemporáneo al autor, con una extraordinaria precisión cronológica, la acción de esta comedia se inicia a la salida de una representación de teatro que tiene lugar el día 1 de mayo, a la que han asistido Lucrecia, su tío Tiburcio, el escudero Juzquín, la dueña Urganda, la criada Casilda y un paje. Se trata de una representación que no tiene lugar sobre el escenario, de la que sólo escuchamos las voces de los personajes que intervienen en la ficción de la representación de la comedia y el entremés.

No es el primer ni el único caso de “teatro dentro del teatro” que encontramos entre las comedias del *corpus*, pero sí uno de los más curiosos precisamente por el empleo del mecanismo “fuera del tablado”<sup>367</sup>. Recordemos que el resto de ejemplos de “teatro dentro del teatro” en el *corpus* sí se corresponden con la simultaneidad, sobre el tablado, de los personajes que asisten a la representación y de aquellos otros a quienes les corresponde el rol de actores en la ficción teatral. Sirvan como ejemplos el inicio de *La descendencia de los Marqueses de Mariñán*, cuando los personajes asisten a las danzas que tienen lugar en el palacio del duque de Esforcia; las tres máscaras que tienen lugar en el palacio de Navarra, en *La descendencia de los Vélez de Medrano*, o el juego que se articula en la comedia palatina de *Los propósitos* a modo de “teatro dentro del teatro”. En estas tres obras el juego metateatral está directamente vinculado con el ámbito

---

<sup>365</sup> En el Catálogo informatizado de la Real Biblioteca se indica que quizá la lectura sea “Gazpirrio Carrizo” (<http://www.patrimoniocional.es/presenta/servicio/biblio.htm>)

<sup>366</sup> Sobre la relación del Morales autor que escribió *Los naufragios de Leopoldo* con respecto al que escribió *Comedia de los amores y locuras del Conde Loco*, véase la introducción a la edición de esta última obra a cargo de Jean CANAVAGGIO, Paris, Centre de Recherches Hispaniques. Institut d’Etudes Hispaniques, 1969.

<sup>367</sup> El empleo de dicho recurso en la obra que nos ocupa fue comentado por Isabel M. MORENO GARCÍA en su tesis doctoral, que lleva por título *El Teatro dentro del Teatro en el Siglo de Oro español*, dirigida por Antonio Rey Mazas, Universidad Autónoma de Madrid, 1998, pp. 313-327.

cortesano, a diferencia de lo que sucede en *Los naufragios de Leopoldo* pues, como veremos, está en la línea no de las representaciones palaciegas de aparato, sino más bien en la de las representaciones en el ámbito urbano, aunque no se trata de una representación comercial en teatro público. En *Los naufragios de Leopoldo*, el episodio de “teatro dentro del teatro” sirve para elogiar las habilidades cómicas de Cisneros.

López Pinciano, en su *Filosofía antigua poética* (Madrid, 1596), se refería al éxito de Alonso de Cisneros y de Jerónimo Gálvez<sup>368</sup>. Las dotes cómicas de Alonso de Cisneros se destacaban también en las *Novelas de varios sucesos*, de Ginés Carrillo Cerón, impresas en Granada en 1635, donde se relata una anécdota referida a Alonso de Cisneros y Felipe II:

"Cisneros, que sólo salir al tablado provoca a risa, y hizo reír al Mayor Monarca del mundo, que no se reía sino a una cosa nunca vista ni oída. Estando representando en Palacio al Salomón de nuestros tiempos, hacía un alcalde, y tratando una fiesta del Corpus cómo se avía de hacer, tomó la vara y comenzó a rascarse con ella el colodrillo. El escrivano le dixo: "Mirá lo que hazéis, alcalde, ¿con la del Rey os rascáis?" A lo que respondió abriendo aquellos ojaços que tenía y dixo: "Juro a Dios, escriván, que si me come, con el propio Rey me rasque". Su Magestad se puso los guantes en la boca, que no pudo sufrir la risa, y los circunstantes celebraron mucho el dicho"<sup>369</sup>.

Ya Canavaggio llamó la atención acerca de que, en la comedia, la fama del *autor* Alonso de Cisneros se atribuye tanto a su talento como actor, como a la elección de su repertorio, del que se menciona un auto, titulado *La vida del pródigo*, dos entremeses, uno de “unos portugueses” y otro nombrado como *Entremés del pastel*, y una comedia “de moros y cristianos”. En efecto, el Infante dice recordar “como si acaeciera agora” que vio representar en la boda de Teodora, dama de su madre, con el Barón del Castillo, la representación de “la vida toda del pródigo” a cargo de Cisneros (f. 23 v.), asegurando que los entremeses que acompañaron a dicha pieza fueron “uno de unos portugueses/ que se ataban por detrás/ y aqueste que están haciendo/ del pastel” (f. 23 v.). Leopoldo corrobora la afirmación del Príncipe y asegura que hace doce o catorce años que se está representando el *Entremés del pastel* y a la pregunta de Damasio sobre cómo es posible que el mismo entremés siga teniendo tanto éxito, Leopoldo responde:

[...] como es  
tan bueno jamás enfada.  
Como se suele hacer,  
que una muy buena presea  
puesta en mayorazgo sea  
para el que ha de suceder,  
anda discreto Cisneros  
en tener este guardado

---

<sup>368</sup> FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores*, op. cit., en preparación.

<sup>369</sup> *Ibid.*

como jaez vinculado  
para nietos y herederos. (f. 23 v.)

Respecto a la identificación de los títulos de las obras mencionadas, Canavaggio apuntó la posibilidad de que el auto de *La vida del pródigo* podría ser la *Comedia pródiga* de Luis de Miranda, de 1552, o más posiblemente el *Auto del hijo pródigo* incluido en el *Códice de autos viejos* y fechado hacia 1550<sup>370</sup>.

Además del elogio a Cisneros, el episodio de “teatro dentro del teatro” que venimos comentando alude a datos concretos sobre las prácticas de representación en el momento de su composición. Sin dejar de tener presente la literaturización a la que necesariamente se ven sometidas las informaciones relativas a las representaciones, considero interesante resaltar estas reproducciones costumbristas del ambiente teatral. Así, por ejemplo, en la cita anterior, se alude a la práctica de la transmisión de textos teatrales entre sagas familiares de actores. Una práctica sobre la que conservamos testimonios documentales que corroboran su pervivencia en fechas tardías, incluso hacia finales del XVII<sup>371</sup>. Además, cuando el muchacho que lleva los “vestidos de farsa” aparece ante el Príncipe, Leopoldo y Damasio, aporta información sobre el tipo de representación particular, al responder al Infante que le pregunta si es “de balde o por dineros” indicándole: “señor, ésta va de balde/ en servicio de un alcalde” (f. 23 v.). Por otro lado, a través de las referencias internas a la representación sabemos que llevan más de una hora “y aún de hora y media” representando (f. 23 r.) cuando se escucha el citado entremés. Según precisa la correspondiente acotación: “Riense desde adentro muchos” (f. 23 v.).

---

<sup>370</sup> Vid. CANAVAGGIO, Jean, “Teatro y comediantes en el siglo de Oro; algunos datos inéditos”, en *Un mundo abreviado. Aproximaciones al teatro áureo*, Iberoamericana, Vervuert, 2000, pp.63-75. Miguel Ángel Pérez Priego dedicó un artículo al estudio de la figura del actor Alonso Cisneros. Vid. PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “El representante Alonso de Cisneros y la evolución del teatro en el último tercio del siglo XVI”, en J. Canavaggio ed., *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 226-243.

<sup>371</sup> Sirva como ejemplo, el caso de Matías de Castro y Salazar, apodado 'Alcaparrilla', polifacético actor-autor-dramaturgo, que seguía los pasos de sus antecesores, también dedicados al mundo escénico. Era hijo del actor don Pedro Antonio de Castro y Salazar y de la actriz Antonia Granados. Al morir su madre, él y sus hermanos, Juan y Lucía, quedaron al cuidado de su tío, el autor Antonio Granados. Desarrolló actividad como dramaturgo, escribiendo, entre otros, el entremés de *El Melonar*, del que conservamos el autógrafo, la jácara *El pardillo* autógrafo y firmada por Matías de Castro, el baile *Los Quieros* incluido en la compilación *Bailes originales manuscritos* y el entremés *Alcalde y toros fingidos* escrito, según indica el manuscrito, para la fiesta de SS. MM. de 1692. Casado en primeras nupcias con María de la Cruz, natural de Toledo, que no fue actriz, con la que tuvo once hijos y sólo sobrevivió el apuntador Ventura [o Buenaventura] de Castro, que nació en Oviedo alrededor de 1659. Después de haber enviudado de ésta, se volvió a casar con Juana Gutiérrez en Valencia y con ella tuvo catorce hijos, entre los que estaban Juan de Castro, nacido en Cádiz y Francisco [de Castro 'Farruco'], en Madrid, este último, también escritor. El elemento más particular y significativo es que de ambos conservamos copias de obras que había escrito su padre o que le habían pertenecido. Resultan esclarecedoras las notas que tanto uno como otro, incluyen en distintos manuscritos que copian. Así, en la copia del entremés *Olalla* de Matías de Castro, firmada por su hijo Juan de Castro y Salazar, se explica en la última hoja que “sacóse este entremés por un libro de mi padre Matías de Castro, que está en gloria, a 30 de agosto de 1708”. (FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores*, op. cit., en preparación). Al estudio de la transmisión de las copias de actores dediqué el artículo: “Manuscritos teatrales de los Siglos de Oro: las copias de actores”, en *Líneas actuales de investigación literaria: estudios de literatura hispánica*, Valencia, Universidad de Valencia, 2004, pp. 135-143.

INFANTE	¿Este ruido es allá?
DAMASIO	No pongas duda. Allá es.
INFANTE	Están en el entremés. Oigamos algo. Escucha.
BOBO	Vengo, señor, y álzole aquel capitel, y meto bonico la mano y topo con una cosa redonda y dije: ¡Válame Dios! ¿Quién hace por aquí bодоques? Dile un pellizco, no me supo mal; dile otro pellizco, no me supo mal. Vuelvo y doile otro pellizco, y tampoco me supo mal.
AYUDANTE	Tantos pellizcos le podías dar que le consumieses.
BOBO	A eso voy, que ni sé si fue pastel, ni qué diabros se hue, que en tanto así se me desapareció del prato.
AYUDANTE	¿Cayóseos?
BOBO	No, señor.
AYUDANTE	¿Tomáronle?
BOBO	No, señor
AYUDANTE	¿Comístesosle?
BOBO	Según soy de desgraciado, sí debí de comer
<i>Riense mucho del dicho</i>	
AYUDANTE	Pues, ven acá, hombre del diablo, pues ¿haste comido un pastel y dices que eres degraciado?
BOBO	¿Pues no le parece que hue harta degracia comerme la carne y todo si no era más del solomo? (f. 23 v.)

En el pasaje del entremés, la figura predominante es la del “bobo”. Y no deja de ser curioso que se identifique en la ficción al “gracioso” encargado de la representación con Cisneros puesto que, al parecer, el papel de “bobo” era una de las especialidades del actor, si atendemos al juicio de sus contemporáneos que, como Agustín de Rojas, le menciona en *El viaje entretenido* (1603) como ejemplo de actor conocido en el papel de “bobo”<sup>372</sup>.

Por otro lado, el pasaje reproducido del entremés evidencia la caracterización lingüística de los actores que representan el *Entremés del pastel*. Concretamente el pasaje pronunciado por el bobo contiene rotacismo “diabros” y aspiración de la f- inicial de palabra. Javier Rubiera puso de manifiesto que Cervantes, en *Pedro de Urdemalas*, expresó la siguiente indicación sobre el actor personaje referente a la dicción: “... y adviértase que todos los que hicieren figuras de gitanos, han

<sup>372</sup> FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores, op. cit.*, en preparación.

de hablar ceceoso<sup>373</sup>. Por su parte, Mazzocchi ha estudiado cómo una de las características definitorias de la *commedia dell'arte* era la variedad lingüística que utilizaban los distintos personajes, apuntando la posibilidad de influencia que el plurilingüismo pudo tener sobre la obra de Lope de Vega<sup>374</sup>. Sin embargo, la caracterización lingüística en función del personaje que habla o de la intención que se tiene no es frecuente en nuestro *corpus*. Sólo en el pasaje citado y en *La cueva de los salvajes* encontramos caracterización lingüística del habla de un personaje. En esta última comedia, es Turindo, el guardadamas, que representa también un papel de graciosidad, quien mantiene la F- latina que derivó en aspiración y terminó en pérdida fonológica en castellano<sup>375</sup>.

Tras el fragmento de entremés, el Infante y Damasio comentan que se escucha una guitarra y la acotación indica “cantan adentro” (f. 24 r.). La música les sirve para introducir una consideración sobre la importancia de la música en la comedia:

LEOPOLDO	La comedia bien compuesta es como una mesa puesta de vario mantenimiento, y vese, como en la palma, que en una comedia oída con música entretenida, hay manjar de cuerpo y alma. (f. 24 r.)
----------	---

Lo que da pie nueva alusión en clave a una anécdota sobre una actriz que debía de ser conocida por el público, como si de un guiño de comicidad se tratara:

INFANTE	Así, por lo que tratamos de música, ¿qué se hizo aquella del cobertizo?
DAMASIO	¿Cuál, señor?
INFANTE	Donde dejamos empeñada la trencilla en las costas del proceso.

---

<sup>373</sup> CERVANTES, Miguel de, *Pedro de Urdemalas*, jornada I, citado por RUBIERA, Javier, “El concepto de la teatralidad cervantina en las *Ocho comedias de 1615*”, en STROSETZKI, Christoph, *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro* (Münster 1999), Iberoamericana, Vervuet, 2001, p.1163.

<sup>374</sup> MAZZOCCHI, Guiseppe, “La *commedia dell'arte* y su presencia en España”, en HUERTA CALVO, Javier (director), *Historia del Teatro Español*, vol. I (de la Edad Media a los Siglos de Oro), Madrid, Gredos, 2003.

<sup>375</sup> Turindo dice: “furtaron”, que alterna con el “urtalle” de la infanta Emilia (192 r.); dice “fallare”, que, de nuevo, alterna con “hallar” Emilia (192 r.), o “fijo” (193 r.). Así lo nota Alessandro Falcinelli: “Analizando il testo di CS [*La cueva de los salvajes*] ci rendiamo conto che esso è pervaso da una comicità molto sottile. Basti pensare, ad esempio, alla scena in cui Turindo viene ingannato da Lisardo che si finge il figlio perduto Norandino, da cui emerge l'estrema ingenuità del povero *guardadamas* (vv. 670-722). Anche la stessa *fabla antigua* di Turindo rappresenta un elemento comico codificato”, en *Studio e edizione della commedia inedita e anonima La cueva de los salvajes (1585 circa)*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Pisa, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze, 1997-98, p. LV.

DAMASIO            ¡Ah, sí! ¡ah, sí! ¡bueno es eso!  
 No hay tal moza hoy en Castilla,  
 mejor canta que de antes.  
 Mil hombres tiene desnudos.  
 Yo le vi dar cien escudos  
 de una rifa de unos guantes.

LEOPOLDO        Yo cien azotes en Roma  
 el año de ochenta y tres<sup>376</sup>,  
 cuando fui con el marqués.

INFANTE            Pues con su pan se lo coma  
 y hágales buen provecho.  
 Oigamos la farsa un rato.  
 Alborotado anda el hato,  
 que hay cuchilladas sospecho.        (f. 24 r.)

En esta escena, con marcados tintes costumbristas, al escucharse la voz del personaje del Rey de Granada en la comedia representada, asistimos a una muy interesante disertación metateatral de los personajes que continúan a las puertas de la casa del alcalde. Canavaggio indicó que resulta complicada la identificación de la obra que están representando en la que figura el personaje de Muza. El profesor Oleza ha detectado una recurrencia a motivos relacionados con los moriscos en la primera producción de Lope de Vega<sup>377</sup>. De hecho, en los códices en los que se incluye *Los naufragios de Leopoldo* tenemos distintas obras que desarrollan la temática morisca.

Si pensamos en que la secuencia de la comedia de Muza podría funcionar como mecanismo intertextual, es verosímil que los versos pronunciados perteneciesen a algún drama que hubiese alcanzado fama entre el público y hubiese pasado a formar parte del acervo poético popular de los asistentes a la representación. En este sentido, no deja de resultar sugerente la hipótesis de que perteneciese a alguna obra de dramaturgo de envergadura, entre los que no podría pasar inadvertido Lope de Vega, que menciona, en la primera lista de *El peregrino en su patria* (y cita de nuevo en la segunda lista), una comedia titulada *Muza furioso*. Obra que, por desgracia, está perdida.

En la discusión a la que hacía referencia, Damasio defiende que la literatura debe ceñirse a la narración de la verdad y Leopoldo, por el contrario, encabeza la defensa de la libertad de ficcionalizar la historia que tiene la literatura, reivindicando la verosimilitud como valor poético fundamental:

DAMASIO            ¿Pues no es necesidad notoria  
 escribir en una historia<sup>378</sup>

<sup>376</sup> Me ha resultado imposible localizar la referencia a la actriz que destacaba como músico, a la que se refiere la anécdota.

<sup>377</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “Vencer con arte...”, *op. cit.*, p. XVIII.

<sup>378</sup> Nótese que el término del que se sirve Damasio en su intervención para aludir a la obra teatral es “historia”. En las obras que nos ocupan, se utiliza, en distintas ocasiones, “historia” para calificarlas, independientemente del género al



lo que no fue?

LEOPOLDO                                Esto, no.  
Un historiador que escribe,  
que es a quien se ha de dar fe,  
escribir lo que no fue  
por verdad, se le prohíbe.  
Mas si a los poetas miras,  
su mayor habilidad  
es decir una verdad  
envuelta en cuatro mentiras.  
Verdad es que hubo maestre  
y sobre Granada estuvo.

INFANTE                                Pero Muza no le hubo,  
ni hay autor que tal nos muestre.

LEOPOLDO                                Oigan, por la caridad,  
la poesía verdadera  
es mentir de tal manera  
que nos parezca verdad.  
El Ariosto, a la sombra  
de un Carlos Masno [sic] famoso,  
hizo el libro del Furioso,  
donde así otros Muzas nombra  
¿Cuándo hubo Mandricardo?  
¿Cuándo Rodamonte altivo?  
¿Cuándo Agricán muerto o vivo?  
¿Cuándo Rugero gallardo?  
¿Cuándo Angélica la bella  
a tanto rey despreció?  
¿Cuándo Orlando la miró  
y perdió el seso por ella?  
Jamás. Pero fue el poeta  
de tan sutil invención,  
que dio a su imaginación  
color de verdad perfeta.  
La misma curiosidad  
tuvo aqueste si se mira,  
pues nos pintó su mentira  
con matices de verdad.                                (f. 24v.-25 r.)

El profesor Canavaggio puso en relación esta defensa de la verosimilitud por boca del personaje de Leopoldo con la “contaminación” del pensamiento italianizante de Morales a partir de

---

que pertenecen. Se utiliza en dramas caballerescos, como *Las locuras de Orlando* (f. 141 r.) o *Las bodas de Rugero y Bradamante* (p. 35), también en dramas historiales, como *La descendencia de los Marqueses de Mariñán* (f. 201 r.), en dramas legendarios, como *La descendencia de los Vélez de Medrano*, que se califica al final como “recitada historia” (f. 220 v.), lo que supone una insistencia en el “modo” o “canal” destinado para la obra. Esto es, una insistencia en el predominio de la palabra oralizada, como característica del espectáculo dramático. Pero “historia” se usa igualmente en los casos de comedias palatinas: *La cueva de los salvajes* (201 v.), *El valor de las armas y las letras* (88 r., 97 r.), *Los propósitos* (133 v.), *Los carboneros de Francia* (261 v.), *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria* (170 v.) y en la legendaria *El milagroso español* (p. 49). Por tanto, “historia” no está connotado, en estos últimos casos, por el matiz de cercanía a lo real, como prueba el hecho de que se utiliza el sustantivo “cuento”, en algunos de estos mismos contextos.

un viaje a Italia<sup>379</sup>. Veíamos anteriormente que los dramas historiales de nuestro *corpus* están caracterizados por una profunda ficcionalización de la historia, por un tratamiento muy laxo de los elementos históricos y una puesta al servicio de unas tramas que se sustentaban en motivos y argumentos propios de la libre invención. La polémica sobre la licitud de mezclar historia y ficción en el teatro está muy presente en las reflexiones que hará unos años después Lope en las dedicatorias de sus obras dramáticas<sup>380</sup>.

Con la salida de los asistentes a la representación de la comedia, se reiteran de nuevo las alabanzas a la figura de Cisneros y a la obra:

TIBURCIO	¡Oh qué comedia tan brava!	
JUZQUÍN	Yo la oyera cada día.	
LUCRECIA	Mas, ¡qué bien que lo hacía el Muza!	
URGANDA	Muy bien hablaba.	
JUZQUÍN	Y cualquiera personaje. ¡Es extremo!	
LUCRECIA	El de Cisneros no es pagada [sic] con dineros.	
TIBURCIO	Ese es bravo.	(f. 25 r.)

La escena de “teatro dentro del teatro”, con una cronología contemporánea, ubicada en Madrid, cargada de referencias costumbristas al teatro y con un contexto “de calle” es propia del género urbano. Sin embargo, con la salida de los asistentes a la representación, toma cuerpo la trama palatina. El Infante, que había manifestado su interés por Lucrecia a sus criados Damasio y Leopoldo, solicitando los servicios de este último para que actuase como tercero, se encuentra con Lucrecia, amante y amada de Leopoldo.

Leopoldo se concertará con Lucrecia para entretener al Infante, que es un mujeriego, y ella le entregará como garante de su amor una declaración de casamiento con su firma. Movidio por los celos, Damasio tratará de engañar al Príncipe, aunque sin saber que realmente está revelándole a su señor la verdad de la relación amorosa existente entre Leopoldo y Lucrecia. Ricardo y Damasio

<sup>379</sup> Vid. MORALES, *Comedia de los amores y locuras del Conde Loco*, ed. de Jean CANAVAGGIO, Paris, Centre de Recherches Hispaniques. Institut d’Etudes Hispaniques, 1969, y CANAVAGGIO, Jean, “Teatro y comediantes en el siglo de Oro; algunos datos inéditos”, en *Un mundo abreviado. Aproximaciones al teatro áureo*, Iberoamericana, Vervuert, 2000, pp.63-75.

<sup>380</sup> Así lo han puesto de manifiesto FERRER VALLS, Teresa, “Lope de Vega y la dramatización... (II), art. cit., y OLEZA SIMÓ, Joan, “Vencer con arte mi fortuna espero. La evolución del primer Lope al Lope del Arte Nuevo”, *ed. cit.*

toman los vestidos de pastores, adoptando este último el nombre de Damón en la idea de cumplir las expectativas que el padre de Cotalda tendrá sobre el marido ideal para su hija, para conseguir el propósito de Damasio que, como tantos otros personajes del espacio rural, codicia la mano de la labradora.

A través de la cacería en el monte que ha organizado el Infante entran en escena todo un grupo de personajes agricultores y ganaderos: Bartolomé, Ginés, Alejo, Lázaro, Paleolo y su hija Cotalda, personaje axial en el curso de la comedia. Casualmente será ella, que va a vender natas a la ciudad, quien le sirva de informadora a Lucrecia. Le relatará la conversación que ha escuchado en el campo entre Leopoldo y el Príncipe, en la que acordaban que el Príncipe escucharía escondido el diálogo que mantuviesen Leopoldo y Lucrecia esa misma noche para comprobar si eran ciertas las denuncias de Damasio sobre la relación mantenida entre ellos.

Con estas noticias, Lucrecia no duda en adoptar el papel que se esperaba de ella para evitar la muerte de Leopoldo. Sin embargo éste, creyendo que su amada ha mudado su afición por él y beneficia al Príncipe, toma las palabras fingidas de Lucrecia como la pura realidad y pierde el juicio<sup>381</sup>. Los gritos y acusaciones de éste contra el tío de Lucrecia, que está asomado a la ventana, al que confunde con la dama, ponen sobre aviso al escribano y al alguacil, que determinan dar cuenta de lo sucedido al Rey, hermano del Infante.

Por las acusaciones que el escribano, el alguacil y Tiburcio, el tío de Lucrecia, plantean contra Leopoldo, así como por la recomposición de la cédula de compromiso que Lucrecia le había firmado a Leopoldo el 2 de mayo y que éste había despedazado la noche anterior y había dejado caer al suelo, el Príncipe dictamina, como condena, que tapien a Leopoldo en un silo. La citada recomposición de la cédula por parte del Infante constituye una curiosa reconstrucción del ficticio documento notarial, que sirve para insistir en la precisión cronológica que indicábamos al inicio. Según precisa la acotación externa correspondiente: “Va mirando el Infante la tabla que tiene pegados a ella los papeles menudos”. Inmediatamente después, el Infante afirma:

Hiere. En est[a] otra mitad  
veré entera la verdad.  
¡Cia!, déjame la tabla,  
que tabla que tan bien habla,  
merece más amistad.  
“Yo, Lucrecia, —¡ah, bravo enredo!—

---

<sup>381</sup> La figura de la locura por amor la hemos analizado en los dramas caballerescos de *Las locuras de Orlando* y *Gravarte* poniéndola en relación con el motivo ariostesco. El motivo de la locura está también en la comedia pastoril de *Belardo el furioso*, y en las palatinas *Los amores del Príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria* y *El valor de las letras y las armas*. En esta misma obra, además de Eleasto, aparece otro loco, como comentaremos más adelante. Éste coincide con el resto de casos señalados en la reintegración del “loco” en las estructuras del orden mediante la recuperación de la cordura.

en la mejor forma y suerte,  
 que esta cédula dar puedo  
 para la ejecución fuerte,  
 digo que me obligo y quedo  
 que daré y entregaré  
 mi palabra, mano y fe  
 en matrimonio debido  
 a Leopoldo, mi marido,  
 para cada y cuando que  
 me fuere puesta demanda,  
 y firmalo, siendo mi ayo  
 Jusquín, testigo, y Urganda.  
 Fecha en Corte a dos de mayo”.  
 En buenos negocios anda  
 Leopoldo. Buenos, por cierto.  
 Bien quién es se ha descubierto.  
 ¡Malhaya yo que si habré...!  
 ¿Por qué ayer no te dejé  
 en medio aquel campo muerto?  
 El día que yo la vi,  
 para mí, día aciago,  
 fue, si bien me acuerdo aquí,  
 de San Felipe y Santiago,  
 primero de mayo. Sí.  
 Y aquesta fecha es a dos.  
 Hago juramento a Dios,  
 que desde el primero día  
 que la [sic] hablo, por mí tenía  
 este papel [...] (f. 40 r.)

De nuevo Cotalda será elemento clave en la liberación de Leopoldo. Convence a su padre y los otros campesinos para que acudan en busca del oro que ha soñado que se esconde justo donde tapiaron a Leopoldo y, al excavar, saldrá Leopoldo “loco y con un palo da tras de todos la cara arañada” (fol. 42 v.), y golpeará a Damasio en la cara, quien considera que es el justo merecimiento a la acusación que había vertido contra Leopoldo.

A la boda tratará de oponerse Cotalda, que reivindicará, con ocurrencia, sus derechos sobre Leopoldo, proponiéndole al Rey que se quede con uno de los cinco sentidos que tiene Leopoldo para quedarse ella con los otros cuatro. El Rey cumple con la solicitud de Lucrecia y elige el sentido del tacto: “porque puesto en la ocasión/ quede incapaz de tocalla” (folio 50 r.), con lo que Cotalda se verá obligada a renunciar a Leopoldo en medio de las gracias de Ginés, que bromea sobre el particular en los siguientes términos:

pues si no tiene de palpalla,  
 ¡pardiez! no vale un chinfrón.  
 Dalde la hija y rebaños  
 y esperad un nieto della. (f. 50 r.)

Con la concesión de Damasio para Cotalda, el Rey determina: “en este punto/ nuestra comedia se quede/ que no hay coplas tan buenas ni gustosas/ como abreviar el fin en estas cosas” (folio 50 r.). Canavaggio explicó que el final de esta comedia cobraba sentido “como la clásica respuesta dada por la comedia nueva al público de los corrales: público en su mayoría urbano, tributario de una ideología aristocrática que exalta el campo en una coyuntura de crisis, generadora de una propaganda de vuelta a la tierra, pero limitando las consecuencias prácticas del tema al combinar el tradicional desprecio por el aldeano con una figuración mítica del campesino ejemplar”<sup>382</sup>.

Lucrecia, creyendo muerto a Leopoldo, le escribe una carta al Infante en la que solicita casamiento con él:

Mande V[uest]ra Alteza mirar los papeles que Leopoldo, que Dios perdone, dejó. Y, entre ellos hallará uno de mi mano y letra firmado por el cual entenderá de la suerte que el amor de Leopoldo estimé y el de V[uest]ra Alteza aborrecí. Por cierto ángel, que en hábito de labradora me avisó supe lo que en el campo había pasado, y así, aquella misma noche, condescendí con lo que fue gusto de V[uest]ra Alteza, forzando el mío por no ver muerto a Leopoldo. Agora que lo es, por lo que Dios sabe, le pido me dé lo que, con muerte de Leopoldo, me quitó, dándome palabra de esposo, que, de tan honrado marido como el que perdí, no pude menos que heredar tan honrados pensamientos (folio 45 r.).

Pero el Príncipe, que ya no desea el amor de Lucrecia, rechaza a la dama objetando que ha actuado con osadía al atreverse a pensar en él como marido dada la superioridad social de la que él goza respecto a ella. Planea darle una lección a Lucrecia casándola con quien él considera el más bajo del Reino, un loco –Leopoldo– que ha encontrado y, sirviéndose de distintos engaños a Tiburcio y a Lucrecia, sin saberlo, resolverá el conflicto del mejor de los modos posibles propiciando el enlace entre los dos amantes.

Como puede comprobarse, el grueso del texto responde al modelo de comedia palatina. Así, la contraposición corte/ aldea, el juego de disfraces e incluso la figura del Infante, prototipo de amante inconstante, guarda relación con el amor incestuoso del poderoso. A estos aspectos, que articulan la trama palatina de *Los naufragios de Leopoldo*, les prestaremos mayor atención en el epígrafe 2.3.4 para poder realizar un análisis contrastivo de los mismos en relación con el resto de comedias palatinas que integran nuestro *corpus*.

---

<sup>382</sup> CANAVAGGIO, Jean, “Corte y aldea en los albores de la comedia nueva”, en *Un mundo abreviado. Aproximaciones al teatro áureo*, Iberoamericana, Vervuert, 2000, p. 146.

### 2.3.3 *Las traiciones de Pirro: una tentativa frustrada de comedia palatina*

En nuestro *corpus* hay numerosas muestras de comedias palatinas, el grupo genérico que evidencia una mayor maduración en este *corpus*. Son comedias palatinas *Los donaires de Matico*, *Las burlas de amor*, de Lope de Vega; *El príncipe melancólico* y *Los contrarios de amor*, que Morley y Bruerton consideran de dudosa atribución<sup>383</sup>, así como las siguientes anónimas: *El valor de las letras y las armas*, *La Platera*, *Los propósitos*, *La cueva de los salvajes*<sup>384</sup>, *Los carboneros de Francia*, *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria* y *Los infortunios del conde Neracio*. A ellas hay que añadir *Los naufragios de Leopoldo* que, como hemos visto, presenta peculiaridades y *Las traiciones de Pirro*, de la que nos ocupamos en primer lugar, antes de pasar al análisis de las comedias citadas, porque encaja mejor su adscripción entre los dramas palatinos que entre las comedias palatinas.

El profesor Oleza llamó la atención sobre las variedades del universo de lo palatino, que había sido tradicionalmente considerado desde una vertiente cómica e incluso frívola. En su artículo “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo”, en el que sistematiza las condiciones que se cumplen en las comedias palatinas, afirma:

Pero el universo palatino ha sido exclusivamente estudiado como constitutivo de la comedia. Shack o Wardropper le confieren una naturaleza indiscutible de comedia. Weber de Kurlat habla de comedias y nunca de tragedias o tragicomedias. Marc Vitse clasifica estas obras dentro del macrogénero cómico, por oposición al trágico, y a su vez en la categoría de comedias cómicas, entre las que distingue las comedias domésticas, de costumbres contemporáneas o de capa y espada, de carácter más o menos realista, y las palatinas, de condición fantástica<sup>385</sup>.

---

<sup>383</sup> Morley y Bruerton en el análisis de *El príncipe melancólico* señalan: “aunque ninguno ha puesto en duda la autenticidad de esta comedia, y la estructura del verso puede compararse con la que es corriente al comienzo de la obra de Lope (e. g. *El hijo Venturoso*), las muchas rimas andaluzas (cf. las notas de Cotarelo) nos inducen a pensar si este texto MS no habrá sufrido un cambio considerable” *Vid. Cronología de las comedias de Lope de Vega, op. cit.*, p. 254. Respecto a *Los contrarios de amor*, afirman: “La extraordinaria longitud de la comedia nos hace dudar de que la escribiese Lope [...] en más de 300 comedias de Lope no hay ninguna que tenga más de 3584 versos [...] Haría falta un estudio mayor para demostrar, incluso si fuese posible, que Tárrega escribió *Los contrarios de amor* [...] No nos parece que esta comedia sea de Lope” *Ibid.*, p. 438. Resulta significativo que, en los manuscritos de la Colección Gondomar estas dos comedias no lleven atribución a Lope de Vega, puesto que el resto de los casos en los que sí se atribuyen al citado dramaturgo los análisis de Morley y Bruerton han arrojado resultados que demuestran la autenticidad de la composición, lo que induce a pensar que las atribuciones de la autoría que figuran en los manuscritos son fiables. En este sentido, no debería pasarse por alto la no atribución a Lope de *El príncipe melancólico* y *Los contrarios de amor*.

<sup>384</sup> La obra fue editada, como Tesi di Laurea, por Alessandro FALCINELLI, *Studio e edizione della commedia inedita e anonima La cueva de los salvajes (1585 circa)*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Pisa, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze, 1997-98. He podido consultar este trabajo inédito gracias a la amabilidad del profesor Ramón Valdés, que no sólo me informó de la existencia del mismo, sino que, generosamente, me prestó su ejemplar particular.

<sup>385</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo”, *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 235-251 (237).

La profesora A. García-Valdecasas, al analizar la figura de Guillén de Castro y las repercusiones interpretativas en el “lieto fine” en diez de sus obras, de las cuales cuatro corresponden a la primera etapa, entre ellas, una palatina, *El amor constante*, concluía:

Examinado a la luz de la preceptiva, se puede constatar que Guillén de Castro representa una línea de tragedia intermedia entre la tragedia de final triste y la tragicomedia; línea que estaba conectada con la tragedia italiana, tanto en la preceptiva (Trissino, Cinthio, Castelvetro, Denores) como en la praxis (Cinthio, Torelli) y ésta, a su vez, con el modelo aristotélico de tragedia compleja, pues las obras de Castro muestran más de un cambio de fortuna, primero hacia la desdicha, después hacia la dicha, agniciones y lances patéticos, y por todo ello despiertan “eleos” y “phobos”, emociones trágicas por excelencia, y sus finales felices, si por un lado responden a un afán de ejemplaridad, por otro se adecuan al gusto aristotélico y a su tradición posterior, que prefería estos desenlaces, dado que suponían unos argumentos más complejos (más sorpresas, emociones adicionales al final y mayor efecto catártico) y el infortunio no tenía por qué encontrarse al principio o al final, sino en la mitad, durante el proceso doloroso que sufría el héroe trágico, independientemente de que al final venciera o fuera derrotado<sup>386</sup>.

El sustento teórico en la preceptiva que plantea la citada investigadora para el caso del final feliz en Guillén de Castro es aplicable al caso de *Las traiciones de Pirro*.

Por distintos motivos, no vinculados al desenlace “feliz” de la obra, también el profesor Vitse postula la diferenciación, entre “comedias palatinas” y “comedias palaciegas” apelando, entre otros motivos a los que haremos referencia más adelante, al grado de comicidad, de modo que el primer grupo encajaría entre las comedias cómicas y el segundo, entre las comedias serias<sup>387</sup>.

Atendiendo a las matizaciones de estos estudiosos, considero que *Las traiciones de Pirro* merece un tratamiento particularizado porque representa la única muestra de drama palatino en nuestro *corpus*, de acuerdo con la terminología establecida por el profesor Oleza, o, por decirlo de otro modo, la única muestra propiamente dicha de tragedia palatina con final feliz. Asumiendo la nomenclatura postulada por el profesor Vitse, deberíamos decir que, por el tono serio dominante, *Las traiciones de Pirro* encajaría en el paradigma de las “comedias palaciegas”.

*Las traiciones de Pirro* es una de las obras más sugestivas del *corpus*, pues pone de manifiesto, desde el interior del propio texto, el intento de adaptación del drama y de su reorientación hacia el ámbito de la comedia. Esta tentativa, que resulta a nuestros ojos falta de consistencia y coherencia por el viraje inesperado a que se ve sometida la acción dramática, y que podemos ver como un intento fallido de construcción de “comedia palatina”, es una excelente muestra de las experimentaciones, que desembocarán, en breve, en una fórmula consolidada y bien

---

<sup>386</sup> GARCÍA-VALEDECASAS, Amelia, “La tragedia de final feliz: Guillén de Castro”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Manuel García Martín (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 433-446 (446).

<sup>387</sup> VITSE, Marc, *Elements pour une théorie du theatre espagnol du XVIIe siecle*, Toulouse, France Ibérie Recherche, 1988 (2ª ed. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-France Ibérie Recherche, 1990).

definida de “comedia palatina”, con un gran auge como prueba el elevado número de las mismas que conservamos en el período que clausura el siglo XVI.

El primer elemento formal que sirve de indicio para su consideración como obra temprana es la división en cuatro jornadas que presenta. Al mismo tiempo, llama la atención que se construya con tan sólo seis personajes, aunque en realidad se reduce prácticamente a cinco, dado que el criado que aparece sin nombre, sólo interviene hacia el final de la obra.

Su título parece significativo: en él se hace referencia a las traiciones de Pirro, que es uno de los criados de un príncipe, al que no se le da nombre en la obra y cuyo reinado no se adscribe a unas coordenadas espacio-temporales bien delimitadas sino que se ubica en un tiempo indeterminado y en una Italia que no pasa de ser un mero marco, un espacio abstracto en el que se desarrollará la trama. Sin embargo, y quizá uno de los elementos más llamativos para el lector de la obra, es el desfase que se produce entre el título, en el que la acusación de traición recae sobre el criado, y la percepción que se tiene en el desarrollo de la obra, en la que no hay una única traición y no es únicamente Pirro quien la comete.

Sólo el espectador conoce al final de la obra las intenciones que han motivado a los distintos personajes para actuar de un determinado modo, y únicamente para el público, la muerte de Pirro, ordenada por el Príncipe, no logra acallar sus acciones pasadas. La imagen que clausura la obra, con la boda apadrinada por el Príncipe hace emerger un contraste sustancial entre lo que las cosas ‘parecen’ y lo que ‘son’, uno de los tópicos más cultivados en el período áureo. Y es que el Príncipe, que queda “salvado” de las traiciones que ha cometido y que ha desencadenado, es un Príncipe que ha legitimado, de algún modo, el comportamiento incorrecto de sus súbditos porque no ha sido ejemplo de virtud para ellos. El final de la obra recoge, por tanto, esa bipolaridad de la figura del monarca: un monarca que, en apariencia, apadrina las bodas de uno de sus mejores hombres, pero que, al mismo tiempo, ordena la muerte de uno de sus criados, al que condena por pretender algo semejante a lo que él había intentado, con la intención de asegurarse de que no se sepa nunca la traición que él había planeado contra el Conde.

Por ello, si releemos el título una vez leída la comedia, late en el título, silenciada, una pregunta implícita acerca de quién merece ser calificado de “traidor”, lo que conlleva un cuestionamiento del papel ejercido por el Príncipe como gobernador de sus estados así como de las consecuencias que su modo de actuación genera.

El desencadenante de la acción es la pretensión amorosa ilícita, por parte del Príncipe, de una dama llamada Florinda, hija de un cónsul de Venecia. Ésta, que está enamorada del Conde, para poder estar con su amado que la raptó de casa de su padre cuando ella tenía quince años de edad, va disfrazada de paje. Es el propio Conde quien le refiere al Príncipe la historia de Florinda, lo que es



aprovechado por éste, que está casado, para tratar de aprovecharse de su posición privilegiada y gozar de la dama. Y es a través de la confesión del Príncipe con su criado, como el público tiene conocimiento de los antecedentes de la acción. Pirro, en su papel de confidente, ocupa el rol del sirviente contrapuesto a la estilización del sentimiento amoroso:

PRÍNCIPE           ¿Ahí vas a parar? ¡Mirad adonde!  
¡Cuán diferentes van nuestros concetos!  
Y así me quejo y Pirro así responde.  
¿Y a tan gran necio descubrir secretos?  
Esta sola respuesta merecía  
¡Cuán caros valen los que son discretos!  
¡Salid a luz, sangrienta historia mía!  
No me oiga Pirro, escúchemela el cielo.   (f. 53 r.)

[...]

PRÍNCIPE           Y, al fin, yo tengo intención  
de dar medio a mis dolores,  
o librado por amores,  
o cometiendo traición.  
¿Hablaste tú mismo al Conde?

PIRRO               Señor, sí, y vendrá corriendo,  
que se quedaba vistiendo.

PRÍNCIPE           ¿Tan secamente responde?

PIRRO               No me parece que pudo  
responder mejor, ni fuera  
razón que el Conde viniera  
a tu palacio desnudo,  
que puestos todos, señor,  
en carnes como nacemos,  
poca diferencia hacemos  
del príncipe al labrador.  
Ansí que si, por su nombre,  
el conde llamado ha sido  
razón que venga vestido,  
que desnudo no es más que hombre.       (f. 53 r.-v.)

Como puede observarse, en el inicio de la obra, Pirro cumple el papel que se le reservaba a ciertos rústicos en la comedia renacentista, que, con aparente simplicidad de argumentos, gozan de libertad para expresar juicios tan desequilibrantes del sistema como la aparente igualdad de las distintas clases sociales, en esencia, y la superficialidad de sus diferencias.

Con el pretexto de que la Reina desea conocer a Florinda, separa a los amantes, dejando a la dama en palacio:

Dile ayer a la Princesa  
cuenta de vuestra ventura,  
desta dama y su hermosura

y tráeme, Conde, a gran priesa  
que se la lleve a enseñar,  
porque es ordinaria cosa,  
siendo una mujer hermosa,  
querella todos mirar.  
Y tendré por cortesía,  
Conde, pues ves lo que pasa,  
que quede la vuestra en casa  
hoy por huésped de la mía. (f. 54 v.)

Pero, en realidad, las pretensiones injustas y desmesuradamente crueles del Príncipe no tardan en evidenciarse. Ordena a Pirro y Galindo que saquen al Conde del reino, lo lleven a un monte y lo maten para poder satisfacer, sin trabas, su ilícito deseo:

Debajo desta llave encadenada,  
aquella ninfa, que la suya tiene  
el corazón del príncipe y el alma.  
¡Ay Pirro y Galindo!, ¡A cuán buen tiempo  
os ven delante mis dichosos ojos!  
No os vengo a encomendar más que mi honra,  
mi honra, digo, pongo en vuestras manos.  
A mí me cumple que habléis al Conde  
con palabras blandas y amorosas,  
sacalde fuera destes anchos muros  
y en un secreto y apartado bosque,  
con duros hierros, le sacad el alma.  
Paréceme que os he hablado oscuro.  
Digo que le matéis. Matadle, amigos,  
que, cuando deis la vencedora vuelta,  
sabréis la causa desto y el principio.  
¿No sabéis que quisiera que partiésedes  
sin me hablar ni responder palabra? (f. 56 r.)

Sin embargo, Galindo y Pirro deciden no matarlo y, cuando le piden una prenda para hacerle creer al Príncipe que está muerto, les da la banda que lleva alrededor del cuello.

PIRRO                    [...]  
Sabrás, pues, Conde, que el soberbio Príncipe  
no se acordando de tus raros hechos  
ni del valor de tu persona y sangre,  
metiéndonos ayer en su recámara,  
con una falsa poderosa plática,  
me dio a entender tener firme propócito [sic]  
de darte muerte como tengo dicho.  
En cómo ejecutar su cruel intento,  
nos mandó que sacándote con palabras<sup>388</sup>  
al campo te sacásemos nosotros  
y en el lugar más escondido y solo  
te diésemos muerte, al qual lugar llégate<sup>389</sup>  
luego nosotros, como fieles sú[b]ditos,

<sup>388</sup> El verso es hipermétrico y probablemente hay un error en “sacándote”.

<sup>389</sup> Aunque figura así en el manuscrito, no tiene sentido.

prometiéndole ponello por la obra.  
Dios me es testigo, Conde, que pudiera  
haberte muerto sin hablar palabra  
si tu mucho valor no lo estorbara  
y el ser quien eres, noble caballero.  
Pidionos en señal de que quedabas muerto<sup>390</sup>  
alguna prenda de tu cuerpo y hábito.  
Yo me holgaré, Conde, que vais libre  
con que de vuestro cuerpo una presea  
me des para engañar al loco Príncipe. (f. 56 v.)

Por su parte, el Príncipe le hace creer a Florinda que el Conde le ha pedido que la ponga a prueba para comprobar si su amor es verdadero o ficticio, al tiempo que trata de convencerla de que el Conde no ha regresado a buscarla porque no la ama tanto como dice. También Pirro desea conseguir el favor de la dama y trata de sacarla de Palacio; por ello, cuando queda a solas con Florinda, le dice que el Conde está desterrado a dos millas de la ciudad por orden del Rey e inventa que el Conde le ha ordenado que le lleve a Florinda, dándole como prueba de la veracidad de lo que le refiere la cinta que el Conde llevaba al cuello. Con esta invención logra sacar a Florinda de Palacio, pero en el camino se encuentran con el Conde, a quien Pirro convence para que permita que él y Florinda vayan a una cueva cercana a esconderse del Príncipe. El Conde no se fía de Pirro y decide seguirlos de cerca, al tiempo que expresa su descontento con la vida de ciudad, de la que desea alejarse para volver a sus tierras. El lamento del Conde se configura siguiendo el tradicional tópico del “menosprecio de corte y alabanza de aldea”.

Cuando quedan a solas, Pirro le hace creer a Florinda que el Conde ha planeado una traición para darle muerte a ella y le propone como solución, que lo reciba a él como esposo, prometiéndole salvarla y llevarla a un lugar apartado donde no puedan ser descubiertos por nadie, a lo que Florinda se opone alegando que, si la voluntad del Conde es que ella muera, lo acepta. La conversación se ve interrumpida por la presencia del Príncipe, que los sorprende, por lo que Pirro urde un nuevo engaño en la idea de despistar al Príncipe para poder darle muerte. Será el Conde, que estaba cerca escuchándolos a escondidas, quien impida el asesinato y salve la vida al Príncipe. Y éste, a su vez, determina matar a Pirro para que quede oculta su traición:

Muriendo agora no podrá este Pirro  
descubrir la tración que de mí sabe  
y él paga justamente por la suya. (f. 62 r.)

De modo que puede negarle al Conde haberle dado orden a Pirro de matarlo:

---

<sup>390</sup> El verso es hipermétrico.

Ni yo tampoco, a fe de quien soy juro,  
mandé a Pirro tal, ni ha de entenderse  
de mí tan gran maldad y alevosía,  
que estas traiciones todas son de Pirro,  
por pretensión alguna que tenía.  
Antes, en pago del servicio hecho,  
pedid la merced, Conde, que quisiéredes,  
que yo os empeño mi real palabra  
para la obra y cumplimiento della. (f. 62 r.)

Pese a que la obra presentaba particularidades en cuanto a su adscripción genérica y, por considerarla drama palatino, era más conveniente una primera aproximación por separado a la misma, lógicamente tiene puntos en contacto importantes con las comedias palatinas, por lo que, en el desarrollo del epígrafe 2.3.4 volveremos sobre ella para poder establecer los puntos de similitud y contraste con las comedias palatinas del *corpus*. Y ello es especialmente útil en dos puntos básicos: el planteamiento del conflicto por el amor ilícito que es, como veremos, uno de los ejes transversales de estas comedias y la construcción de la trama a partir de la concatenación de engaños sucesivos.

### **2.3.4 La comedia palatina, un género hegemónico dentro de la Colección: *Los infortunios del Conde Neracio, La Platera, La cueva de los salvajes, El valor de las letras y las armas, El príncipe melancólico, Los contrarios de amor, Las burlas de amor, Los carboneros de Francia, Los propósitos, Los donaires de Matico y Los amores del Príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria***

#### **2.3.4.1 Consideraciones generales**

Es casi una obviedad insistir en que, sobre el género palatino, conservamos un elevado número de estudios críticos. Las características definitorias del género han sido aceptadas con alto grado de consenso entre los estudiosos que les han prestado su atención y, como veremos, aparecen en los textos de nuestro *corpus*. A los clásicos de Weber de Kurlat<sup>391</sup>, Wardropper<sup>392</sup>, Oleza<sup>393</sup> o

---

<sup>391</sup> WEBER DE KURLAT, Frida, “Hacia una sistematización de los tipos de comedias de Lope de Vega”, en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, M. Chevalier, F. López, J. Pérez y N. Salomón eds., Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 1977, pp. 867-871.

<sup>392</sup> OLSON, Elder, y WARDROPPER, B. W., *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel, 1978.

<sup>393</sup> Vid. OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en el que ofrece una ejemplificación del conflicto en distintas comedias palatinas, haciendo hincapié en que contienen un episodio de ocultación de la identidad que genera la desestabilización del orden y que concluye con su restablecimiento. Además, del ya citado “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo”, *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 235-251, son de obligada referencia sus artículos: “La comedia: el juego de la ficción y del amor”, *Edad de Oro*, n.º 10, 1990, pp. 203-220; “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, en I. Arellano, V. García Ruíz y M. Vitse eds., *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, pp. 235-250; “Hagamos cosas de risa las cosas de calidad. *El Lacayo Fingido* o las armas sutiles de la comedia. La puesta en escena del teatro clásico”, *Cuadernos del teatro clásico*, n.º 8, 1995, 58-119, en el que el análisis de esta comedia palatina pone de relieve la trascendencia ideológica del género; “El nacimiento de la comedia: estado de la

Vitse<sup>394</sup>, se han ido sumando progresivamente aproximaciones al estudio de obras de distintos dramaturgos adscritas a dicho género. Así, por ejemplo, el profesor Stefano Arata en su estudio, *Miguel Sánchez il 'Divino' e la nascita della commedia nuova* destacó las principales secuencias que integran la trama dramática de las comedias de 'el Divino', insertando el análisis en el marco de la época en que fueron compuestas<sup>395</sup>. Respecto al uso del género palatino por distintos dramaturgos, cabe destacar también el estudio de conjunto de la profesora Teresa Ferrer Valls sobre los valencianos<sup>396</sup>, en el que ofrece una tipología de las obras atendiendo a los conflictos principales que desarrollan, poniendo de relieve que, entre dichos dramaturgos, predomina la vertiente más trágica, o trágico-cómica de lo palatino, es decir, predominan los dramas palatinos frente a las comedias palatinas. Por último, resulta sumamente útil la edición de *El hijo de la cuna de Sevilla*, preparada por María del Valle Ojeda Calvo, ya que hace un repaso de los planteamientos defendidos por los distintos teóricos, que la llevan a decantarse por la propuesta de Vitse para la adscripción de *El hijo de la cuna de Sevilla* al género de la "comedia palaciega"<sup>397</sup>. Destaca también la edición crítica, estudio y notas de *Celos con celos se curan*, de Tirso de Molina, elaborada por Blanca Oteiza<sup>398</sup>. Por último, en fecha reciente, se ha leído una tesis doctoral, presentada por Yong-Wook Ion y dirigida por el Dr. Germán Vega García-Luengos, que lleva por título *Análisis de la comedia palatina del siglo XVII*<sup>399</sup>.

Centrándonos en los textos de la Colección Gondomar, la presentación de personajes que pertenecen a clases sociales altas, con la intervención de la realeza y la ubicación en un marco espacio-temporal indeterminado son algunas de las características fundamentales de las comedias

---

cuestión", en J. Canavaggio ed., *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 181-226, y el reciente "El Lope de los últimos años y la materia palatina", en *Criticón*, Homenaje a Stefano Arata, n.º 87-88-89, 2003, pp. 603-620. Por otro lado, y en relación con las comedias palatinas de Lope de Vega, deben tomarse en consideración los artículos compendiados en el volumen *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (julio 1995)*, PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.), Ciudad Real, Universidad de Castilla la Mancha y Festival Almagro, 1996.

<sup>394</sup> VITSE, Marc, *Elements pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, France, Presses Universitaires du Mirail, 1990 y "La poética de la Comedia: estado de la cuestión o de la poética a las poéticas de la Comedia", en J. Canavaggio ed., *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 273-289

<sup>395</sup> *Miguel Sánchez il 'Divino' e la nascita della commedia nuova*, Salamanca, Estudios Filológicos, 1989. Al género palatino dedicó el citado investigador otros artículos, entre los que merecen especial atención "Comedia palatina y autoridades burlescas" (pp. 159-168) y "El príncipe salvaje: la Corte y la Aldea en el teatro español del Siglo de Oro" (169-190), reproducidos ambos en ARATA, Stefano, *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, (ed. de Fausta Antonucci, Laura Arata, María del Valle Ojeda), Pisa, Edizioni ETS, 2002.

<sup>396</sup> Vid. "Géneros y conflictos en los autores de la escuela dramática valenciana", en *Edad de Oro*, XVI, 1997.

<sup>397</sup> Kassel, Reichenberger, 1996.

<sup>398</sup> Kassel, Reichenberger, 1996. La citada investigadora presentó una tesis doctoral de dos comedias palatinas, que llevaba por título *Edición crítica, estudio y notas de El Amor Medico y Celos Con Celos Se Curan*, bajo la dirección de Ignacio Arellano Ayuso, Universidad de Navarra, 1993.

<sup>399</sup> Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2002. La tesis puede consultarse en la actualidad a través de Internet en <http://www.ucm.es/eprints/4410/> (consultado el 24 de junio de 2006). El ambicioso título despierta unas expectativas que, sin embargo, no se cumplen, puesto que ofrece una aproximación superficial al tema al centrarse, casi exclusivamente, en *El perro del hortelano*, de Lope de Vega y en *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina.

de nuestro *corpus* que permiten su adscripción al género palatino. A la condición señalada por Frida Weber de Kurlat sobre la localización no española y la imprecisión temporal, se suma el rasgo, determinado por Wardropper, de que las fábulas no están sustentadas sobre la vida cotidiana sino “sobre el vuelo de la fantasía”, así como la indicación de Marc Vitse acerca de la interrelación de personajes pertenecientes a distintos estratos sociales, y la precisión apuntada por Joan Oleza, al caracterizarlas por un episodio de ocultación de la identidad que genera la desestabilización del orden y que concluye con su restablecimiento.

Por otro lado, como iremos apuntando particularmente en cada uno de los casos, se reiteran una serie de motivos y conflictos en las acciones que se desarrollan en dichas comedias: gobernantes que alcanzan injustamente el poder, usurpándolo a aquellos que legítimamente lo tenían; pretensiones incestuosas por parte de gobernantes injustos que no dudan en expulsar de su reino a vasallos fieles para alcanzar con mayor facilidad sus objetivos; disfraces que encubren las verdaderas identidades; descubrimientos del verdadero origen y condición; niños criados por animales; difamación de personajes virtuosos como consecuencia de la envidia de otros...

El ámbito social en el que se desarrollan estas comedias no plantea excesivos problemas como podrá comprobarse en el desarrollo de las páginas que siguen. En las comedias predominan los personajes pertenecientes al grupo de los poderosos. Junto a ellos, emergen en muchos casos, personajes de las clases subalternas. Es precisamente la presencia o ausencia de personajes protagonistas subalternos otro de los rasgos identificados por el profesor Vitse para distinguir entre “comedias palaciegas”, en las que los protagonistas pertenecen al grupo de los privilegiados y “comedias palatinas” en las que se detecta diferencia social entre los personajes sobre los que recae el protagonismo de la obra. En palabras del citado investigador, las comedias palaciegas se caracterizan por:

[...] où le comique, confiné dans des séquences relativement isolées, est le fait presque exclusivement de personnages spécialisés et appartenant le plus souvent aux catégories subalternes de la société dramatique, comme le valet-bouffon et autres *criados*<sup>400</sup>.

Por el contrario, en las comedias palatinas:

Socio-dramatiquement, leurs protagonistes appartiennent, d'une part, à la haute ou très haute noblesse (rois, princes et autres grands seigneurs) et, d'autre part, à telle ou telle des catégories subalternes (secrétaires, vilains, etc.), cette infinie distance sociale, en apparence irremédiable, se voyant soumise, au cours d'intrigues les plus diverses, à un processus, plus ou moins prononcé, et plus ou moins réussi, d'effacement. Du point de vue de leur structure comique, enfin, ces pièces, où l'ensemble des *dramatis personae* participent à la production du rire, se distinguent par une tonalité franchement frivole ou burlesque, ou grotesque, ou bouffonne, ou

---

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 326.

qu'on pourrait encore dire "de farce" ou de "conte merveilleux", la nuance étant ici peu importante si le qualificatif employé sert à exprimer la nature hyperludique d'œuvres dont l'irrésistible drôlerie empêche le réveil de la conscience morale et rend peu coïncantes les interprétations de ces *obras de burlas* comme des drames ironiques ou de prudentes tentatives anticonformistas<sup>401</sup>

Repasaremos, en las páginas que siguen las comedias del *corpus*, atendiendo a las características señaladas para el establecimiento de la tipología de las comedias palatinas: ámbito espacio-temporal y personajes con elementos constitutivos esenciales de la acción, esto es, los conflictos más reiterados.

#### 2.3.4.2 Marco espacial

Si revisamos el ámbito espacial en el que se ubican las obras palatinas que nos ocupan, ordenándolas de acuerdo con su grado de lejanía espacial respecto a la Península Ibérica, tenemos desde la máxima imprecisión, en *Los infortunios del Conde Neracio*, en la que la única mención se corresponde con el ficticio condado de Silva; pasando por Frigia, en *La Platera*; Chipre, en *La cueva de los salvajes*; Grecia, en *El valor de las letras y las armas*; Hungría, en el caso de *El príncipe melancólico*<sup>402</sup>; Escocia e Inglaterra en *Los contrarios de amor*<sup>403</sup>; Nápoles, en *Las burlas de amor*<sup>404</sup>; Francia, en *Los carboneros de Francia* y en *Los Propósitos*. Tan sólo dos de las obras se ambientan en España: *Los donaires de Matico*<sup>405</sup>, que se desarrolla en Barcelona, y *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*. En este último caso, como el propio título señala, en la obra son dos los espacios básicos, Cantabria y Tiro, y, en el camino entre uno y otro, algunas escenas tendrán lugar en el reino de Fenicia.

Como puede comprobarse, casi todas estas comedias se ubican en un espacio geográfico localizable o hacen referencia a él. Sin embargo, dado que se trata en muchos casos de un espacio alejado de la Península Ibérica, y sobre todo, no se trata de un espacio *real*, o mejor, *realista* pues se presenta desprovisto de elementos caracterizadores propios del mismo, como si se tratase de un mero marco, un fondo sobre el que se van tejiendo los hilos argumentales, encajan en la tipología de "espacio indeterminado" propuesta por la crítica.

---

<sup>401</sup> VITSE, Marc, *op. cit.*, p. 330.

<sup>402</sup> En las páginas que siguen, las citas a esta obra se hacen por la edición de la Fundación Castro, Madrid, Turner Libros, 1993, Tomo III.

<sup>403</sup> En las páginas que siguen, las citas a esta obra se hacen por la edición de la Real Academia Española, *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas*, Madrid, RAE, 1916-1930.

<sup>404</sup> En las páginas que siguen, las citas a esta obra se hacen por la edición de la Fundación Castro, Madrid, Turner Libros, 1993, Tomo II.

<sup>405</sup> En las páginas que siguen, las citas a esta obra se hacen por la edición de Marco Presotto, Lleida, Milenio, v. 1, 1997.

Espacialmente, *Los infortunios del Conde Neracio* se ubica en un reino de nombre no especificado, con menciones a una Italia y Hungría –física y, sobre todo, psicológicamente– lejanas a la Península Ibérica, configuradas como marco distanciador necesario para el desarrollo de una acción dramática con un componente político considerable, como sucede en muchas otras comedias palatinas. No se escenifica el encuentro de Neracio con su primo, a quien acude para solicitarle su ayuda, por lo que el espacio de Hungría, reino del primo de Neracio, es tan sólo un espacio aludido. Sin embargo, sí se escenifican en la obra las acciones desarrolladas en Silba, el condado de Neracio. Este espacio alternativo no se configura en la obra como prototipo de contraposición corte/ aldea, recurrente en distintas comedias palatinas (como sucede en otras obras del *corpus* como *Los carboneros de Francia*, *El valor de las letras y las armas* o *Los Propósitos*). Es, por ello, que al leer el elenco de personajes que intervienen en *Los infortunios del Conde Neracio* notamos la ausencia de campesinos y ganaderos, las figuras más representativas del ámbito espacial y social de la aldea. El condado de Neracio no se configura como un espacio idílico. Ni siquiera como un espacio de recuperación del contacto con la naturaleza. Es, más bien, un espacio caracterizado por lo caótico, en el que están presentes, a lo largo del período que comprende la trama, los enfrentamientos y luchas entre los bandos que tratan de hacerse con el poder. Esta situación crítica le es descrita en los siguientes términos al Rey por un mensajero, a quien Publicio, gobernador de los estados del Conde, ha enviado con una carta informativa:

Salgo  
de ellos [i. e., de los estados del Conde] con harto dolor.  
Como tanto se destierra  
el Conde de sus vasallos,  
tanto ha venido a soltallos  
que le destruyen la tierra,  
que, de bandos, está llena,  
de traiciones y motines. (f. 352 r.)

*Los infortunios del Conde Neracio* se desarrolla fundamentalmente en la corte, en espacios exteriores e interiores de palacio. El “otro” espacio, el espacio alterno, se construye a partir de la salida de los amantes del espacio bajo la soberanía real y la huida al condado de Neracio. Pero es un movimiento de ida y vuelta. Salen de palacio y regresan a palacio. Este peregrinar de las figuras axiales en la trama dramática, como construcción simbólica de viaje, permite alcanzar el reconocimiento y se convierte en el único medio para que Neracio recupere la “confianza” del Rey y de la Corte y ponga de manifiesto la corrupción de Filastro frente a su honestidad en el comportamiento con el Rey y su hija.



Todos los espacios interiores de la obra corresponden a palacios: bien al palacio del Rey, bien al palacio del conde Neracio en Silba. Ocho de los veinte cuadros de la comedia tienen lugar en estos dos espacios interiores.

*Los infortunios del Conde Neracio* gravita, por tanto, alrededor de dos núcleos espaciales: el Reino y el Condado. La consideración del condado como “acéfalo”, por la ausencia de la persona en quien reside la responsabilidad de gobernarlo, debe ser puesta en relación con el hecho de que el condado de Neracio se constituye como reflejo especular de estado gobernado por el Rey. En el condado se reproducen las tensiones por el deseo de poder, implícitas en el comportamiento de Filastro. La falta de gobernante por la ausencia, en el caso de Neracio, tiene su parangón en la falta de efectividad de un Rey que se deja guiar en exceso por las apariencias, que juzga precipitadamente y que delega parte de sus responsabilidades en algunos de sus vasallos, en sus preferidos. En estos dos ámbitos espaciales, el conflicto político-social se resuelve favorablemente y con el restablecimiento final del orden, propio del género de la comedia.

*La Platera* tiene lugar en el espacio único del reino de Frigia, con una tendencia en el predominio de espacios exteriores frente a los interiores, aunque en la primera jornada adquiere mayor protagonismo el castillo de la Princesa. Dicho espacio se caracteriza a través de dos cuadros iniciales en los que se destaca la libertad y la vulnerabilidad del mismo. Ambos cuadros se complementan mutuamente para ofrecer una imagen de un espacio de poder, marcado ineludiblemente por la ausencia de la figura paterna del Rey. En este sentido, la permisiva actitud de la Princesa con sus pajes, don Sancho y don Diego, que protagonizan una escena de juego de naipes, de tono desenfadado y picaresco, que debería ser ajeno a la seriedad del ámbito palaciego<sup>406</sup>:

DON SANCHO	¿Queréis jugarme un doblón a una quinolilla <sup>407</sup> llana?
DON DIEGO	Sí haré, por daros contento, aunque no soy jugador.
DON SANCHO	Pues manos a la labor, que aquí traigo el instrumento.
	[...]
DON DIEGO	Yo alzo un as para mí.

---

<sup>406</sup> En breve nos ocuparemos de otra escena de juego de naipes protagonizada por cuatro pajes en la comedia palatina *Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria* para estudiar las similitudes y diferencias de la misma con respecto a la de *La Platera*.

<sup>407</sup> Quínolas: “Juego de naipes en el que el lance principal consiste en hacer cuatro cartas, cada una de su palo, y si la hacen dos, gana la que incluye más puntos” (DAu).

DON SANCHO Yo una sota, aunque no quiera.  
El diablo las lleve a todas. (f. 303 v.)

La complicidad de la Princesa, que presencia a escondidas la escena acompañada de su dama, se hace evidente pues no sólo asiste pasivamente al juego, sino incita a doña Juana de Soto, a que participe en el juego orientándolo hacia el terreno afectivo:

Al punto que esté mirando,  
arrójale una chinita. (f. 303 v.)

Paralelamente, don Diego y don Sancho, contemplan la posibilidad de “jugarse las mozas” eligiéndolas entre las de la Corte, de modo que don Diego afirma reservarse a la Princesa y don Sancho, a doña Juana<sup>408</sup>:

DON DIEGO ¡Oh si la Princesa bella  
quedara esta vez por mía,  
o me viera yo algún día  
un rato a solas con ella,  
a besos me la comiera  
a fe de pobre escudero.

DOÑA JUANA ¿No ves aquel majadero  
y su plática grosera?

PRINCESA ¡Déjale hablar, por tu vida!

DOÑA JUANA Gusto te debe de dar...

PRINCESA Pues, ¿por qué me ha de pesar  
de ser amada y querida? (f. 304 r.)

El comportamiento permisivo de la Princesa se pone de manifiesto de forma todavía más evidente cuando el maestresala les llama la atención a los pajes y la Princesa rechaza que don Sancho sea azotado (f. 304 v.).

El segundo cuadro de la obra se corresponde con un perfil mucho más serio de la Princesa, que recibe en audiencia al Almirante y a otros Grandes, cuando le anuncian la cercanía del Rey latino. La Princesa se lamenta:

A tiempo viene aqueso rey tirano,  
que hallará de mi mal la puerta abierta. (f. 305 r.)

---

<sup>408</sup> El juego lo gana finalmente don Diego, que logra un “flux”, esto es que todas sus cartas son del mismo palo, frente a don Sancho, que había obtenido cincuenta y cuatro puntos en una mano.

Sin embargo, la potencial debilidad del reino de Frigia no deviene en problema real pues el duque Albano anuncia desde el principio que la presencia del Rey latino es en son de paz:

Paz pide el Rey latino; de paz, viene,  
que acaba de vencer una batalla  
y, para ver tu corte y su grandeza,  
quiere besar las manos a tu alteza.  
Al castillo de Anberque va guiado  
su campo con secreta diligencia,  
que un vasallo se le ha tiranizado,  
negándole el tributo y la obediencia.  
Y hasta ver el suceso deseado,  
quiere esperar aquí con tu licencia.  
Esta es pura verdad. (f. 305 r.)

En realidad, la vulnerabilidad del reino de Frigia por la ausencia de la figura masculina, se propaga al Palacio, lo que permite los contactos entre Suplicio y la Princesa. Su contacto con el exterior es a través del mirador que da a la calle, a la que acude Suplicio para tratar de conquistarla. En este sentido, resulta interesante observar que los dos cortejos —el de la Princesa y Suplicio, por un lado, y el de la Platera y el Rey latino, por otro— discurren en paralelo. Los diferencia que, en el caso de la Princesa, no existe la figura del “celador”, representado por el padre adoptivo, en el caso de la Platera. Ésta, a diferencia de la Princesa, sí la vemos actuar en el exterior de la casa de su padrastro. Así, el primer encuentro de la Platera con el Rey latino se produce en la calle; el segundo, también en un lugar público: la iglesia. Sólo el tercer encuentro, en el que el Rey latino ya se ha mostrado determinado a solicitar en matrimonio a la dama, tiene lugar en las puertas de la casa del orfebre, creando una cómica situación escenificada en paralelo: la conversación del Rey y la Platera tiene lugar simultáneamente con el intento de distracción del duque Albano al joyero, con el pretexto de la adquisición de una pieza.

No tenemos, en *La Platera*, la contraposición corte/ aldea, asociada a la secuencia de desconocimiento del origen, crianza humilde y descubrimiento de la verdadera identidad, de modo que la corte no está cargada de las connotaciones negativas que suelen aparejarse cuando se la contraponen a la aldea. Se trata de un espacio urbano, con calles, balcones o ventanas, miradores, una iglesia y un palacio. Un palacio que cobra, de nuevo, importancia sustancial en el desenlace de la comedia, pues la reunión final de los personajes en palacio, puede leerse como correlato simbólico de la recuperación del espacio —y, con él, del origen y de la naturaleza nobiliaria— que, por nacimiento, les corresponde a la pareja de personajes que han sido criados humildemente.

En *La cueva de los salvajes* el espacio que se representa es Chipre: las cercanías del templo de Venus, el interior del templo y el palacio del Rey son los principales espacios del ámbito

cortesano en el que tiene lugar parte de la intriga de la comedia. Frente a éste, a partir de la segunda jornada —concretamente a partir del cuadro octavo—, se representa el espacio correspondiente al bosque, la aldea de los pastores y la cueva de los salvajes, que raptan a Emilia.

Tanto el templo como el palacio son los espacios en los que se juega con el mecanismo de hacer que las cosas parezcan aquello que, en realidad, no son. Así, el templo de Venus, que debería ser el espacio reservado a lo sagrado, es profanado, en primera instancia por Lisardo, el duque de Atenas, que suplanta a Venus y miente para lograr su objetivo amoroso. Del mismo modo, el palacio servirá de escenario para tramar la fingida muerte de Emilia, con la que pretende escapar de la voluntad paterna y llevar a término su deseo en el terreno afectivo. Emilia, asomada “arriba en la fortaleza” (194 v.) engaña a su padre y finge suicidarse:

No pongo en olvido yo  
la nobleza que mi madre  
con tanto honor me dejó,  
que sólo olvido a mi padre,  
pues mi padre me olvidó.  
Tú la olvidas, pues ofendes  
a mi lealtad y pretendes  
con extranjero casarme.  
Por eso quiero abrasarme  
en el fuego que tú enciendes.  
[...]  
Esa fuerza no ha de ser  
de la manera que piensas,  
que la fuerza está en la muerte  
que me dará esta bebida. (f. 194 v.)

La salida de la infanta Emilia de Chipre supone un acto de rebeldía contra la imposición matrimonial que su padre pretendía. Emilia se sirve de un engaño, del recurso al elemento mágico para fingir su muerte, y escapa en defensa de su libertad. Sin embargo, el espacio en el que esperaba obtener dicha libertad se convierte, paradójicamente, en el espacio en el que es raptada y, en consecuencia, se ve privada de ésta. También su padre acabará en la cueva de los salvajes, siendo ambos liberados por la intervención de Lisardo y de los campesinos. Si valoramos la consecución de los objetivos propuestos, Emilia logra el casamiento que había pretendido, de modo que su regreso a palacio va aparejado a la obtención de una doble libertad: la del cautiverio de los salvajes y la libertad amorosa.

En Grecia se ubica la acción de *El valor de las letras y las armas*, que aborda la usurpación injusta del trono y el destierro de los monarcas y de sus hijos: Camilo, Leoncio y Eurídice. En la comedia funciona, desde el principio, la contraposición de corte/ aldea. Como en tantas y tantas

obras en las que se escenifica un proceso de maduración de un personaje, en *El valor de las letras y las armas* los hijos de los monarcas griegos son desterrados del espacio protegido de su patria y, tras un largo recorrido de aprendizaje, regresan a dicho espacio inicial y recuperan aquello que les había sido arrebatado por la fuerza<sup>409</sup>.

Se insiste en la escenografía rústica y rocosa, exigida por la temática del contexto dramático. Así, por ejemplo, cuando el gobernador Eleasto y los pastores tratan de acabar con el “monstruo” que les arrebató sus bienes, la acotación insiste en el elemento escenográfico de la cueva, al que ya habían hecho referencia en sus intervenciones distintos personajes: “cantan los músicos y va saliendo de la cueva Eurídice muy poco a poco, los cabellos tendidos y rubios; vestida de pellejos los brazos; en camisa; las piernas hasta los pies con pellejos cubiertas y un bastón grande en las manos, muy espantada y recatada” (f. 83 v.).

En la misma línea cabe recordar la escena en la que Leoncio queda dormido y una leona se le acerca y se muestra inofensiva con él. Menesteo precisa que ha observado la escena: “de encima de aquel repecho” (f. 86 r.). Poco después, Leoncio penetra en otra cueva, en la que se hallaban prisioneros sus padres y los libera. De nuevo, como en el ejemplo anteriormente citado de Eurídice, se insiste en las intervenciones de distintos personajes a la cueva, a la que se alude también en las acotaciones externas correspondientes “entra en la cueva Leoncio” y “sale de la cueva y saca al Rey y la reina de Grecia atados de las manos, vestidos como salvajes” (f. 87 v.). Dejando de lado el estudio de estas figuras, y sin perder de vista la espacialidad, lo que resulta interesante en la obra es que, incluso el espacio en el que se ubica a los sabios, entre ellos Camilo, sea un lugar directamente vinculado con la alteridad a la ciudad. Curiosamente, a Camilo lo encontramos vestido “como sabio, con cuello de clérigo y ropa larga de color”, pero a partir de sus palabras se deduce que, de nuevo, el espacio que ocupa es el de una cueva:

Aquestos mis deseos me inclinaron  
ya [a] vivir con los sabios que aquí habitan,  
los cuales de mi ingenio se pagaron.  
En las ciencias se ocupan y ejercitan,  
y en sus obscuras cuevas encerrados,  
las más obscuras dudas habilitan.  
En tanto grado son a letras dados,  
entregando al estudio la memoria,  
que de sí mismos viven olvidados. (f. 88 v.)

---

<sup>409</sup> Como veremos más adelante, en el epígrafe dedicado a los personajes, la comedia resulta de sumo interés pues la crianza de estos príncipes está directamente vinculada con la figura del salvaje.

Y las “cuevas” a las que hace referencia Camilo no hay que tomarlas en sentido metafórico, pues en las acotaciones se deja constancia de que los tres filósofos deben asomarse, cada uno de ellos, “a la puerta de una cueva” (f. 88 v.-89 r.).

Como puede observarse, en la comedia se detecta un predominio de espacios abiertos, frente a los cerrados. Ello probablemente viene motivado por el predominio de espacios aldeanos frente a los de la corte, de la que únicamente vemos representado el palacio —significativamente la primera escena que tiene lugar en palacio se retrasa hasta el final de la segunda jornada—. Sólo en la tercera jornada el espacio urbano adquiere una dimensión más representativa. De hecho, la segunda aparición de Camilo, como sabio, se produce ante un grupo de ciudadanos, que deliberan sobre la conveniencia de restablecer en el poder al Rey de los griegos. Según indica la correspondiente acotación: “Sale Camilo arriba a un teatro donde están tres sillas y las dos de los lados tienen cada una un cántaro de barro pintado de azul y, en este campo, una muerte y siéntase Camilo en la silla de en medio y dos criados que salen toman el cántaro con las manos”<sup>410</sup> (f. 92 v.-93 r.).

En la clausura de la comedia, este espacio urbano resulta, definitivamente, un punto estratégico por ser el lugar final de la peregrinación de los distintos personajes. *El valor de las letras y las armas* coincide en su cierre con *La Platera*, pues el palacio se convierte en el espacio simbólico de recuperación del estatus social que les corresponde a los distintos personajes por herencia. Un espacio, connotado de valores positivos, que representa el orden y la integración en el núcleo familiar, mediante el matrimonio, incluso de quien se había erigido en usurpador del trono.

Hungría es el núcleo en el que se concentra la acción de *El príncipe melancólico*, más concretamente, en palacio y en sus inmediaciones. Y es que, en este caso, la visión negativa de la corte no aflora por contraposición con la aldea, sino a partir del comportamiento de uno de los personajes con mayor poder en la misma. Por ello, considero acertada la apreciación de R. Bartra, quien, al contraponer la melancolía quijotesca, con la fingida melancolía del Príncipe húngaro afirmaba:

la melancolía en la comedia de Lope de Vega [...] muestra la corrupción de la corte en la engañosa simulación del impostor que se aprovecha de sus amigos y de su familia. En Lope de Vega hay una denuncia de la melancolía simuladora<sup>411</sup>.

---

<sup>410</sup> Según explica el propio Camilo, las cenizas son los restos de los dos gobernadores ya fallecidos, de los tres que habían usurpado el trono y desterrado a los reyes de Grecia. Los ciudadanos deciden desechar las cenizas como símbolo del olvido de aquellos gobernantes antes de darle la bienvenida a los verdaderos Reyes. Así lo confirma Camilo: “Pues demos fin a la prolija arenga/ las cenizas al viento derramando,/ y aquesas sillas, sáquense allá afuera/ y poned la real, porque triunfando/ a de entrar hoy el Rey que recibimos/ a poseer del reino cetro y mando” (f. 93 r.)

<sup>411</sup> BARTRA, Roger, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 177.

El Príncipe, destinado a suceder en el trono a su padre trama toda una estrategia de engaños contra su hermano, el infante Leonido. La confrontación de los dos hermanos se produce como consecuencia del amor de ambos hacia la misma mujer, la duquesa Rosilena, que corresponde en su amor a Leonido y rechaza al Príncipe.

Por lo demás, se escenifican distintos lugares de la Corte, desde los correspondientes a exteriores, como la primera jornada, toda ella en las cercanías del palacio real. Se trata de un espacio que el paje Fabio identifica como “secreto lugar” y que queda definido por la doble altura: el espacio en alto de Rosilena, determinado por la “ventana” a la que se asoma la dama y que le sirve de contacto con el exterior, y el plano inferior, por el que desfilan los protagonistas a lo largo de toda la primera jornada.

A partir de la segunda jornada, por el contrario, el predominio de los espacios interiores es determinante. Destaca sobre todo la estancia en la que se recoge el Príncipe, que le sirve como para llevar a la práctica su vida paralela con la cómplice ayuda de Fabio. Según precisan los personajes, la estancia cuenta con un escotillón por el que aparecen los criados del Rey que tratan de engañar al Príncipe fingiéndose muertos, de acuerdo con el plan del Conde:

Señor, mira lo que digo.  
Digo, pues, que dos criados,  
si estás bien en mis conciertos,  
han de fingir que están muertos  
y salir amortajados  
por una grande abertura  
que en el suelo de palacio  
fa de haber de tanto espacio  
cuanto de una sepultura.  
Y al Príncipe, mi señor,  
le has de pasar por ahí. (p. 309)

Efectivamente, Rufino y Acacio entran en el espacio del Príncipe. Fabio lo avisa: “Señor, ya la piedra mueven/ los muertos quieren salir” (p. 313). Según precisa inmediatamente la acotación, “Salen Rufino y Acacio, amortajados, de una sepultura que habrá artificialmente en el teatro” (p. 313). La resolución de la trama tiene lugar en el espacio del Príncipe, verdadero protagonista de la obra, y con un nuevo juego de fingimiento, en este caso de la mano del infante Leonido, que solicita a su padre que suba al “corredor” para contemplar la supuesta operación de cura al Príncipe, “[...] porque ha de haber figuras/ de muy fiera catadura” (p. 360). Sin embargo, tras el efectismo del *incipit*:

Échame tu bendición.

Conjuro a todo el infierno,  
y aquella espantosa fragua,  
y a la laguna del agua  
donde asiste el lago Averno,  
que porque importa a esta cura  
que del todo quede sano  
mi querido y caro hermano,  
que salga aquí una figura. (p. 361)

No hay más magia que la revelación de la verdadera historia del Príncipe y de sus fingimientos.

*Los contrarios de amor* tiene lugar en Inglaterra y Escocia. Dos núcleos espaciales emparentados por la aversión de sus respectivos gobernantes al sexo opuesto. El enfrentamiento, en el plano individual o afectivo del Rey de Inglaterra y de la Reina de Escocia, tiene su correlato en el enfrentamiento bélico de las dos naciones. Será precisamente la confrontación bélica la que desembocará en el encuentro de ambos y en la concesión mutua para la resolución del conflicto dramático en el matrimonio simbólico de los dos reinos enfrentados a través del matrimonio —éste sí en sentido literal— de los dos reyes.

Por el planteamiento inicial, parecería, a primera vista, que el ambiente palaciego estaba llamado a dominar la trama de la comedia. Sin embargo, en la misma cobran también interés secuencias con cierta autonomía, marcadas por su comicidad<sup>412</sup>, y, sobre todo, adquiere un papel primordial la trama secundaria —secundaria, en este caso, no por su importancia secundaria, sino por el papel social secundario de los personajes, vasallos de los reyes—. Estos elementos repercuten sobre la concepción espacial de la comedia puesto que Erbagio, Angelia, Ricardo y Florinda ocupan un lugar privilegiado en la acción y desplazan del espacio cerrado de corte al exterior urbano, con las habituales calles, puertas, balcones y rejas, necesarios en el galanteo nocturno de los amantes.

En la tercera jornada predomina el papel de Angelia como dama donaire. Disfrazada de pastor, con el nombre de Antón, y fingiéndose su propio hermano, va en busca de su amado Erbagio, pero, en este caso, la máscara pastoril no conlleva la presencia de la distinción espacial corte/ aldea, excepto en casos puntuales, como la escena de la niña que denuncia ante el Rey el abuso del soldado que la ha deshonrado, cuando ella iba de la ciudad a vender pan cocido:

Sí, señor; que yo llevaba  
a vender a la ciudad  
pan cocido, y éste andaba  
tras manchar mi honestidad.

---

<sup>412</sup> Me refiero, por ejemplo, a la escena nocturna en la que interviene un viejo y una fregona, sorprendidos por la justicia, con la que se cierra la primera jornada de la comedia.



Haz que mi fama recobre,  
que como pobreza sobre.  
Iba, cual digo, a vender  
pan para poder comer,  
que soy de gente muy pobre.  
Supo que venía yo  
a la ciudad y siguióme,  
y tanto me persiguió,  
que en medio el campo cogióme  
y su voluntad cumplió. (p. 97)

Pero, aunque no se recurra sistemáticamente al tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea, la problemática de la corrupción en la corte está presente a lo largo de la obra, toma cuerpo de modo indudable en las figuras de Aurelio y Alberto, y también en las excentricidades de un monarca que llega a actuar injustamente movido por sus desmedidas actitudes misóginas.

*Las burlas de amor* es otra de las comedias palatinas del *corpus* sustentada en la contraposición corte/ aldea. Se inicia la obra en el ámbito de la aldea, en los prados donde Jacinta cuida sus gansos. También la presentación de la reina Camila se produce fuera del espacio cortesano, pues interviene por primera vez en una escena de caza, acompañada por su secretario, Sebero. Con el inicio del nudo, a partir del juego de fingimientos en relación con la pareja Jacinta-Ricardo, la corte se convierte en espacio fundamental. Se trata de Nápoles, la ciudad que se supone de paso en el viaje que había planeado Ricardo desde España hasta Bolonia

Estaba, ¡ay!, triste, y la ocasión amarga  
que huyendo me ha traído a aqueste monte,  
es el haber estado en aquel hábito,  
que aquel Ricardo, aquél... (O yo me engaño,  
o sois aquella dama que traía  
robada desta aldea)... no es de Atenas,  
no rey como pensáis, sino un hidalgo  
que va de España, donde fue estudiante,  
a Bolonia a estudiar quiromancia,  
y por casar con reina nos ha hecho  
fingir embajadores atenienses. (pp. 599-600)

El mismo recorrido se le supone a Belardo, encargado de la crianza de Ricardo, para preservarlo del tirano que mató a su padre biológico, el duque de Atenas, según refiere Severo:

[...] En efecto, vino,  
después de haber culpado el tiempo ingrato,  
a decirme que viene peregrino  
en busca de un mancebo que de España  
a Bolonia llevaba su camino. (p. 611)

Por otro lado, Fabio, en la descripción del fingido viaje que han realizado desde la corte de Atenas para informar de la supuesta muerte del padre de Ricardo, hace referencia al territorio español, mencionando ciudades concretas:

dos años cumplen hacer  
que le andamos a buscar,  
mas muerto debe de ser.  
La fuerza habremos corrido,  
y por donde más crecido  
Irún a Vizcaya baña,  
hemos entrado en España  
la vida y tiempo perdido.  
Ahora de Barcelona  
hemos venido a tu tierra,  
que la dama que pregona  
los hechos de paz y guerra,  
tu nombre, Camila, entona. (p. 584)

Son las palabras de las palabras de Frónimo las que nos permiten precisar la ubicación de la acción en Italia, concretamente en Nápoles:

De Roma somos, y el que ahora toco  
es un patricio, sólo que en pensando  
lo que es y ha sido a llanto me provoco.  
Aquéste, pues, en una aldea estando  
de cierta aldea suya, un cierto anciano  
vino por Lucio Floro preguntando  
[...]  
Después de mil sucesos tan extraños,  
como sabrás mejor cuando te vea  
por ella padeciendo eternos daños,  
mudando de costumbres y librea,  
de nuestra Roma a Nápoles vinimos  
y hemos vivido en esta pobre aldea. (pp. 627-28)

En la comedia se escenifican, además de los espacios abiertos, tanto en la corte como en la aldea napolitana y del palacio de la reina Camila, una cárcel que sirve para introducir el recurrente motivo de la visita del poderoso a la prisión y su intervención en el ceremonial del juicio<sup>413</sup>. Una cárcel que permite introducir un guiño al público cuando Ricardo protesta por la rigidez con que lo someten, reforzando, de este modo, el distanciamiento por el contraste con las cárceles españolas:

---

<sup>413</sup> Este motivo no es exclusivo del género palatino. Recuérdese cómo estaba presente en el drama historial de *Los vicios de Cómodo*. Sin embargo, el tratamiento del motivo presenta diferencias de matiz en estas dos obras citadas: en *Los vicios de Cómodo* su función está directamente vinculada con el mostrar la injusticia en el comportamiento del Emperador y, en este sentido, se relaciona con el propósito doctrinal; en *Las burlas de amor* se inserta en un contexto de inversión carnavalesca que domina el conjunto de la pieza, de modo que el motivo está des-trascendentalizado y caracterizado por otro de los juegos “al límite” de esta ingeniosa comedia, pues la visita a la cárcel se produce en ausencia del padre de Camila siendo ella misma (una mujer) quien ocupa su lugar, como máxima representante del poder.

LEONIDO           Ésta es cárcel, ya lo sabe.  
 RICARDO           No son de España tan fieras  
                           ni de gente tan soez.                   (p. 602)

De nuevo, en *Los carboneros de Francia* los espacios de la corte del rey de Francia y la aldea de los carboneros se presentan como contraposición bipolar, de acuerdo con el tradicional tópico. La corte es el espacio de poder de un Rey incapaz de controlar sus impulsos amorosos; por el contrario, la aldea es el lugar en el que el extraviado rey es acogido, con servicial generosidad, por el carbonero Claudio. Dicha contraposición se resalta por el paralelismo de la secuencia de la cena en casa del carbonero y la cena en el palacio real.

La cacería, en la que el Rey se pierde adquiere gran importancia no sólo porque pone de manifiesto su afición por los divertimientos y su descuido de la función de gobernación que le corresponde, sino también porque, en clave simbólica, remite a la conquista amorosa. Así, el Rey no logrará cazar al ciervo que perseguía, como tampoco logrará finalmente doblegar a Marcela. Según las propias palabras del monarca:

Totalmente me he perdido,  
 no sé a qué parte volver,  
 ¿no me había de perder  
 si no tengo aquí el sentido?  
 Todo, al fin, se me ha juntado:  
 ser el ciervo como un viento  
 y tener yo el pensamiento  
 en mi Marcela ocupado.  
 Negocio de tanta cuenta  
 no es para enamorado.  
 ¿Que tanto me haya apartado  
 que ni perro ni voz sienta?                   (f. 249 r.)

Además, su extravío hace visible su faceta inconstante en el terreno amoroso, pues alega que se alegra de haberse perdido “por la ocasión que he ganado” (f. 249 r.) en clara alusión al encuentro con las dos pastoras, que responden con desenvoltura a sus insinuaciones:

BELARDA           Galán, las que en los ejidos  
                           traen pellicos y cayados,  
                           saben bien guardar ganados,  
                           pero no guardar perdidos.                   (f. 249 r.)

El universo de la aldea sólo se escenifica en la primera jornada. En la segunda y tercera son los personajes que pertenecen a dicho universo quienes, en su desplazamiento hasta la corte, mantienen la presencia de dicho universo.

El espacio cerrado de la casa del carbonero representa la continuidad del espacio abierto del campo en cuanto a universo repleto de comicidad. Si el campo es el territorio del juego de los pastores, representado en las escenas entre Silvio y Coridón, Belarda y Leonisa, la casa de Claudio acoge a dos criados y un muchacho que se destacan por su apego a la comida, que les hace ver al Rey como su adversario: “1.º ¿Pues sólo aquesto nos dan? / 2.º Como hay huéspedes, hay falta” (f. 250 v.).

La corte se presenta como espacio esencialmente corrupto, como espacio de falsedades y engaños, en el que la comicidad que emana no está impregnada de primitivismo sino de la visualización de las estratagemas del Monarca para evitar que la Reina sea consciente de la presencia de Marcela. Es una comicidad más sutil a la vez que más agria. Por otro lado, el recorrido espacial que realiza Marcela por orden del Rey supone el abandono del hogar familiar para trasladarse al espacio sometido directamente a los dictámenes del Rey, de modo que Marcela queda desprotegida en el momento en que se le impide a su tío el ejercicio de su custodia. En la “prisión” que supone para Marcela la estancia en Palacio, el límite de tensión en su resistencia se produce significativamente en el aposento del Rey, en uno de los espacios más privados de Palacio. Y así se lo recrimina la Reina al Rey:

Pues bien, señor, ¿qué hacéis?  
No estáis mal entretenido.  
¿Qué ocasión se os ha ofrecido  
que aquí a Marcela tenéis?  
¿Qué puede querer mi dama  
sola y en vuestro aposento?  
Por cierto, que yo no siento  
que si no la amáis y os ama  
porque si esto no, no pudo<sup>414</sup>,  
traerla otra cosa aquí.  
¿Qué miráis? Miradme a mí  
¿No respondéis? ¿Estáis mudo? (f. 260v.)

La resolución dramática del conflicto se ha ido gestando a lo largo de la comedia y el desenlace “feliz” de la misma viene determinado no sólo por el comportamiento de Marcela, sino sobre todo, por el lugar que ocupa la Reina en el triángulo (o cuadrado, si consideramos a César) amoroso. Desde el momento en que la Reina se erige en sustituta de Lelio, tío de Marcela, y César pasa de ocupar el lugar del ayudante del Rey al de ayudante de la Reina —convirtiéndose en el

---

<sup>414</sup> Aunque figura así en el manuscrito, el pasaje está estragado y carece de sentido.

ayudante del oponente en términos actanciales—, la balanza se inclina del lado de Marcela. La propia Reina cuando recibe a Marcela define su función<sup>415</sup>:

Si Lelio os guardó, Marcela,  
yo agora tendré su oficio.  
Yo os guardaré en mi servicio  
mejor que él en su tutela.  
Mas ya la tengo a ella aquí,  
las que faltan [i. e., las hijas del carbonero] quiero agora. (f. 256 v.)

Por ello, al poner en relación *Las traiciones de Pirro* con *Los carboneros de Francia*, aunque ambas obras abordan la problemática del deseo ilícito del monarca, se hace evidente una composición mejor trabada y más orgánica en el segundo caso, con interesantes variantes en cuanto a resolución del conflicto y al papel de la “esposa”, que abordaremos más adelante en un análisis de los personajes. Pero, puesto que aquí estamos estudiando los espacios, y puesto que en ambas obras se reitera el tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea, no quisiera dejar de notar que la resolución del conflicto en *Las traiciones de Pirro* tiene lugar “fuera de palacio”. Dado que el Rey había vetado la presencia del Conde en palacio, se hace necesaria, para la intervención del “oponente”, el sacar a Florinda al exterior de palacio. Por el contrario, la resolución de *Los carboneros de Francia* puede tener lugar en el interior del propio palacio puesto que, tanto César como la Reina, ejercen su trabajo, en su rol de “oponentes”, perfectamente insertados en el contexto palaciego.

Francia es también el espacio en el que tiene lugar la intriga de *Los Propósitos*, comedia en la que, de nuevo, asoma la problemática del comportamiento ilícito de un soberano. Concretamente París, es el lugar de la corte del Rey de Francia, cuyo hermano quiere hacerse, a toda costa, con la sucesión en el trono en detrimento de su sobrino, el Príncipe, hijo del Rey. Por otro lado, si la sucesión en la corona es el elemento de oposición entre tío y sobrino en un plano político-social, la dama se convierte en elemento de conflicto en el plano afectivo. Y con la dama se introduce en la comedia la mención de otro lugar, no escenificado, pero que está presente en los parlamentos de los distintos personajes como espacio externo al que deben desplazarse. Curiosamente se trata de un espacio español: Miraflores.

Como ya hemos visto en otros casos, como *El valor de las letras y las armas* o *Los carboneros de Francia*, especialmente lo más significativo es la contraposición de la corte y la aldea. En este caso, ambos espacios alternan en la segunda jornada, quedando reservado al espacio

---

<sup>415</sup> También César, en su diálogo con Marcela, valora positivamente la entrada de la dama al servicio de la Reina: “aunque ésta es prisión es buena” (f. 256 r.).

de la corte las jornadas primera y tercera, en las que predominan los interiores correspondientes al palacio, donde se resuelve finalmente el conflicto dramático. Son algunas de las escenas de la trama paralela, protagonizada por Roberto, Virtelo, Angelia y Rosarda las que se sacan de este contexto palatino y se trasladan a un exterior urbano, como en el caso del ataque de Roberto por parte de Celio y de los hombres de Astolfo, que cumplían con la orden de éste para darle muerte a Virtelo (f. 117 r.).

En cualquier caso, el espacio de palacio se presenta en la ficción como espacio complejo por las alusiones a distintas estancias, aposentos, o piezas que refuerzan la creación de un decorado verbal. Algunos de los espacios aludidos, por ejemplo, las puertas (f. 117 v.) o el corredor (f. 128 r.), repercuten directamente sobre la puesta en escena, pero otras, como la “torre”, en la que Astolfo encierra a su hermano, el Rey (f. 117 v.), forman parte de esos espacios externos al tablado y a su representación.

*Los donaires de Matico* se abre con una escena en el exterior de una “selva espesa” (f. 208 r.) de Barcelona, pero gran parte de la acción se ubica en el palacio del conde de Barcelona o en sus cercanías. Sin embargo, lo más notable respecto a la concepción espacial de la comedia, en relación con otras palatinas del *corpus* es que la resolución pasa por la salida de palacio de todos los personajes que han tejido el entramado argumental. Unos personajes que irán llegando progresivamente a una venta o posada ubicada, según precisa el gobernador, “detrás de aquella peña” (f. 220 v.). Este será el espacio en el que se produzca el desenmascaramiento de Matico, su concierto de matrimonio con Belardo, el matrimonio de Rugero con Rosimunda y el reencuentro final de Belardo con su padre, el conde de Barcelona, tras la anagnórisis y el relato de la turbulenta vida de Belardo. En este sentido, desde el punto de vista espacial, *Los donaires de Matico* guarda cierta similitud con la resolución de *Los naufragios de Leopoldo*. A diferencia de lo que hemos visto para otros casos en los que se produce la contraposición corte/ aldea como *El valor de las letras y las armas*, *Los carboneros de Francia* o *Los propósitos*, en *Los naufragios de Leopoldo* la resolución del conflicto dramático no tiene lugar en la corte, sino en la aldea, hasta la que se desplazan el Príncipe y el Rey, que asume el rol del “juez” y sanciona.

Tres son los espacios básicos en *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*: Cantabria, Fenicia y Tiro. La primera jornada se desarrolla en el palacio del duque de Cantabria: “dentro en palacio estoy” (f. 146 r.), afirma el duque de Tiro en el monólogo inicial de la comedia y ahí prosigue la acción hasta el inicio de la segunda jornada, en la que alterna dicho espacio interior con el jardín, lugar en el que suceden los encuentros entre el príncipe de Tiro y la duquesa de

Cantabria, así como con el correspondiente al bosque en el que va a cazar el duque de Cantabria y sus hombres (f. 155 v.-156 v.). Ya hacia el final de la segunda jornada se introduce el espacio agreste, marcado por las “espesuras”, “peñas” y “cuevas”, en las cercanías del reino de Fenicia, que jugará un papel importante en la tercera jornada, en la que compartirá protagonismo con la corte de los príncipes de Fenicia hasta la partida de los personajes a Tiro.

En la comedia se nota la presencia de un mar que impregna de carácter aventurero las peripecias de estos personajes. Un mar que se siente como peligroso, capaz de arrebatar todas las pertenencias (como confiesa el duque de Cantabria) pero que se convierte en su mejor aliado en la consecución de los objetivos de los protagonistas. Su llegada a Tiro será el final de su trayecto de peregrinaje que culmina con el doble matrimonio de las parejas de hermanos. En Tiro los divisa la princesa, desde un corredor en alto de su palacio<sup>416</sup>, tal como precisa la correspondiente acotación: “sale la princesa de Tiro y una criada, llamada Faustina, a un corredor, solas las dos” (f. 169).

De lo anteriormente expuesto, a mi entender, tres son los puntos esenciales que se derivan del análisis espacial de las comedias palatinas:

1) Pese a que, en el *corpus*, encontramos casos en los que el espacio escenificado es España, *Los donaires de Matico* y parcialmente *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*, la caracterización de dicho espacio hace que no se produzca conflicto con la ubicación no española definitoria del género de la comedia palatina, pues en ambas comedias está desprovisto de marcas costumbristas o afán de verosimilitud. Téngase en cuenta, además, que en *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria* España no es más que uno de los tres núcleos espaciales en los que se desarrolla la comedia y los otros dos (Fenicia y Tiro)

2) En las comedias palatinas del *corpus* se observa una tendencia a la sencillez espacial, de modo que la norma no es la dispersión y multiplicidad de espacios (que va generalmente asociada a una trama novelesca o de peripecias), sino la escenificación de unos ámbitos caracterizados por rasgos esenciales y arquetípicos, que determinan un significado del espacio que trasciende lo literal y está cargado de significación simbólica.

Resulta, por tanto, excepcional la dispersión espacial de *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*, la comedia más “novelesca” de las palatinas del *corpus*, como evidencia el juego efectista de las acotaciones que marcan el ritmo de los sucesivos naufragios: irrupciones en escena de personajes con las ropas mojadas (“Vase el príncipe de Tiro y sale el duque en camisa y

---

<sup>416</sup> El mecanismo de la doble altura aparece en distintos lugares a lo largo de la obra, por ejemplo, a partir de las palabras del conde Ludovico, se deduce que debía haber asistido al encuentro entre el príncipe de Tiro y la duquesa de Cantabria desde un corredor en alto: “estando en un balcón bien descuidado” (f. 157 r.). También se alude a la presencia de la princesa en alto en su palacio de Fenicia, cuando solicita que acuda la duquesa de Cantabria, disfrazada de paje Melchor: “entra, Melchor, que te llama/ la princesa [...] que te espera, / señor, en el corredor” (f. 167 v.).

zaragüelles de lienzo, todo mojado como que hay tormenta en la mar”, f. 163 v.) y juegos sonoros que inciden en la presencia dominante del universo marino (“ruido como de mar” (f. 161 r.), “suena ruido como que desembarca el Príncipe y el Duque y la Duquesa” (f. 169 v.)).

En este sentido, esta comedia guarda relación con *La Isla bárbara*, que analizó el profesor Arata. En su estudio de la obra del vallisoletano Miguel Sánchez “el Divino”, señalaba como una diferencia importante entre *La Isla bárbara* y *La Desgracia venturosa*, la evolución de la segunda (cronológicamente posterior) en la línea de la simplificación espacial:

Nella sua seconda commedia, *La Desgracia venturosa*, Sánchez si libera dei residui di una concezione scenica troppo dispersiva. Eliminati i naufragi, i barbari, le isole lontane, l’ambito dell’intreccio viene ricondotto alla convenzionale opposizione fra *Corte e Aldea*. Le situazioni e i personaggi, invece, rimangono immutati<sup>417</sup>.

Del mismo modo que señalara el profesor Arata, se puede afirmar que, en nuestro *corpus*, predomina la contraposición del espacio de la corte y el espacio de la aldea. Y en ese punto enlaza la tercera consideración fundamental derivada del análisis de la espacialidad:

3) El espacio en las comedias palatinas del *corpus* está sustentado sobre una dimensión social del mismo. En este sentido, el espacio no debe ser considerado en sentido estrictamente geográfico, sino como un ámbito que determina las relaciones entre los distintos personajes que circulan por cada uno de los lugares de las comedias. Por ello, la fundamental oposición corte/ aldea que venimos comentando trasciende la literalidad y se contagia de los atributos que, por antonomasia, les corresponden a quienes los habitan. Así, la corte se convierte en el espacio de la monarquía y de las relaciones de poder; por el contrario, la aldea se convierte en el espacio reservado a los grupos sociales subalternos o en refugio para aquellos nobles que se encuentran desubicados, esto es, fuera de su ámbito natural. En ambos casos, la aldea está impregnada de una valoración positiva.

La contraposición corte/ aldea aparece no sólo en las comedias palatinas, sino que se detecta también en el que hemos calificado como único drama palatino: *Las traiciones de Pirro*. Aunque el drama no está construido a partir de la polarización de dichos conceptos espaciales, emerge la problemática en un momento clave por las repercusiones interpretativas que tiene sobre el conjunto de la obra. Cuando el Conde expresa su descontento con la vida de ciudad, de la que desea alejarse para volver a sus tierras:

No es bueno que di licencia

---

<sup>417</sup> ARATA, Stefano, *Miguel Sánchez il “Divino” e la nascita della “comedia nuova”*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, p. 50.



a Florista para ir  
y no puedo ya sufrir  
los sobresaltos de ausencia.  
Unas veces se me antoja  
que me la están codiciando,  
y que, su rostro alabando,  
venga a alguno y me la coja.  
Cualquiera me pone celos.  
Al fin, este es un cuidado;  
que a cualquiera enamorado,  
le mando yo negros duelos.  
Mas si Dios me trae a estado  
en que seguro me vea,  
pienso encerrarme en mi aldea  
y ir a gozar mi condado.  
Y iránse desde hoy  
mis pajes y mis caballos  
donde yo tengo vasallos,  
no en cortes do agora estoy. (f. 61 r.)

Su lamento, configurado de acuerdo con el tradicional tópico del “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, y su deseo de escapar del ambiente corrupto están más que justificados a ojos del lector, que presencia los comportamientos de los personajes, especialmente los del perverso Príncipe, cabeza de la corte.

La contraposición corte/ aldea aparece también en *Los naufragios de Leopoldo*, sobre el que llamó la atención, en su momento, Canavaggio<sup>418</sup>, en *El valor de las letras y las armas*, *Los carboneros de Francia*, *Las burlas de amor*, *Los donaires de Matico* y *Los propósitos*.

Lo interesante del fenómeno es que, sea por contraposición corte/ aldea, sea por la presentación única del espacio cortesano, predomina una visión negativa de la corte. Piénsese, por ejemplo, en aquellos casos en los que el espacio dominante es la corte, como sucede en *Los infortunios del Conde Neracio* o *El príncipe melancólico*, en los que, sin duda, es vista como lugar de corrupción aunque no se contraponga a la aldea.

Y ello sucede con la excepción hecha de *La Platera*, que se desarrolla únicamente en el espacio correspondiente a la Corte (entendida no en sentido restrictivo como ámbito espacial de palacio, sino como espacio urbano), pero ésta no está vista negativamente. Diríamos que en la obra el único punto por el que el ámbito del palacio de la princesa de Frigia es vulnerable no es por el mal ejercicio del gobierno del poderoso, sino por la ausencia de la figura masculina (padre o marido) que “proteja” a la princesa y al reino. La comedia está marcada por un determinante tono de cuento maravilloso, de evidente función lúdica, que la diferencia de *Los infortunios del conde*

---

<sup>418</sup> Vid. “Corte y aldea en los albores de la comedia nueva”, en CANAVAGGIO, Jean, *Un mundo abreviado. Aproximaciones al teatro áureo*, Iberoamericana, Vervuert, 2000. Resulta esencial para el análisis de las repercusiones de la oposición que estamos abordando, el ya citado artículo de ARATA, Stefano, “El príncipe salvaje: la corte y la aldea en el teatro español del Siglo de Oro”, en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, Edizioni ETS, 2002, pp. 169-189.

*Neracio* o *El príncipe melancólico*, en las que, por encima de las secuencias de comicidad que contienen, prevalece una denuncia del comportamiento de los círculos cortesanos y, con ella, un tono más “serio”, que, no obstante, no puede llegar a equipararse con la “tragedia truncada” que analizamos en el caso de *Las traiciones de Pirro*.

### 2.3.4.3 Marco temporal

En cuanto a la temporalidad, todas las comedias palatinas de las que nos estamos ocupando se caracterizan, como ya indicábamos más arriba, por una cronología externa imprecisa, ambientada en un período cronológico indeterminado. La ruptura de barreras con la cotidianeidad, la ficción imaginativa y la atemporalidad de la comedia no son sinónimo de desvinculación total con la realidad, sino que permiten que se prescindiera de ciertas constricciones y se pueda indagar con mayor libertad en los complejos mecanismos sociales. No contienen alusiones a personajes ni a acontecimientos históricos y se inscriben en un marco ficcional de lejanía, que posibilita la crítica a estructuras socio-políticas reconocibles por el público contemporáneo al dramaturgo.

La cronología interna de *Los infortunios del Conde Neracio* se puede reconstruir a través de referencias internas en el texto, pues no hay indicaciones en las acotaciones externas que precisen la duración de la acción dramática. Las dos primeras jornadas se desarrollan en un período cronológico de duración breve: tan sólo dos días. Aunque no hay indicios textuales que lo ratifiquen, se deduce que la duración de la tercera jornada debe ser mayor, puesto que incluye el viaje de Neracio hasta el reino de Hungría para solicitar la protección y apoyo de su primo, así como el desplazamiento de Afrano desde Italia hasta Silba.

De noche empieza la acción en esta obra. Es la primera noche después de la afrenta de Afrano a Neracio, como se advierte a partir de las declaraciones de Filastro cuando se encuentra con Neracio en la calle y finge que su primo, al que llevan en hombros, está muerto. Ante la sorpresa e incredulidad de Neracio, le espetará: “y si quieres que sean reconocidas [i. e., las heridas]/ de su autor, traigan luz y podrás vellas/ pues con la noche están de ti escondidas” (f. 346 v.).

También Ceterio, a través de la narración de los hechos a su compañero Marcelo, ubica en el ambiente nocturno la escena que el público acaba de presenciar. No se hace alusión en el texto a elementos escénicos de función metonímica para marcar la oscuridad en que se desarrolla dicha escena, aunque es más que probable que sí se introdujesen en su momento. Relata Ceterio la huida de Afrano de la corte tras la afrenta de Neracio, su refugio en su casa de campo y su regreso a la casa que Filastro tiene en la ciudad, momento en el que los primos se ven sorprendidos por la

presencia de Neracio e implican a los criados en el engaño a Neracio, haciéndoles fingir que transportan el cadáver de Afrano:

Por más que el Rey andaba procurando  
prendellos [a Neracio y a Afrano], a ninguno prender pudo,  
porque luego la noche fue cerrando.  
Afrano, temeroso, medio mudo,  
se fue a la casa que en el campo tiene,  
tras quien acuden todos, y yo acudo.  
Luego la noche más cerrada viene  
y aquí Afrano y su primo concertaron  
[...]  
volverse a la ciudad determinaron.  
A casa de Filastro así volvimos  
cuatro con ellos, que venir mandaron.  
En esta calle desde lejos vimos  
a Neracio dos que íbamos delante. (f. 347 r.)

La precisión del marco temporal en que se inscriben las escenas correspondientes a la primera noche de la acción dramática se reitera en diversos momentos durante el encuentro de la Princesa y su dama Rutilia con Seberio y Neracio. Cuando la Princesa se dirige al balcón, Rutilia le aconseja que regrese a la cama: “vuelve, señora, a la cama” (f. 347 v.), y más adelante: “agora al amanecer,/ ¿agora esperas alguno?/ Ven, que te mata el sereno” (f. 348 r.). De nuevo, al entablar diálogo con Seberio le indica: “hase caído a una dama,/ esta noche una cadena” (f. 348 r.).

Una vez que se retiran Rutilia y la Princesa, Seberio prepara a Neracio para encaminarlo de regreso a su casa e insiste: “caminemos [a] acostar” (f. 349 r.), a lo que Neracio responde: “Vamos, que apriesa amanece” (f. 349 r.).

El segundo día de la acción abarca el último cuadro de la primera jornada, la segunda jornada y el primer cuadro de la tercera jornada. Sabemos que se trata del segundo día porque Neracio hace referencia a su encuentro con la Princesa indicando que había tenido lugar la noche anterior: “Cuanto anoche me decía/ a favor de mi enemigo/ [...] no era por amor de mí/ sino por amor dél” (f. 353 v.). Sabemos, además, que la escena de la expulsión de Afrano de la corte, del intento de huida de Neracio con el disfraz de la moza de la limpieza, del encarcelamiento de Neracio y de la comunicación por parte del mensajero del aviso del gobernador de Silba se producen en el mismo segundo día porque el Rey dice: “hoy recibí yo una carta/ que para el conde venía/ en que su estado pedía/ que a ponelle en orden parta” (f. 354 v.). También ese mismo día visita la Princesa a Neracio y Filastro trata de aprovecharse del papel en blanco firmado por el Rey para hacerle creer a Neracio que está condenado a muerte, aunque finalmente es el propio Filastro quien queda como prisionero en el lugar de Neracio, víctima de sus propias mentiras. A través de sus palabras, declarando su intención de fugarse, tenemos conocimiento de que todavía no ha

llegado la segunda noche de acción: “Hacer de aquestas sábanas escala/ y luego que anochezca y haga oscuro/ descolgarme he por ellas hasta el suelo/ y así saldré de aquí sin que peligre [...]” (f. 360 r.).

A partir de este momento desaparecen prácticamente las indicaciones temporales en el texto y únicamente podemos deducir que ha transcurrido ya esa segunda noche cuando Tandelio informa al Rey de que el plan de huida se ha llevado a cabo. De ello se deduce que la acción dramática debe ubicarse, al menos, en el tercer día. La lógica de los acontecimientos en esta tercera jornada impone que se dilate la duración temporal, lo que potencia un ritmo más ágil, un tempo *in crescendo* acorde con la aproximación al final de la acción.

En *La Platera* la reconstrucción de la duración interna de la obra en las jornadas primera y tercera no queda evidenciada por referencias internas en el texto, aunque cabría pensar en la condensación temporal si la ponemos en relación con la duración de la segunda jornada, que se desarrolla en un único día, distribuido de modo equilibrado en mañana (que se corresponde con los cuadros cuarto y quinto de la obra) y tarde (cuadros sexto y séptimo). No sólo es equilibrada la distribución temporal en esta jornada, sino que, además, su orden se ve reforzado por el paralelismo de los encuentros que en ella tienen lugar. El Rey Albano y el duque Afrano planean un encuentro con la Platera para esa misma tarde:

DUQUE ALBANO	Señor, una estación hay esta tarde allí podrás hablarla rebozado, si no lleva consigo quien la guarde. Ya es hora de enviar allá a un criado, que la siga entretanto que llegamos. Si te parece, Rey, luego nos vamos, que por ventura habrá muy buen recado. (f. 306 v.)
--------------	---

A su vez, la Princesa le concede a Suplicio la posibilidad de visitarla esa misma tarde en el mirador, lugar al que había acudido por la mañana Suplicio con la intención de hablarle y declarársele. En el diálogo previo a dicho encuentro vespertino, a partir del comentario de Plácido, se puede inferir que la temporalidad entre la primera y la segunda jornada no sigue un curso lineal continuo, pues, de acuerdo con sus palabras deberían haber transcurrido, al menos, algunos días entre el episodio aludido (que había tenido lugar en la primera jornada) y el presente de la enunciación:

Mi fe y palabra te empeño,

que *las más noches*<sup>419</sup> no duermo  
después que me dio aquel palo (f. 309 r.)

Por otro lado, hay un elemento a destacar en esta comedia palatina: la ausencia de escenas de nocturnidad.

En *La cueva de los salvajes*, la cronología interna tampoco es precisa, excepto en el caso de la escena que tiene lugar de noche: el encuentro de Lisardo y Emilia en el bosque. Afirma Lisardo:

¡Ay, cuitada! ¿qué haremos?  
que es tarde y el monte espeso. (f. 196 r.)

En cualquier caso, ni siquiera se insiste excesivamente en la nocturnidad de la escena, en la que, tal como indica la correspondiente acotación externa, Lisardo sale “con una asa de lumbré”.

El otro elemento preciso respecto a las indicaciones temporales es la declaración de Otavio sobre el retiro de la infanta en el templo de Venus: “piensa nueve días/ en su templo ejercitar/ sus santas melancolías” (f. 189 v.). Si tomamos en consideración sus palabras y las hacemos repercutir sobre la acción, cabría entender que su duración responde a una franja cronológica temporal superior a la que podríamos pensar en primera instancia. Si aceptamos que Emilia permanece en el interior del templo durante nueve días, habría que suponer un lapso temporal entre la escena que se representa en el interior del templo y la posterior conversación entre padre e hija en relación con el matrimonio de la Infanta. No obstante, la notada imprecisión temporal en el resto de la comedia induce a destrascendentalizar la referencia a los nueve días que estamos comentando, más allá de una indicación de que la obra no se ciñe en sentido estricto a la condensación temporal y a la unidad de tiempo.

En *El valor de las letras y las armas* las indicaciones temporales que encontramos en el interior del texto se refieren sobre todo a los antecedentes y sirven para marcar el paso del tiempo y la distancia desde que los niños fueron expulsados del reino de Grecia hasta el momento en que, ya crecidos, emprenden el camino de regreso y recuperación del trono de sus padres.

En *El príncipe melancólico* toda la primera jornada tiene lugar durante la primera noche. Se insiste en la nocturnidad a través de los elementos de *atrezzo*, como las “hachas” que portan los

---

<sup>419</sup> La deducción de la temporalidad viene determinada por el empleo de este plural. El subrayado es mío.

criados<sup>420</sup>, así como en las intervenciones de los distintos personajes: “y fue esta noche a su cuarto”, dice el conde Marcelo (p. 287) refiriéndose al Príncipe; “¡Mala noche os dé Dios,/cual me la hacéis pasar!”, afirma alterado el Rey (p. 290); hasta tres veces le aconseja el conde Marcelo a Leonido que espere “hasta mañana” (p. 293). Como sucede en otros casos, las referencias temporales se diluyen a partir de ese punto. Así, la única indicación temporal precisa a lo largo de la segunda jornada, es una nueva referencia a la noche, pues el conde Marcelo, tras haberse fingido prometido a Rosilena ante el Rey para favorecer a Leonido, le cede a la dama afirmando:

¡Ea, abraza a mi mujer,  
 Infante, hazla el amor!  
 Con ella *esta noche* duerme. (p. 326)

Respecto a la tercera jornada, sólo puede decirse que el tiempo transcurrido entre la visita de Rosilena al Príncipe y el desenlace final es inferior a un día, como se desprende de las palabras de Leonido: “Pues al revés le ha salido,/ que hoy has de quedar casa/ delante de los ojos de ése/ aunque al mismo Rey le pese, que la invención tengo trazada” (p. 354).

La escena inicial de *Los contrarios de amor*, de calle y nocturna caracteriza en su vestuario, al menos al personaje de Erbagio, con el de época contemporánea, pues Erbagio, utiliza como excusa para no abrazar a Florinda, las molestias de su capa:

ERBAGIO	Esta capa me embaraza.
FLORINDA	Y aún la ropilla también y la espada es embarazo para no darme un abrazo ¡a fe que me quieres bien! Vete, traidor, y no niegues que me aborreces si en tanto no quieres que con mi llanto forme un mar en que te anegues. (p. 76)

Se insiste, de nuevo, en este detalle de vestuario cuando Florinda sorprende a Angelia y Erbagio juntos antes de que éste marche camino de Escocia por orden del Rey de Inglaterra:

Muy mal tu traición se tapa,  
 ¿no te estorbaba la capa  
 para abrazarla? (p. 84)

---

<sup>420</sup> Así se explicita en la acotación externa correspondiente: p. 279.

Sabemos que la duración de la primera jornada es inferior a dos días, pues el rey ordena de Erbagio su salida del Reino de Inglaterra al día siguiente:

Pues mañana con sol parte,  
so pena de ser traidor.  
Para Escocia se endereza  
la jornada que concierto.  
Mañana a marchar empieza.  
Queda por su Reina muerto,  
o tráeme aquí su cabeza. (p. 81)

Pero no sabemos con detalle cuánto tiempo transcurre su salida de Inglaterra hasta la llegada a Escocia de su amada Angelia disfrazada de Antón y en compañía de Fabricio, el reencuentro con el Monarca y el desenlace de la trama.

Las referencias cronológicas de *Las burlas de amor* apuntan a que la duración temporal de la comedia es de varios días. En la segunda jornada, cuando Frónimo acude ante la Reina de Nápoles declara:

Estando habrá cuatro días  
en el campo de mi aldea,  
no con buenas compañías,  
que a la mujer que no es fea  
nunca le faltan espías;  
no sé en lo que se ocupaba,  
que yo en mi cabaña estaba. (p. 589)

Sus palabras permiten reconstruir el tiempo transcurrido desde el inicio de la primera jornada, pues según la referencia de Frónimo, el encuentro de Ricardo y Jacinta habría tenido lugar cuatro días antes. Al mismo tiempo, Frónimo marca el ritmo en el transcurrir temporal al afirmar poco después en la misma escena:

Yo he criado dos lebreles  
para tus manos reales,  
hijos de padres fieles:  
mañana vendré con ellos. (pp. 590-591)

Por tanto, y en consonancia con las palabras del citado personaje, habría que suponer que el tiempo transcurrido desde este momento hasta su nueva aparición en la corte real es de un día, de modo que la segunda jornada tendría una duración de un día y la tercera, de otro día. La sensación de brevedad en cuanto a la duración queda reforzada por el empleo de los adverbios “mañana” y “ayer” que marcan el ritmo. Así, la Reina afirma: “mañana haré juntar la gente mía” (f. 173 v.),

Fabio aclara: “digo que ayer tomamos de memoria/ cuanto hoy has visto que tenemos hecho” (174 v.) y Sebero advierte: “subiendo ayer la escala de palacio/ un hombre viejo hallé sentado en ella [...]” (f. 178 r.). De nuevo, los momentos de mayor precisión temporal se corresponden con las escenas nocturnas: Timbrio le ofrece su casa a Teucro para que pase la noche (“que aquí podréis pasar aquesta noche”, f. 175 v.), la misma noche en que tiene lugar el encuentro entre Jacinta y Ricardo, a quien la reina había ordenado encarcelar.

En *Los carboneros de Francia* la cronología interna de la obra, aunque es bastante imprecisa, como en los casos que venimos apuntando, se puede deducir una condensación temporal a partir de la declaración del carbonero, que manifiesta su intención de marchar a la corte de Francia al día siguiente:

REY	Perdonad, por vida mía, huésped, que yo no entendí que encubriera un monte en sí ese trato e hidalguía. Mas ya que no queréis paga, hase de dar algún corte, porque cuando vais a corte, yo por vos lo propio haga.
CARBONERO	Eso que se puede hacer, haré yo de buena gana.
REY	¿Cuándo iréis?
CARBONERO	Iré mañana, que tengo de ir a vender. ¿Dónde tengo de acudir? Dígame la casa y nombre. (f. 250 v.)

A partir de la afirmación anterior, y dado que la llegada del carbonero a la Corte tiene lugar en la segunda jornada, la línea cronológica apunta hacia la condensación temporal a la que hacía referencia. No queda precisado, sin embargo, el tiempo que transcurre desde que el carbonero abandona la corte y marcha en busca de sus hijas, hasta el matrimonio final de éstas con los dos nobles Persio y Otón. Atendiendo a la contigüidad con que se han presentado corte y aldea en las dos primeras jornadas y el breve espacio de tiempo transcurrido entre la estancia del Rey en la aldea y la del carbonero en la corte, lo lógico parece ser que la tercera jornada continúe en la línea de condensación temporal trazada en las dos primeras.

También en la línea de los anteriores, en *Los carboneros de Francia* el mayor número de indicaciones temporales se corresponde con la escena del atardecer, la que tiene lugar en el bosque en el que se pierde el Rey de Francia y solicita a las pastoras Belarda y Leonisa que lo acojan: “no



pido lícito [sic] nada/ sólo que me aviséis pido,/ porque es tarde y me he perdido,/ ¿dónde hallaré una posada?” (f. 249 v.)

En *Los propósitos* se puede reconstruir la duración de la comedia a partir de las referencias internas en el texto. La primera jornada transcurre aproximadamente en dos días, pues se hace referencia al traslado de la Princesa de España y se precisa:

Ya hoy no es cosa  
pero mañana entrará.  
Tenga hoy allí aposento  
hasta que en el nuevo día  
salgamos, de compañía,  
todos a recibimiento. (f. 114 v.)

Antes de la llegada de la Princesa tiene lugar la traición al Rey. Es durante la noche del primer día, tras el fallido intento de asesinato de Virtelo. Según se desprende de las palabras de Roberto, la escena tiene lugar de noche: “con lo oscuro engañados viendo el bulto/ pensarán que soy él y han de envestirme” (f. 117 r.) “... y si esta noche no pudo/ hacer su hecho, no dudo/ que otra la dará la muerte” (f. 117 v.). De modo que la duración de la primera jornada es, por tanto, de dos días.

Tras un lapso temporal, se reanuda la acción en la segunda jornada. En el encuentro del Príncipe y la Princesa en el campo ambos insisten en la indicación de que ha transcurrido “un mes” (f. 123 r.) desde su salida de la corte, en una escena marcada por la contraposición de los dos modos de vida. Con la llegada de Astolfo a la aldea y su deseo de trasladar a la Princesa a la Corte, notamos el efecto de condensación temporal presente en el texto:

Por tu vida que te vayas  
a la corte, labradora,  
adonde, en menos de un[a] hora,  
te vistas de ricas sayas. (f. 125 r.)

Cierto es que la indicación temporal no tendría por qué tener un valor cronométrico y no tendría por qué ser interpretado en sentido literal, pero la ausencia de otras marcas del paso del tiempo y, sobre todo, el juego de contraste entre corte y aldea, parecen potenciar una cercanía temporal paralela a la contigüidad espacial de los dos ámbitos de acción.

Entre la segunda y la tercera jornada transcurren, al menos, algunos días si atendemos a la observación de la Princesa, según la cual:

[...]  
y cada noche por rueda  
manda que uno invente un juego  
y se haga cada noche  
hasta que la rueda acabe.  
Pues sabed que a mí me cabe  
el juego de aquesta noche. (f. 130 r.)

La referencia permite, por otro lado, ubicar cronológicamente la escena del juego de los propósitos, inventado por la Princesa, que se desarrollaría durante la noche.

Las otras dos indicaciones temporales importantes en esta tercera jornada están relacionadas con el emplazamiento para el desafío entre Virtelo y Roberto en un plazo de seis días (f. 129 v.), pues pone de manifiesto que la duración interna de la jornada es inferior a seis días, ya que no llega el momento que se había concertado, y, por último, la insistencia en el tiempo en el que sustituirá el Príncipe a Astolfo en el poder: “una hora”. Esta última indicación, adquiere una significación en el *tempo* de la obra, imponiendo un ritmo acelerado que precipita el desenlace de los acontecimientos.

En *Los donaires de Matico* hay indicaciones precisas de temporalidad entre el cuadro primero, que tiene lugar el primer día de la acción, y el cuadro segundo, que tiene lugar en el segundo día, como se deduce de las palabras de Rosimunda y el Conde, que relata el ataque de la serpiente en el monte.

Entre la primera y la segunda jornada transcurren unos días, pues en el inicio de la segunda jornada, Ramiro declara: “¿Qué esto ha pasado en esta breve ausencia?”<sup>421</sup> (p. 167). En el palacio del conde de Barcelona transcurren varios días, aunque no se precisa el tiempo concreto, pues así se deduce de las declaraciones de Rugero:

Cuántos<sup>422</sup> días han pasado,  
doña Juana de mis ojos,  
que nuestras penas y enojos  
no habemos comunicado. (p. 180)

La duración de la tercera jornada es imprecisa, pero la llegada de Matico y Belardo a la venta corresponde con la caída de la noche (p. 251).

La cronología de *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria* es sumamente imprecisa. La lógica de la acción exige una duración considerable debido al itinerario que realizan

---

<sup>421</sup> En el manuscrito está omitido “Qué” (f. 212 r.).

<sup>422</sup> En el manuscrito “Cuántos” (f. 214 r.).

los personajes en el devenir de la acción. De hecho, en dos momentos Valerio, el príncipe de Tiro, alude a las complicaciones de los viajes. Al inicio del texto indica:

Mucho trabajo he tenido  
con camino tan molesto. (f. 146 r.)

Ya hacia el final de la tercera jornada, cuando están a punto de partir desde Fenicia a Tiro, encontramos una nueva alusión al camino que les espera:

Al fin saldremos de afrenta.  
Tened, mi bien, confianza  
de que antes de muchos días  
os veréis en tierras mías,  
cumplida vuestra esperanza. (f. 168 v.)

También la princesa de Tiro, en la carta enviada al duque de Cantabria hacía constar que su hermano: “no se halla ni parece muchos días” (f. 149 v.). Esta indicación temporal se corresponde no con el tiempo representado sino que forma parte de los antecedentes, pues la obra se abre con la llegada de Valerio a España.

Por otro lado, sabemos que en la segunda jornada transcurren, al menos, dos días, por los encuentros en los que se citan el príncipe de Tiro y la duquesa de Cantabria:

Eso, tratarse ha mañana  
en el jardín con secreto. (f. 155 v.)

Estando en un balcón bien descuidado,  
mirando, del jardín, la gran frescura  
oí decir: de hoy más, Valerio amado,  
no podremos gozar en la verdura (f. 157 r.)

Queda[d], adiós, señora mía,  
que a la noche nos veremos  
y hablar más largo podremos  
porque agora es muy de día (f. 158 r.)

El resto de indicaciones temporales son poco relevantes de cara a la deducción de la duración global de la obra y, muchas de ellas, están relacionadas con marcas de nocturnidad en la línea de los casos analizados anteriormente en otras comedias. Sirvan como ejemplos: “ya va la noche huyendo, ya amanece” (f. 160 r.) o “partamos luego, que es noche” (f. 126 v.).

De lo anteriormente expuesto, se puede concluir que la falta de precisión explícita en cuanto a la duración de muchas de estas comedias, que hemos reiterado y que discurre en paralelo a la

indeterminación temporal propia del género palatino en cuanto a la cronología externa, motiva la consideración de que la cronología interna carece de relevancia intrínseca, pues su función es, esencialmente, el constituirse como “marco” necesario para el desarrollo de la acción. Estas comedias se diferencian en este punto de *Los naufragios de Leopoldo*, cuya acción, como hemos visto, tenía una fecha de inicio concreto: el día 1 de mayo y se perseveraba en dicha concreción en detalles de importancia para la fijación de la duración de la comedia, pues se precisa, por ejemplo, que el 2 de mayo es la fecha de la firma de la cédula de compromiso de Lucrecia con Leopoldo.

Pese a la parquedad dominante en cuanto a referencias temporales se refiere, consideramos que la insistencia en las marcas de temporalidad explícitas en algunos casos aislados, especialmente vinculadas a alusiones a la nocturnidad en que se desarrollan las distintas escenas, responde, en gran medida, a la necesidad de apelar a la complicitad imaginativa del auditorio para salvaguardar las inverosimilitudes derivadas de las condiciones de representación. Así hemos visto que sucede, por ejemplo, en la primera jornada de *Los infortunios del Conde Neracio*, en la primera jornada de *El príncipe melancólico*, o en algunos pasajes de *Los contrarios de amor*.

Por otro lado, como ponen de manifiesto las muestras que hemos ofrecido, la tendencia observada en cronología interna de estas comedias está en la línea de las comedias urbanas analizadas así como en la de la preceptiva dramática lopesca, que abogaba por una condensación en la duración de las acciones, que acabará imponiéndose en la *Comedia Nueva*<sup>423</sup>. En este punto, las comedias palatinas que acabamos de analizar difieren de dos casos que habíamos señalado como particularmente interesantes por las relaciones que las tramas argumentales que planteaban tenían con las comedias palatinas. Me refiero a los casos de *Lucistela* y *El milagroso español*, en las que la amplia franja cronológica que abarca su argumento contrasta con la tendencia dominante a la condensación temporal en el resto de las palatinas del *corpus*. Diríamos que en las palatinas de nuestro *corpus* se relegan a los antecedentes la parte de la acción correspondiente al nacimiento y niñez de los protagonistas, que sí se escenifican en *Lucistela* o en *El milagroso español*. Al relegar a los antecedentes estas secuencias, se focaliza la trama, no en la “pérdida”, sino en la “recuperación de la identidad perdida”. Por otro lado, a mi entender, la cronología de *Lucistela* y *El milagroso español* está directamente vinculada con la función y significación global de las obras —esto es, el mensaje didáctico subyacente en el caso de *Lucistela*, o el ensalzamiento de la figura “épica” de Abido (Habidis) en *El milagroso español*—, como he tratado de exponer en los apartados correspondientes.

---

<sup>423</sup> Véase lo dicho sobre este aspecto en el epígrafe 2.3.1

Sólo el caso de *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria* la lógica de la acción parece exigir una duración que superaría “unos días”, pero que, en cualquier caso, distaría muchísimo de la duración de “varios años” tanto de *Lucistela* cuanto de *El milagroso español*. Considero que debe tenerse en cuenta el componente aventurero de *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*, pues es probable que se deba a él esta pequeña expansión en cuanto a su duración global.

#### 2.3.4.4 Acción dramática y perfil de los personajes

En las comedias palatinas del *corpus*, junto al grupo de los “privilegiados”, aparecen personajes que se adscriben a las clases sociales subalternas, mayoritariamente pastores y campesinos. Sin embargo, no sólo aparecen clases subalternas del ámbito de la aldea, sino que aparecen también clases subalternas urbanas. Así sucede en *La Platera* que, como hemos visto, se desarrolla únicamente en el espacio correspondiente a la Corte, en el que se hacen visibles las figuras de un orfebre y un mercader, que serían representativas de ese tipo de clase subalterna urbana a la que me refería. Pero el caso de *La Platera* no es el más extendido en el *corpus*, en el que dominan las clases subalternas extra-urbanas.

En este sentido, se produce una nítida diferenciación entre los grupos verdaderamente subalternos y los sólo aparentemente subalternos. Estos últimos, predominan sobre los primeros en el *corpus*. Entre los verdaderamente subalternos tenemos, por ejemplo, el grupo de los carboneros en *Los carboneros de Francia*; el grupo de campesinos, en *Los naufragios de Leopoldo*; el grupo de los campesinos en *La cueva de los salvajes*; Severo, el secretario de Camila, en *Las burlas de amor*. Entre los sólo aparentemente subalternos, tenemos, Rugero y Juana en *Los donaires de Matico*; a Ricardo y Jacinta en *Las burlas de amor*; a Camilo, Leoncio y Eurídice en *El valor de las letras y las armas*; al Príncipe de Tiro, disfrazado de Valerio en *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria* o a la Platera y Suplicio en *La Platera*. Nótese la presencia simultánea ocasional de verdaderos pastores con nobles disfrazados de pastores en *Los propósitos* y en *El valor de las letras y las armas*.

En líneas generales, la resolución de la trama viene marcada de manera predominante por la recuperación del lugar social que le había sido negado al personaje tipo “príncipe-salvaje” (entendido en sentido amplio, no sólo respecto a los verdaderamente criados como salvajes), es decir, en la resolución de la trama prevalece el mantenimiento de la distancia social<sup>424</sup>.

---

<sup>424</sup> En distintos casos, los personajes “aparentemente subalternos” están dotados de unas cualidades que se consideran excepcionales y no propias del rango social humilde al que se suponen que pertenecen. Así sucede en *La Platera* y en *Las burlas de amor* donde se elogian las cualidades de la dama (la Platera y Jacinta, respectivamente), su

En la mayoría de los casos en los que iban a producirse enlaces entre grupos sociales desiguales, se produce anagnórisis y termina por desvelarse el verdadero origen noble de los personajes implicados, en la línea del mantenimiento del orden constituido. Sin embargo, a mi entender, este tipo de final que hoy calificaríamos de “conservador” no invalida la conciencia del problema que debía existir en el momento sobre las distinciones entre nobles y pecheros<sup>425</sup>. El hecho mismo de la reiteración del juego sobre la adscripción social de los personajes puede leerse como detonante de la conciencia que existiría entre ciertos grupos sociales en relación con los privilegios nobiliarios.

Además, a estas comedias palatinas del *corpus* se les puede aplicar la certera conclusión en relación con la paradoja esencial presente en el motivo del “príncipe salvaje”, expuesta por el profesor Arata en su artículo “El príncipe salvaje: la Corte y la Aldea en el teatro español del Siglo de Oro”. En dicho artículo, Arata señalaba:

los dramaturgos del Siglo de Oro comprendieron perfectamente la fuerza y la atracción de esta ambigüedad y la aprovecharon hasta el fondo, pues, sin renegar de una ideología profundamente conservadora, les permitía conquistarse un amplio sector del público que, aun sin poseer los requisitos de la sangre, aspiraba a acceder al universo de los grupos privilegiados de los que había asimilado ideología y comportamientos<sup>426</sup>.

Y, al hacerlo, evocaba unas palabras Ítalo Calvino, que inciden en esta idea: “il principe travestito da povero è la prova che ogni povero è in realtà un principe che ha subito un’usurpazione e che deve riconquistare il suo regno”<sup>427</sup>.

En la distinción entre clases nobles y los no privilegiados en las comedias palatinas de la Colección Gondomar, resulta de sumo interés el premio que les otorga el Rey de *La cueva de los salvajes* a los pastores que ayudan a Lisardo contra los salvajes: los nombra hidalgos y los exime del pago de tributos, dejándolos “libres de qualquiera pechos” (folio 199 v.). El otorgamiento de título nobiliario, con la explícita mención a los privilegios económicos que conlleva, son reflejo de una determinada concepción y valores, de modo que implícitamente se valora el título no tanto por cuanto supone de “honorabilidad”, sino más bien por cuanto afecta a una cuestión práctica

---

belleza y discreción, que no se correspondían con su estado actual. Y así sucede también en *El valor de las letras y las armas*, donde Leoncio y Camilo manifiestan su disgusto por trabajar en la tierra y su ambición por dedicarse, respectivamente, al ejercicio de la función militar y al estudio. Dice Leoncio: “pues determinado estoy/ de ver lo que por mí valgo/ y he de hacer como hijodalgo/ para saber si lo soy” (folio 80 r.).

<sup>425</sup> Merece la pena recordar el caso de Dalisa en *El milagroso español*, que pone de manifiesto diferencias de matización en cuanto al tratamiento del motivo respecto a las comedias palatinas que nos ocupan en este momento así como diferencias en la función que la secuencia cumple en relación con la significación global de las obras. Para más detalles, véase el apartado **2.2.1.6**

<sup>426</sup> ARATA, Stefano, *op. cit.*, p. 189.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 189.

relacionada con la economía. Distintos estudiosos, entre ellos Benassar y Pierre Vilar, llamaron la atención acerca de la problemática vivida por España que impidió el desarrollo del capitalismo y de una sociedad burguesa<sup>428</sup>. Estos críticos han hablado de un proceso de “traición de la burguesía” para dar cuenta del fenómeno por el cual una parte importante de la burguesía, en lugar de invertir el capital, abandonó su actividad “natural” y se dedicó a las actividades rentistas así como a la compra de títulos en un intento de asimilarse a la nobleza y poder gozar de sus privilegios. En nuestra comedia se apunta la importancia de cara a la posesión de título de nobleza, que exime del pago de impuestos. Una importancia que se reiterará explícitamente también en otra de nuestras comedias palatinas: *Los carboneros de Francia*. Este proceso de “traición de la burguesía” produjo, a su vez, lo que se ha dado en llamar, con muchos matices, un proceso de “refeudalización” y un movimiento de regreso al campo como valor seguro y la revalorización de un modo de vida campestre idealizado que se traduce en el interés literario por lo pastoril, como muy bien analizó en su día N. Salomon<sup>429</sup>.

En *Los carboneros de Francia*, el Rey le concede al carbonero una petición y el carbonero, en una muestra de benignidad, suplica al Rey que los carboneros de Francia no tengan que pagar más la alcabala. Fernández Siles resaltó el carácter burgués del oficio del carbonero, cuya figura alcanzó cierta proyección en el teatro áureo: “la actividad social de éste [del carbonero] sólo adquiere como sabemos pleno sentido en función de intereses eminentemente urbanos”<sup>430</sup>. En este sentido, cobra todavía mayor interés que este grupo, ligado a la burguesía, acabe integrado en el estamento nobiliario.

Además, en las comedias del *corpus* encontramos algunos casos en los que sí se llega a producir la unión entre personajes pertenecientes a distintos grupos sociales. Así, en esta misma comedia, *Los carboneros de Francia*, debemos recordar que las dos hijas del carbonero Claudio, Belarda y Leonisa, acaban contrayendo matrimonio con los dos nobles de la corte, Otón y Persio<sup>431</sup>.

---

<sup>428</sup> Puede verse, al respecto, BENASSAR, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983 y VILAR, Pierre, “El tiempo del Quijote” en VILAR, P., *Crecimiento y desarrollo. Economía e historia. Reflexiones sobre el caso español*, Barcelona, Ariel (trad de E. Giralt), 1966, pp. 332-346.

<sup>429</sup> SALOMON, Noel, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.

<sup>430</sup> FERNÁNDEZ SILES, Francisca, “Carboneros de comedia”, en GRANJA, Agustín de la, y MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII* (Granada, Octubre 1994), Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 245-258 (245).

<sup>431</sup> Este matrimonio probablemente procede de la fuente de inspiración en que se basa la comedia. *Los carboneros de Francia* retoma y escenifica los materiales presentes en el relato ejemplarizante y enraizado en la tradición oral que narra el personaje de Amintas a Florián en el *Coloquio de la vida pastoril*. Resulta interesante la explicación final en Torquemada justificativa de este enlace matrimonial “desigual”: “Y en Francia dicen que el día de oy ay dos linages que descenden de estas dos pastoras, y son de los principales del reyno, sin que ninguno de sus descendientes se deshonren ni afrenten de averlas tenido por antecesoras; antes lo confiesan y se precian dello por el merecimiento que por su virtud

Pensemos también en *Los naufragios de Leopoldo*, comedia en la que Damasio, un noble, contrae matrimonio con Cotalda. Damasio adopta el disfraz de pastor y el nombre de Damón, con la idea de cumplir las expectativas que el padre de Cotalda tendrá sobre el marido ideal para su hija. En este caso, la desigualdad en el matrimonio está fomentada por el propio personaje noble. Por su parte, Cotalda trata de conseguir el amor de otro noble de la Corte, Leopoldo. Cotalda, personaje de suma importancia en el desarrollo de la acción dramática, tiene un sueño que cobrará gran trascendencia. Un sueño sobre el que llamó la atención el profesor Canavaggio por el significado implícito que conlleva:

Cotalda encarna otro tipo de ambición: a pesar de su miedo a los diablos palaciegos, no deja de atraerla aquella corte adonde va cada día a vender sus requesones, y en la que puede satisfacer su afición a las galas. El sueño que la lleva hasta el silo donde ha sido encerrado Leopoldo denota el anhelo de una promoción social concretada en términos significativos: tesoro desta begada,/ que me tengo de ver casada/ con alguno de palacio,/ y andaré en la corte en coche/ de oro, y plata la cobija<sup>432</sup>.

A mi entender, *Los naufragios de Leopoldo* supone, respecto a *Los carboneros de Francia*, un paso más decidido en el tratamiento de la cuestión social. Y lo que es más importante de cara a la delimitación de los géneros, las ansias de riqueza de Cotalda se enmarcan más en la línea de la “obsesión por el dinero”, que detectó el profesor Arellano en las primeras comedias urbanas lopescas, que en las de ambiente palatino como *La cueva de los salvajes* y *Los carboneros de Francia*. En estas dos últimas comedias, el objetivo de los pastores y de los carboneros, respectivamente, no es alcanzar la exención de impuestos y, con ella, la asimilación con el grupo de los privilegiados. La exención de impuestos es el premio que reciben estos dos colectivos por su comportamiento virtuoso. En cambio, en *Los naufragios de Leopoldo* la asimilación con la nobleza que obtiene Cotalda no es la recompensa a su comportamiento, sino que ésta responde a una manifiesta voluntad que impulsa sus acciones y que se convierte en el fin mismo de sus actos, como prueba el pasaje del sueño simbólico resaltado por Canavaggio. Es por ello que Cotalda tiene puntos de contacto que la aproximan, en su comportamiento, a los rasgos descritos por Arellano para los personaje de las comedias urbanas tempranas de Lope de Vega, y que hemos visto aflorar en las comedias urbanas de la Colección Gondomar:

---

estas dos hermanas tuvieron. Y no penséis, señores, que lo que os he dicho no sea verdad, que yo os digo que lo hallaréis muy cierto quando mejor quisierdes informaros dello” (Torquemada, Antonio de, *Obras completas I*, ed. M. Arroyo, Madrid, Biblioteca Castro, 1994, pp. 315-20 (320)). Sobre el cuento francés de “El carbonero y el carbonero” y su incidencia en el teatro, *vid.* Lope de Vega, *El villano en su rincón*, ed. J. M. Marín, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 23-25.

<sup>432</sup> *Vid.* CANAVAGGIO, Jean, *Un mundo abreviado. Aproximaciones al teatro áureo*, Iberoamericana, Vervuert, 2000, p. 145.



[...] una obsesión por el dinero que sella los pensamientos y conductas de los caballeros, las damas, los viejos, las alcahuetas y todos los personajes en conjunto. Es el poderoso caballero de la literatura burlesca, el agente de corrupción y el motor que impulsa los bajos instintos de la codicia y venalidad<sup>433</sup>.

Nos queda, todavía, una tercera comedia en la que aparece el tema de la diferencia social entre los personajes que contraen finalmente matrimonio: la lopesca *Las burlas de amor*. Lleva razón la profesora Hernández Valcárcel cuando afirma que en *Las burlas de amor* la trama del amor entre la reina y su secretario y la resolución final con el matrimonio de ambos es subsidiaria respecto a la principal. Es, por ello, que la citada investigadora considera que, respecto al grupo que aborda la problemática del amor desigual entre los amantes que ella analiza, en el desenlace de *Las burlas de amor* “la boda señora/ secretario es subsidiaria y al estar colocada en plano secundario su solución revolucionaria queda oscurecida”<sup>434</sup>. En esta idea insiste, de nuevo, al tomar en consideración el papel de segundo galán que le corresponde al secretario, frente a Ricardo, que ocuparía el lugar del primer galán, lo que marca una diferencia con respecto a las obras posteriores. Por ello Hernández Valcárcel considera que:

Existe una excepción en la primera comedia, *Las burlas de amor*, donde la función de secretario está desempeñada por el segundo galán, pero como en las comedias ulteriores, será el personaje que desempeña el papel de secretario el que se case con la primera dama; al tratarse de un matrimonio subsidiario y bendecido por el padre de la dama, no resulta tan revolucionario en esta primera comedia, donde irrumpe con timidez una situación que florecerá espléndidamente en las restantes obras<sup>435</sup>.

Estoy de acuerdo, como decía, en el carácter secundario de este matrimonio frente al de Ricardo y Jacinta; sin embargo, a mi entender, la consideración del desenlace de la comedia como poco “revolucionario” puede ser matizada si se atiende al desarrollo de la intriga de Ricardo y Jacinta a lo largo de toda la obra. El matrimonio final de Camila y Severo puede parecer poco transgresor o menos “revolucionario” –por utilizar el término de C. Valcárcel– que el de Diana y Teodoro en *El perro del hortelano*, pero, en su conjunto, *Las burlas de amor* establece todo un juego con el mecanismo del desconocimiento de la identidad llevado hasta tal extremo que hace aflorar un cuestionamiento implícito de la relación unívoca de los conceptos honor-linaje. En *Las burlas de amor*, este llevar al límite el recurso de fingir ser aquello que se cree no ser, pero que es

---

<sup>433</sup> ARELLANO AYUSO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 76-106 (98-99).

<sup>434</sup> Las obras estudiadas son, además de *Las burlas de amor*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *El secretario de sí mismo*, *El perro del hortelano*, *Las burlas veras*, *El silencio agradecido*, *Arminda celosa* y *La hermosa fea*. Vid. HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, “El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Manuel García Martín (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 481-494 (485 n. 12).

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 488.

precisamente aquello que, en realidad, se es, esta confusión en espiral entre apariencia y realidad potencia el cuestionamiento de la esencia nobiliaria considerada como cerrada y hermética. De hecho, las reivindicaciones de honor por el linaje puestas en boca de Jacinta y Ricardo, por muy nobles que acaben siendo, y aunque que se descubra finalmente su verdadera hidalguía, no dejan de provocar un efecto irónico, o cuanto menos distanciador, en el contexto inicial de la obra en que se insertan. Recordemos que dichas reivindicaciones nobiliarias tienen lugar en la escena inicial, en que Jacinta se nos presenta cuidando los gansos, momento en que, tanto el espectador como los propios personajes, desconocen su verdadera ascendencia.

Por último, en relación con la pertenencia de los personajes a las distintas clases sociales, vamos a repasar sucintamente los casos de aquellas comedias en las que no tenemos grupo subalterno, es decir, aquellas en las que todos los personajes que intervienen, o mejor, aquellos personajes que intervienen con una función determinante en el desarrollo de la trama, pertenecen a los estamentos privilegiados. En esta situación hay que señalar los casos de *Los infortunios del Conde Neracio* y *El príncipe melancólico*.

En *Los infortunios del Conde Neracio*, a la cabeza de los nobles, tenemos la figura del Rey, máximo representante del poder, seguido por su hija, la Princesa. También tienen título de nobleza el conde Filastro, vasallo “privilegiado” de la Corte Real; su primo, el duque Afrano, y el conde Neracio.

En *El príncipe melancólico*, junto al Rey, el Príncipe y el infante Leonido, cobran importancia en la acción la duquesa Rosilena y el conde Marcelo.

Antes hacíamos referencia a la distinción postulada por Vitse entre comedia palatina y comedia palaciega a partir esencialmente de dos elementos, el estatus social de sus personajes y el grado de comicidad de su trama. En este sentido, se hace necesaria la advertencia de que estas dos últimas obras guardarían relación con las palaciegas si atendemos a sus *dramatis personae*.

Alessandro Falcinelli al estudiar la adscripción genérica de *La cueva de los salvajes* apostaba por un encuadre a medio camino entre comedia palatina y comedia palaciega:

In CS l'elemento comico coesiste con séquense tragiche, come il falso suicidio di Emilia, la prigionia dell'anziano padre di quest'ultima, la cattura dell'infanta da parte deil selvaggi, ecc. È possibile quindi affermare che con il nostro testo ci troviamo di fronte ad una fase intermedia. Esso riunisce tutte le caratteristiche definitorie della commedia *palatina*, ma la presenza di séquense tragiche, che coesistono con situazioni comiche codificate, l'avvicinerebbe alla commedia palaciega, dalla quale tuttavia si distanzia per la presenza inscena non solo di rappresentanti dell'alta nobiltà ma anche di personaggi appartenenti a classi sociali subalterne, la cui azione è fondamentale per lo sviluppo dell'intreccio<sup>436</sup>.

---

<sup>436</sup> *Op. cit.*, pp. LVIII-LIX.

Las secuencias “trágicas” a las que hace referencia el citado investigador podrían ser comparadas, por ejemplo, con la falsa muerte del Rey de Francia en *Los Propósitos*<sup>437</sup> e incluso con la muerte del Conde Ludovico en *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*. Considero que, pese a dichas secuencias, estas comedias encajan mejor entre las palatinas que entre las palaciegas, máxime si tomamos en consideración la presencia de contraposición social entre los personajes que intervienen. Es más que probable que estas secuencias guarden relación con las tragedias que las precedieron en el tiempo, como restos anteriores en el camino hacia la fijación de una fórmula cómica de lo palatino. En este sentido, la profesora Ojeda Calvo, al analizar el caso de *El hijo de la cuna de Sevilla*, postulaba la importancia de la distinción entre comedias palatinas y palaciegas:

Creemos que sólo distinguiendo entre comedias palaciegas y palatinas se explican las diferencias entre el tono muy cercano a la tragedia de las primeras (comedia seria) y el tono más lúdico de las segundas (comedia cómica), aunque haya comedias intermedias, claramente explicables sobre todo en una época —finales del siglo XVI— en la que la comedia barroca se está formando. En el Quinientos se producen casi exclusivamente comedias palaciegas, debido quizás a que la comicidad en la comedia se está forjando; sólo a veces (como en *Los Propósitos*, *La Platera* o *El príncipe inocente*, de Lope de Vega) se marca más la atmósfera lúdica, de cuento maravilloso casi. En el primer cuarto del XVII el elemento cómico se va integrando cada vez más en la estructura de la comedia y encontramos ya más comedias cómicas que serias<sup>438</sup>

Es probable que lleve razón la citada investigadora para el conjunto de la producción dramática de finales del XVI, pero en la Colección Gondomar, se aprecia, a mi juicio, un predominio más del ámbito cómico que de lo serio en lo palatino. No sólo *La Platera* o *Los propósitos* guardan relación con el cuento maravilloso, también *El valor de las letras y las armas*, *Los carboneros de Francia*, *Las burlas de amor* o *Los donaires de Matico*. Incluso, como decía más arriba, en *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria* y *La cueva de los salvajes* parece pesar más el elemento cómico que el serio.

Puestos a establecer una gradación en cuanto al dramatismo del ámbito palatino, no deja de ser significativo que sean precisamente *Los infortunios del conde Neracio* y *El príncipe melancólico*, centradas en la corte y, lo que es más importante, en las que el peso de la acción dramática recae exclusivamente sobre personajes adscritos al grupo social de los privilegiados, las que presenten un tono “más serio”. En este sentido, estas dos obras tienen características que las relacionarían con el grupo de comedias palaciegas si aceptamos la terminología establecida por el

---

<sup>437</sup> Según precisa la correspondiente acotación externa, sacan un cadáver al que se le ha amputado la cabeza: “... salen Astolfo con un paje y Celio, con un cuerpo sin cabeza” (f. 117 v.).

<sup>438</sup> *Ed. cit.*, p. 104.

profesor Vitse. Pero, insisto, no creo que *Los infortunios del conde Neracio* y *El príncipe melancólico* tengan, en su conjunto, un sentido de seriedad trágica como sucedía en *Las traiciones de Pirro* (verdadera tragedia truncada). Dejando de lado cuestiones terminológicas, relacionadas con el hecho de que la etiqueta “comedia seria” para hacer referencia a la palaciega entrañaría una contradicción terminológica que el término drama evita, lo que me interesa resaltar aquí es que, pese a que *Los infortunios del conde Neracio* y *El príncipe melancólico* ocupen un lugar más elevado en una escala de gradación de la seriedad en el conjunto de las obras analizadas, ésta no es suficiente para llegar a considerar a estas dos últimas entre los dramas palatinos (que vendría a ser el equivalente, en la terminología propuesta por Oleza, de las comedias palaciegas). Es, por ello, que las he incluido en el grupo de las comedias palatinas, a diferencia de *Las traiciones de Pirro*, que, como explicaba anteriormente, encaja mejor entre los dramas palatinos.

Por otro lado, los personajes principales de estas comedias encajan mayoritariamente en los modelos típicos que fueron identificados y descritos por Juana de José Prades<sup>439</sup>: damas, galanes, gracioso, criada, padre y rey. Estos personajes-tipo no sólo responden a un modelo con atributos fijados, sino que generan un juego de relaciones entre sí que constituye la esencia de la trama dramática. La citada investigadora resaltó las implicaciones que tenía la repetición de personajes-tipo en la acción:

[...] el dramaturgo que quiere “llenar” su comedia, y que dispone sólo de seis personajes, puede repetirlo dentro de la misma cuantas veces necesite: tres galanes, dos damas, etc. El número de estas repeticiones no es enteramente caprichoso, porque los personajes dan nacimiento a una intriga dramática —amorosa siempre en las comedias estudiadas aquí—, y si la intriga se puede complicar con la presencia de varios galanes y damas, no es fácil que sea necesario, por ejemplo, más que la presencia de un rey. La relación interna entre el número de personajes circunstanciales de cada personaje-tipo no es tampoco casual; está sujeta a unas ciertas combinaciones numéricas subordinadas a la intriga<sup>440</sup>.

Por ello, en las páginas que siguen abordaremos no sólo en qué medida están presentes en los textos de la Colección Gondomar las figuras prototípicas y sus repeticiones, sino de qué modo éstas condicionan lo que Juana de José Prades ha dado en llamar “el paradigma dramático de la intriga”.

La figura de la dama está presente en todas las comedias y responde a la definición ofrecida por De José Prades: “es siempre bella, de linaje aristocrático, dedicada exclusivamente a la

---

<sup>439</sup> JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 252.

consecución de su amor por el galán, y, para lograrlo, sabrá emplear audacia e insinceridad”<sup>441</sup>. En *Las traiciones de Pirro*, *La cueva de los salvajes*, *El valor de las letras y las armas*, *El príncipe melancólico* y *Los infortunios del Conde Neracio* tenemos una única representante de la figura de la dama. En cambio, en *La Platera*, *Los donaires de Matico*, *Las burlas de amor* y *Los naufragios de Leopoldo* tenemos dos damas; y en *Los propósitos*, *Los carboneros de Francia* y *Los contrarios de amor*, tres (o cuatro). Hace pareja con la “dama” el tipo del “galán”, que responde a las siguientes características, según Prades: “caballero de buen talle, linajudo, eterno enamorado de la dama, pero turbado en su amor por la obsesión de celos y por la preocupación de honor”<sup>442</sup>. Sin embargo, a la vista de los resultados arrojados por el análisis del subgrupo que nos ocupa en la Colección, hay que tomar en consideración también la puntualización del profesor Arata, que advertía, para el caso de las comedias urbanas, del riesgo de una excesiva valoración en clave sentimental de la figura del galán:

A menudo tenemos del galán de comedia una visión equivocadamente romántica, que lo presenta como un personaje impulsivo y arrojado. En realidad, suele ser todo lo contrario. Dominador del mundo abierto de la calle, donde navega sin tomar nunca puerto, como un Ulises que alarga *ad infinitum* su llegada a Ítaca, el galán deambula por la amplia geografía urbana salpicando su vida con breves escaramuzas de amor. Tiene en el gracioso un piloto misógino que le hace de guía y de mentor de los imprevistos de un mundo bajo y corporal. En el momento en que descubre a su dama, el galán se encuentra generalmente enredado en la relación con una cortesana, una especie de Circe urbana que le roba la hacienda y lo mantiene cautivo. Este mundo de la calle, hecho de serenatas nocturnas, embozos, algarabías con amigos ocasionales, impide al galán sacar a relucir sus mejores dotes, que son la generosidad caballeresca, la capacidad de amar<sup>443</sup>.

Obviamente no pretendo identificar, en sentido estricto, la definición de este tipo de galán de comedia urbana, con la de los galanes de las comedias palatinas que estamos analizando. Sin embargo, sí es válido para nuestro caso la propuesta de “des-romantización” del análisis de la figura del galán, pues, aunque sí son nobles —o “linajudos”, para decirlo en palabras de Prades—, no a todos se les puede aplicar la etiqueta de “eterno enamorado de la dama”. Por poner sólo unos ejemplos, ¿qué sucede con el caso de Lisardo en *La cueva de los salvajes*? Lisardo, un personaje casado, que abandona a su mujer y marcha en busca de la satisfacción de su deseo amoroso hacia Emilia, que es capaz de fingir hasta el punto de hacerse pasar por la propia diosa Venus para lograr sus propósitos, ¿podría considerarse como prototipo del enamorado fiel, íntegro y noble —noble, en este caso, de espíritu—? La reflexión sirve también para Ricardo, en *Las burlas de amor*; Erbagio, en *Los contrarios de amor*; Virtelo, en *Los Propósitos* y Rugero, en *Los donaires de Matico*.

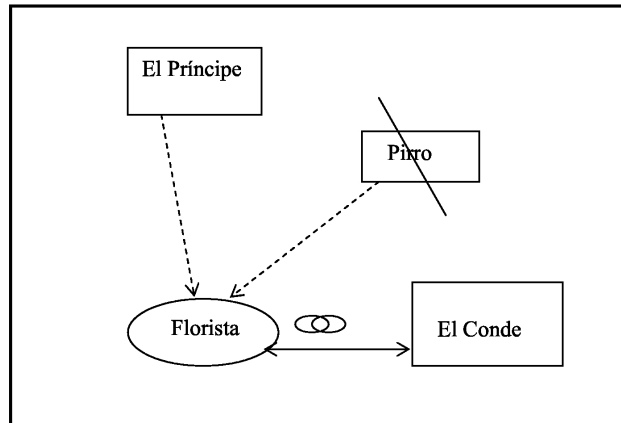
<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>443</sup> VEGA, Lope de, *El acero de Madrid*, ed. de Stefano Arata, Madrid, Castalia, 2000, p. 42.

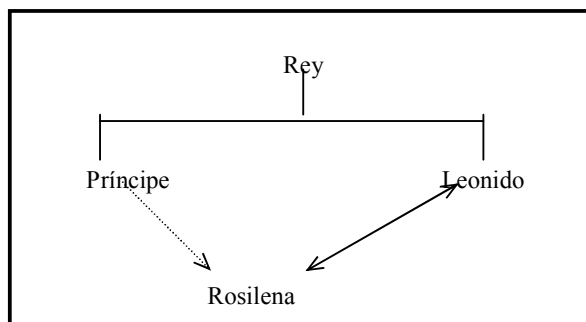
Retomando la importancia de la combinatoria de los personajes-tipo en la acción de las comedias palatinas, nos detenemos, en primer lugar, en las figuras de dama-galán. En *Las traiciones de Pirro*, *La cueva de los salvajes* y *El príncipe melancólico* la dama es el objeto de deseo. En los tres casos se repite la secuencia de competencia entre distintos galanas por el amor de una dama, que sólo corresponde a uno de ellos, con el que finalmente logra contraer matrimonio.

El esquema insertado a continuación refleja las relaciones entre los principales personajes de *Las traiciones de Pirro*.



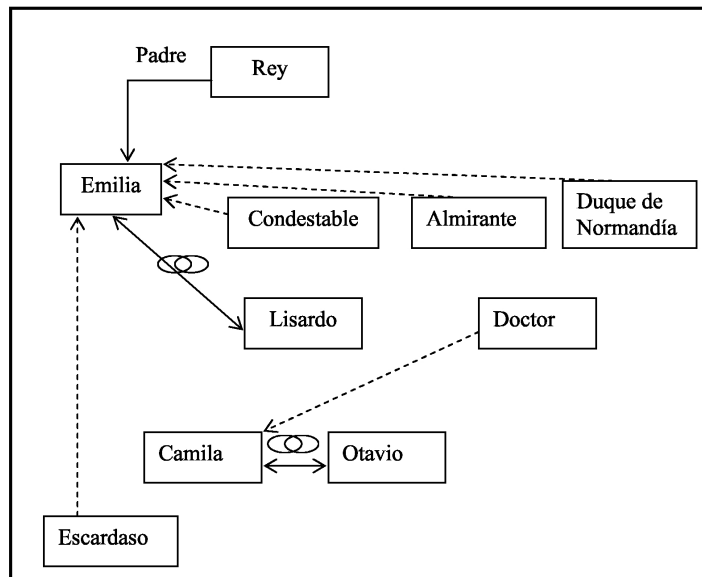
Su reducido número está en consonancia con la sencillez de la trama: el Príncipe, Pirro y el Conde desean a Florista, pero el único deseo legitimado por la correspondencia es el del Conde. En la obra, el Príncipe está casado, por lo que la relación con Florista está determinadamente marcada por el incesto, y la de Pirro se construye a la sombra de la del Príncipe, con idénticos mecanismos de engaño a la dama, como un reflejo especular de la conducta desviada y deshonesto del personaje representante del poder en el drama.

Igualmente sencillo es el esquema de las relaciones entre los personajes de *El príncipe melancólico*:



En esta obra, que también aborda la problemática del comportamiento de un personaje que actúa injustamente movido por sus irrefrenables deseos de conseguir el amor de una dama, nos encontramos con el Príncipe y el infante Leonido que se disputan el amor de la duquesa Rosilena.

En el caso de *La cueva de los salvajes*, como puede observarse en el esquema, Emilia atrae hacia sí la “fuerza conquistadora” de gran número de los varones que intervienen, desde los nobles hasta el salvaje Escardaso<sup>444</sup>, pasando por el duque Lisardo que, como veremos más adelante, representa a un personaje cuyo comportamiento reviste tintes ambiguos.

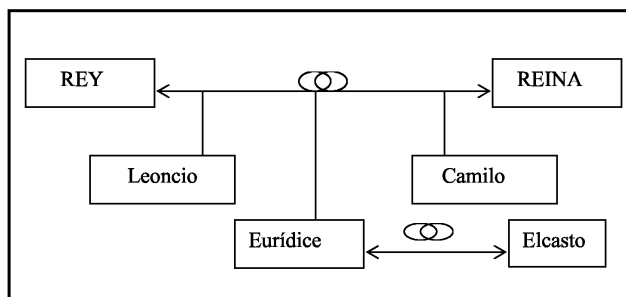


<sup>444</sup> El salvaje de *La cueva de los salvajes* cumple la función actancial de oponente de los protagonistas. De acuerdo con la profesora Antonucci, “Funcionalmente, [...] su papel [el de los salvajes] sigue siendo marginal: se trata otra vez de poner un obstáculo a los personajes, para que pueda desarrollarse la intriga y puedan solucionarse las tensiones existentes” (ANTONUCCI, Fausta, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón, op. cit.*). La citada investigadora añade: “Por otro lado, la crueldad de los salvajes, su antropofagia repetidamente subrayada, preparan y justifican las escenas cómicas en las que los villanos revelan su cobardía, huyendo a la primera aparición de sus enemigos; y sirven también para realzar, por contraste, el valor del noble Lisardo”, haciendo hincapié en que el miedo al salvaje es un recurso cómico recurrente en el teatro, que aparece en Italia y en España (ANTONUCCI, Fausta, *op. cit.* pp. 48-49). Ingrid Simson ha estudiado el tema del canibalismo en el caso de Lope de Vega indicando que “en las comedias el aspecto de la antropofagia se convierte en un decorado pintoresco y cómico” de modo que el autor evita “una tematización más profunda del canibalismo” (SIMSON, Ingrid, “Caníbales y antropófagos en el teatro de Lope de Vega”, en STROSETZKI, Christoph, *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro* (Münster 1999), Iberoamericana, Vervuet, 2001, p. 1223). La figura del salvaje, presente ya en el mismo título de la obra, será un elemento recurrente en distintas comedias palatinas. AVALLE-Arce, al explicar la función y significación de los salvajes en *La Diana* de Jorge de Montemayor, se refería sucintamente a algunos de sus antecedentes literarios, remontándose a las “serranas feas” del Arcipreste de Hita y destacando su presencia en *El Palmerín de Inglaterra* y *La cárcel de amor*. En cuanto al teatro, se refiere a *El infamador* de Juan de la Cueva y a *Ursón y Valentín*, de Lope de Vega. El significado que se le confirió al salvaje en el Renacimiento venía marcado por un carácter simbólico fundado en su consideración como “agente desenfadado y brutal apetito sexual”. En efecto, en el caso que nos ocupa, Escardaso persigue abiertamente a Emilia, a quien rapta, primero de los signos de violación de la voluntad (y libertad) de la dama (Vid. AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1975, pp. 86-89). También Teresa Ferrer presta atención a la figura del salvaje, de modo especial en *El ganso de Oro*, de Lope de Vega, que forma parte de las pertenecientes al código de la Biblioteca del Conde de Gondomar. Los elementos temáticos y escenográficos que contiene, le permiten vincular su estudio con la tradición de los fastos y la utilización de este tipo de personajes en los espectáculos teatrales (Vid. FERRER, VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Tamesis, 1991, p. 44-45).

Como puede comprobarse en el esquema, la trama de esta comedia es más compleja que la de las dos anteriores por la presencia de una segunda relación que tiene lugar en paralelo, pero en el ámbito de los criados: la de Camila y Otavio. También en este segundo caso, la dama no sólo es pretendida por un único varón, sino que la pretende también el doctor, a quien ella rechaza.

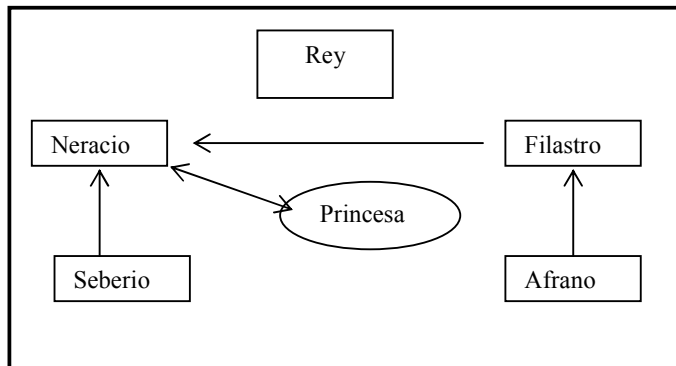
En *El valor de las letras y las armas* y en *Los infortunios del conde Neracio* tenemos una única dama, pero cambia la relación de ésta con los galanes. En ambos casos, hay más de una figura masculina, pero no se hallan enfrentadas entre sí por la disputa amorosa de Eurídice y la Princesa respectivamente.

En *El valor de las letras y las armas* la dama, Eurídice, comparte protagonismo con sus dos hermanos, Leoncio y Camilo, de modo que, en este caso, los vértices no son de un triángulo amoroso, sino de una unión familiar. Es Eurídice, junto a Eleasto, quienes construyen la trama amorosa de la comedia. De modo que en dicha relación amorosa, no hay interferencias afectivas. Los problemas que surgen en la relación entre Eurídice y Eleasto son los derivados del conflicto político, que el galán había ocasionado en el reino de Grecia.



También en *Los infortunios del conde Neracio*, la trama amorosa es sencilla: la relación entre Neracio y la Princesa es bidireccional y unívoca. Apenas se intuye el triángulo amoroso. El pasaje, en el que Neracio siente celos de Afrano, es uno de los pocos momentos en los que se dibuja sutilmente dicho triángulo, aunque la trama política sea principal en esta obra por encima de la trama amorosa. En realidad, la comedia plantea el enfrentamiento de Filastro y Afrano con Neracio por el poder político y el favor del Rey. En este sentido, Filastro se erige en “opponente” de Neracio, con la ayuda de su primo Afrano. A su vez, Neracio contará con la figura de su amigo Seberio, también “ayudante”, quedándole reservado al Rey el rol de juez. Éste, como veremos más adelante, sólo lo ejerce verdaderamente como “juez” hacia el final de la comedia, por delegar sus funciones en sus subordinados en gran parte de la misma.





En cuanto a la dama, la Princesa, en sus decisiones, tiene presente el código del “honor”. Le solicita a Neracio su unión en matrimonio antes de aceptar el ofrecimiento de éste para marchar a su condado de Silba y, posteriormente, cuando cree que Neracio la ha abandonado, en su condición de dama deshonrada, decide presentarse ante su padre para que le restituya su honor. Es una dama valorada positivamente, entre otros, por el Rey, quien manifiesta la confianza que tiene depositada en su hija cuando le encarga marchar a Silba, a calmar la revuelta. Afirma el Rey: “haráslo tu juicio bien”, poniendo de manifiesto las buenas aptitudes de su hija para saber gobernar un estado que está en rebelión. Ni qué decir tiene que el galán por antonomasia de esta comedia es Neracio. Éste es consciente de su inferioridad social frente a la Princesa, aunque, pese a dicha diferencia social, no emerge en el texto la problemática de la oposición de los familiares a la unión de la dama con un varón de inferior estatus social, ni se alude a que la unión de la Princesa con Neracio revierta en contra del honor de la Princesa. Tampoco hay en el texto “terceras personas” o contrincantes de Neracio para conseguir a la Princesa, pues los otros dos varones (Filastro y Afrano), que forman junto con Neracio el triángulo de los “galanes”, no están enfrentados entre sí por el amor de la dama.

En otras obras, como *La Platera* o *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*, se produce como un cuadrado en el que los cuatro vértices representan las dos damas y los dos galanes. En estas dos comedias las relaciones entre los amantes son bidireccionales y en paralelo, esto es, no se produce entrecruzamiento de parejas; en cambio, la relación de parentesco describe un cruce, por la unión de los hermanos dos a dos. En ambas obras, dicho entrecruzamiento queda invalidado desde el momento en que son hermanos entre sí.

El núcleo argumental que define *La Platera* es el entrecruzamiento de dos historias amorosas complementarias y casi simétricas que reiteran el tópico del descubrimiento del origen y naturaleza nobiliaria de unos personajes que, por diversos motivos, han sido abandonados por sus padres y criados en unos ambientes sencillos y formados por personas humildes a quienes tienen

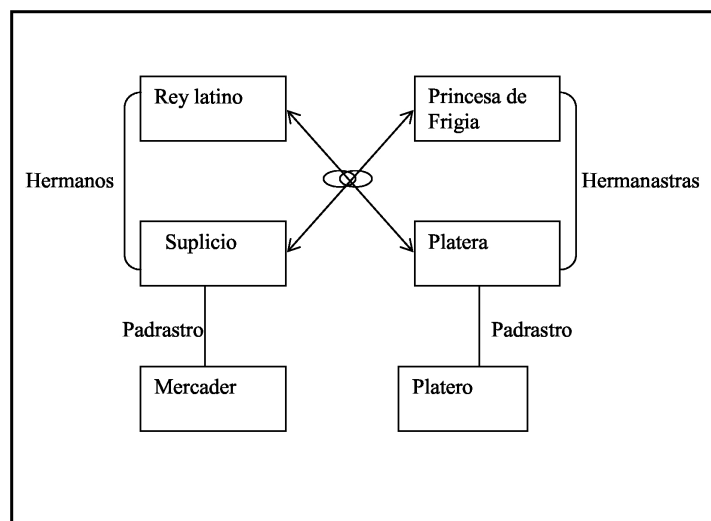
por sus verdaderos padres. Sin embargo, estos personajes están dotados de unas cualidades especiales que no se corresponden con su estado actual y que son las que desencadenan la revelación de su genealogía por parte de quienes han ejercido como sus padres. Así, el duque Albano alaba a la Platera en los siguientes términos:

Yo te daré razón desa doncella  
y del valor que en ella he conocido,  
porque es tan virtuosa cuanto bella.  
Muchos grandes la habemos pretendido,  
mas es su honestidad de tal manera  
que ningun[o] favor ha conseguido,  
y aunque, como ya sabes, es Platera  
su discreción su término y cordura  
obligan a quererla aunque no quiera;  
y es tan raro extremo su hermosura,  
que al pecho más rendido y lastimado  
refrena su amorosa compostura.  
Tiene un pico sabroso y agraciado,  
unas respuestas con que a nadie enfada,  
ni pierde de su honor el menor grado. (f. 306 v.)

La Princesa cierra la comedia con una intervención, en cuyo verso final la califica como “cuento” (f. 314 v.). Y es que la naturaleza de cuento maravilloso está presente e impregna toda la obra: historias entrecruzadas de dos parejas, en cada una de las cuales hay un personaje que ostenta un alto cargo nobiliario y otro que, aunque no tiene conocimiento de pertenecer a dicho estamento, acaba descubriendo que quienes fueron sus padres biológicos, sí formaban parte de los privilegiados; e historias simétricas, sobre todo, porque son dos hermanos que acaban casándose con dos hermanastras y todos ellos son descendientes de Reyes.

Como puede comprobarse en el esquema inferior, los dos hermanos contraen matrimonio con las dos hermanastras en un entramado más sencillo que el que veremos después para el caso de *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*.

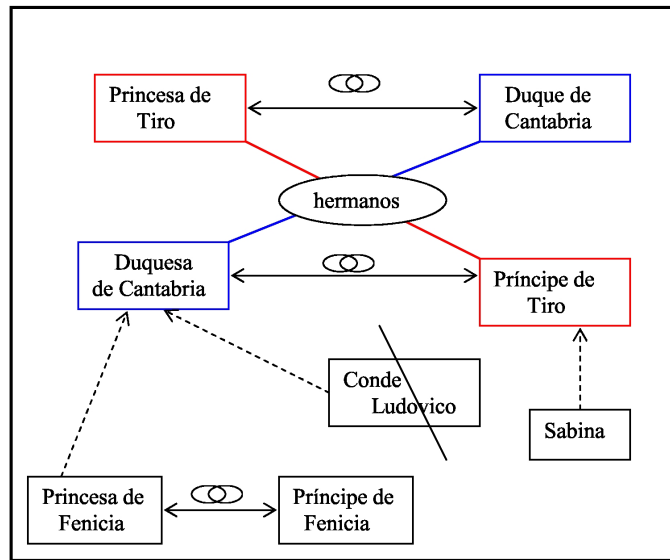
He optado en este caso, por representar las relaciones sometidas espacialmente al juego social que se produce en la comedia, esto es, en la parte superior los dos personajes que ocupan el espacio de los poderosos desde el inicio; en la parte inferior, los dos personajes que recuperan su verdadera identidad en el transcurso de la acción dramática. Esta disposición privilegia el paralelismo inverso de las acciones, por encima de la relación amorosa entre cada una de las dos parejas que, como decía más arriba, es bidireccional y, por tanto, mutuamente correspondida.



Decía que la comedia de *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria* presenta una trama amorosa más compleja no en cuanto a las relaciones entre los personajes principales —en las que es muy similar a *La Platera*—, sino por la presencia de otros personajes que intervienen indirectamente en la relación de estas parejas principales. Me refiero al conde Ludovico, a Sabina y a la Princesa de Fenicia, que funcionan como “oponentes”.

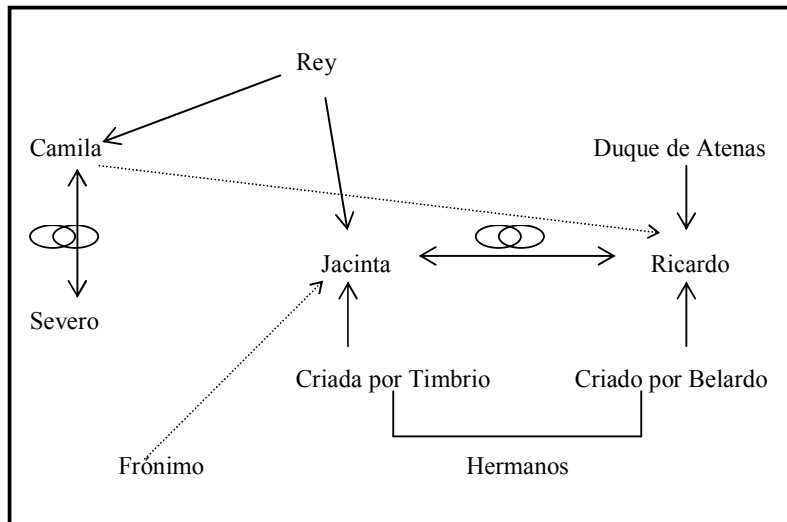
Como puede comprobarse en el esquema siguiente, Sabina pretende al príncipe de Tiro, que, disfrazado de secretario y con el nombre de Valerio, había acudido hasta Cantabria para conseguir a la Duquesa, de quien se había enamorado por su fama. Al mismo tiempo, Ludovico trata de alcanzar el favor de la Duquesa e impedir que ésta favorezca al príncipe de Tiro. Sin embargo, su comportamiento lo conducirá a perder la vida a manos del Príncipe. Por otro lado, un tercer personaje, en este caso un personaje femenino se interpone, de nuevo, en la relación. La princesa de Fenicia, que forma la tercera pareja de la comedia junto a su marido el príncipe de Fenicia, siente atracción por la duquesa de Cantabria, que había huido de Cantabria bajo el disfraz varonil, en la activación del recurrente motivo de la dama enamorada de otra dama muy del gusto del momento<sup>445</sup>.

<sup>445</sup> Es abundante la bibliografía sobre el motivo de la mujer disfrazada de varón. Únicamente recuerdo aquí el clásico estudio de BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro clásico español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976. En fecha reciente la profesora Ferrer ha publicado un artículo en el que aborda el conflicto de las mujeres disfrazadas de varón que generan equívoco y llegan a provocar el enamoramiento de personas de su mismo sexo, poniéndolo en relación con el erotismo presente en el primer teatro lopesco. Vid. Ferrer Valls, Teresa, “Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega”, *Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro* (9-10 julio 2002), F. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), Almagro, 2003, 191-212.

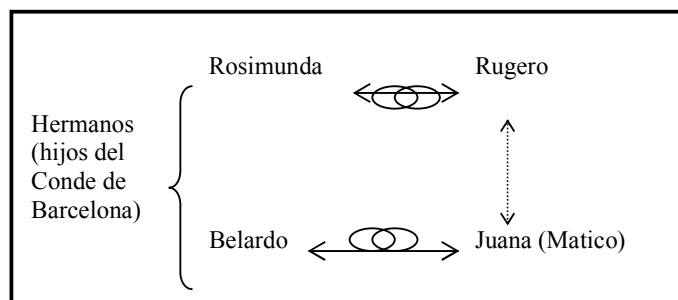


En este caso, ocupa la parte superior del gráfico el duque de Cantabria, que representa la figura sobre quien recae la responsabilidad del poder en el inicio de la comedia. Por encima del Duque de Cantabria tienen mayor protagonismo el Príncipe de Tiro y la Duquesa de Cantabria. Pese a ser protagonistas, ocupan un lugar inferior en el esquema porque el Príncipe de Tiro no desvela su verdadera identidad al inicio de la comedia y se hace pasar por el secretario del Duque de Cantabria. La disposición de los distintos personajes pretende poner de manifiesto, visualmente, la repetición del esquema que veíamos en *La Platera*: emparejamiento cruzado de hermanos y matrimonios paralelos.

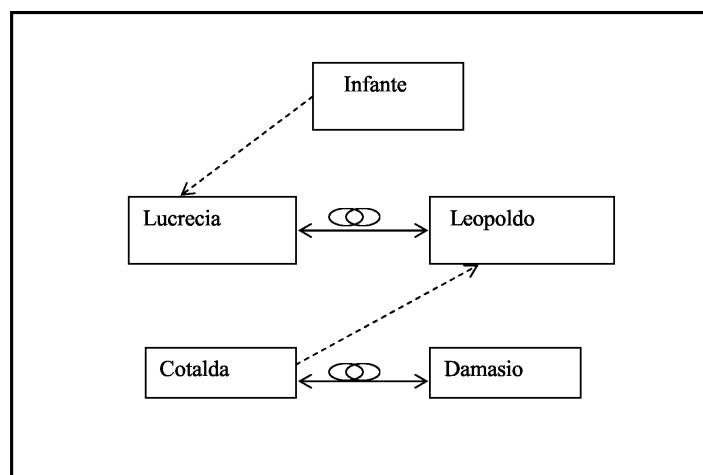
Y si en *La Platera* y en *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria* tenemos dos damas y dos galanes que se emparejan sin obstáculos en su relación, en *Las burlas de amor*, aunque se produce un pequeño juego entre la Reina y Ricardo, a iniciativa del personaje femenino, cuando ésta trata de conquistar a Ricardo, predomina el amor en paralelo entre las parejas. En este caso, las relaciones fraternales no condicionan los matrimonios finales porque, a diferencia de las comedias comentadas y de lo que veremos en *Los donaires de Matico*, el parentesco une a dos personajes del mismo sexo. La pareja que asume el mayor grado de protagonismo (Jacinta y Ricardo) comparte un paralelismo en cuanto a la recuperación de la identidad y en cuanto a su relación con otros pretendientes.



Un desarrollo de la situación que veíamos apenas insinuada en *Las burlas de amor*, pero más desarrollada es la que encontramos en *Los donaires de Matico*, comedia en la que se producen entrecruzamientos de las parejas que inicialmente parecían destinadas a continuar con su relación. De hecho, Juana (Matico) parecía, desde el inicio, dispuesta a batallar y defender su relación con Rugero; sin embargo, el cambio en Rosimunda respecto a la valoración de Sancho-Rugero, junto con el despecho de Juana, que acepta a Belardo, generan el entrecruzamiento de parejas. Su final tiene un punto de sorpresivo porque se retrasa el desvelamiento de las identidades de todos los implicados, de modo que, finalmente, como en los casos de *La Platera* y *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria* el hecho de que sean hermanos dos de los personajes que conforman la dualidad de parejas (Rosimunda y Belardo) impide otro tipo de emparejamiento.



En *Los naufragios de Leopoldo* asistimos a un juego en el que intervienen tres galanes y dos damas, de modo que el propio elenco determina que uno de los galanes quede desemparejado.



Es el Infante quien queda sin esposa y ello adquiere significación en el conjunto de la comedia, por su comportamiento con Lucrecia. Así, la “lección” que pretende darle a Lucrecia, casándola con quien él cree que es el más desgraciado del reino, colmará los deseos amorosos de la dama hacia Leopoldo. A la vista del desenlace final, no dejan de resonar las palabras orgullosas del Infante, que se vuelven contra él:

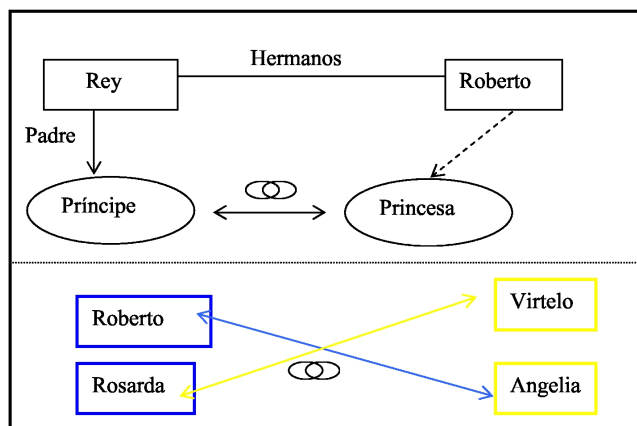
INFANTE	¿Qué te parece? ¡Qué alto pica esa dama ignorante!
RICARDO	De seso he quedado falto...
INFANTE	Pues, de Leopoldo al Infante, no era, por Dios, mal salto. De suerte aquesto he tomado, que todo el amor pasado, que era, en mi gusto un almíbar, se ha vuelto en acíbar, y todo el amor trocado.
LEOPOLDO	(Lindo)
INFANTE	Y, para que ésta entienda que de igualarse conmigo será justo que me ofenda, la pienso dar un castigo, que a otras muchas cuse enmienda, porque me ha estimado en poco. A engañarla me provocho, de suerte que ha de entender que es un Infante mujer, y lo ha de ser de este loco. (ff. 45r.-v.)

Centrándonos en la parte inferior del esquema, si dejamos de lado la figura del Infante, nos encontramos, en realidad, con el juego de parejas resueltas aparentemente en paralelo: Lucrecia se casa con Leopoldo y Cotalda con Damasio. Entre estas dos parejas hay matices en cuanto a la

adscripción social de los personajes, así como a la satisfacción del deseo amoroso. Lucrecia es una dama noble de la corte; Cotalda, en cambio, es una labradora. En el caso de Lucrecia, como veíamos, el matrimonio con Leopoldo colma sus deseos. Cotalda persigue el amor de Leopoldo y finalmente tiene que conformarse con Damasio. Sin embargo, ello no supone un impedimento para alcanzar el objetivo último que, desde el inicio de la comedia, impulsa a Cotalda: separarse del ámbito campestre, en el que ha nacido y crecido, y relacionarse con el poder económico y social del ámbito cortesano. En este sentido, el matrimonio de la labradora Cotalda con el noble Damasio, aunque de otro modo, colma también los deseos de la dama. Por tanto, ambas damas, tan distintas en cuanto a su linaje, alcanzan el objeto que funciona como motor de sus acciones.

Hasta el momento hemos estado repasando aquellas comedias palatinas en las que sólo había una dama o predominaban las relaciones con emparejamientos de hasta dos damas —a excepción de *La cueva de los salvajes*, en la que junto a Emilia tomaba cuerpo la figura de su criada Camila y, con ella, la trama secundaria y paralela a la de la principal en el ámbito de los subordinados—. En *Los propósitos*, en *Los contrarios de amor* y en *Los carboneros de Francia* uno de los elementos más destacados es, precisamente, la intervención de más de dos damas en la acción dramática.

Tres son las damas en *Los Propósitos*: la Princesa, Rosarda y Angelia. Como puede observarse en el esquema que figura más abajo, la Princesa es pretendida por Roberto y por el Príncipe, pero sólo a éste último corresponde en su sentimiento.



En el plano de los subordinados, tenemos un juego cruzado entre dos parejas de nobles de la corte: Angelia, Rosarda, Roberto y Virtelo. Inicialmente, Roberto forma pareja con Rosarda y Virtelo con Angelia, pero las damas toman la iniciativa en el cambio de parejas al que asistiremos,

de modo que Angelia renuncia a Virtelo en favor de Rosarda y ésta renuncia a Roberto a favor de Angelia. La respuesta por parte de los galanes, que son amigos, no es idéntica, pues Virtelo acepta la inversión de parejas, pero Roberto no se muestra favorable a aceptar las proposiciones de Angelia. Además, estos desequilibrios en las relaciones de pareja repercuten directamente sobre la relación de amistad de ambos galanes, que necesitan del ingenio y desenvoltura de la Princesa para su reconciliación. De hecho, en esta comedia cobra interés la figura femenina. Su agudeza, en la línea de las damas-donaire como Juana en *Los donaires de Matico*, es la que permite la resolución del conflicto dramático, pues es la Princesa quien propone un juego, que se articula a modo de teatro dentro del teatro, y que será, precisamente, el que le dará su título<sup>446</sup>. Es el llamado juego “de los propósitos” que, según la Princesa de España explica, consiste en nombrar a una “reina” y cumplir con todo lo que ella ordena. En el momento en que, por unánime decisión, la Princesa de España, que aparece en escena bajo el disfraz pastoril de Bartola, actúa como la reina del juego, recupera en la metaficción del juego el lugar de superioridad que le correspondía en la ficción teatral de vida representada en la comedia. El juego ensalza el valor del fenómeno de teatro dentro del teatro como mecanismo de cuestionamiento de la realidad circundante a los espectadores, en la línea de lo propuesto por López de Abiada, quien afirma que “el juego dramático de las formas reflexivas es un recurso que potencia el planteamiento de problemas existenciales, que genera y favorece la reflexión sobre la realidad o sobre aspectos de la vida o del arte en general”<sup>447</sup>.

En *Los propósitos*, de nuevo, como en *Los naufragios de Leopoldo*, tenemos un galán más que damas, con lo que queda excluido de los matrimonios finales Roberto, cuyo comportamiento analizaremos más adelante en relación con la figura del poderoso.

En *Los contrarios de amor* tenemos también tres parejas. La principal diferencia con respecto a la anterior comedia es que la relación entre el Rey y la Reina no existe hasta el final, pues a ambos personajes los caracteriza su aversión hacia el sexo contrario.

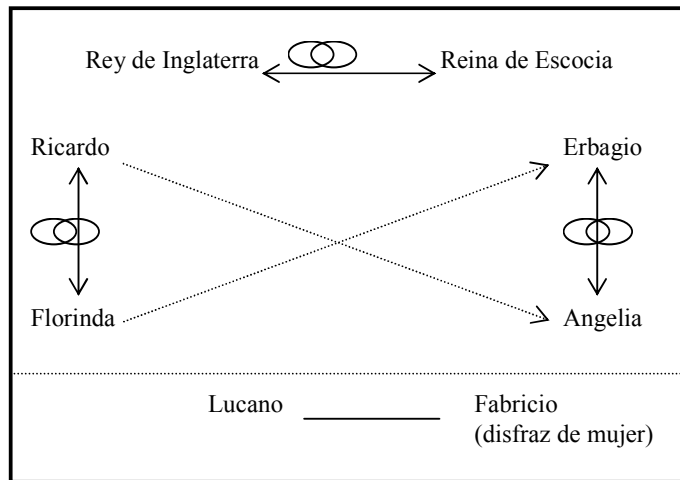
Respecto a las parejas de subordinados, tenemos un juego de cambios en las relaciones que unen a Ricardo, Erbagio, Florinda y Angelia, pero a diferencia de *Los propósitos* no hay una inversión cruzada de las parejas iniciales, porque Angelia y Erbagio constituyen una unidad a lo largo de la comedia y sólo se producen cambios en la otra pareja, la de Ricardo y Florinda.

---

<sup>446</sup> Sobre el teatro dentro del teatro, *vid.* ANDRÉS SUÁREZ, Irene, “La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro”, y LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, “Hacia Cervantes: de formas, contraformas y juegos de espejos en el teatro”, en VV. AA., *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, 1997, pp. 11-29 y pp. 31-47, respectivamente.

<sup>447</sup> Art. cit., p. 39.





Si en *Los propósitos* quien toma la iniciativa para la resolución del conflicto es la Princesa, en *Los contrarios de amor* este papel predominante recae sobre Angelia, verdadera protagonista de la tercera jornada.

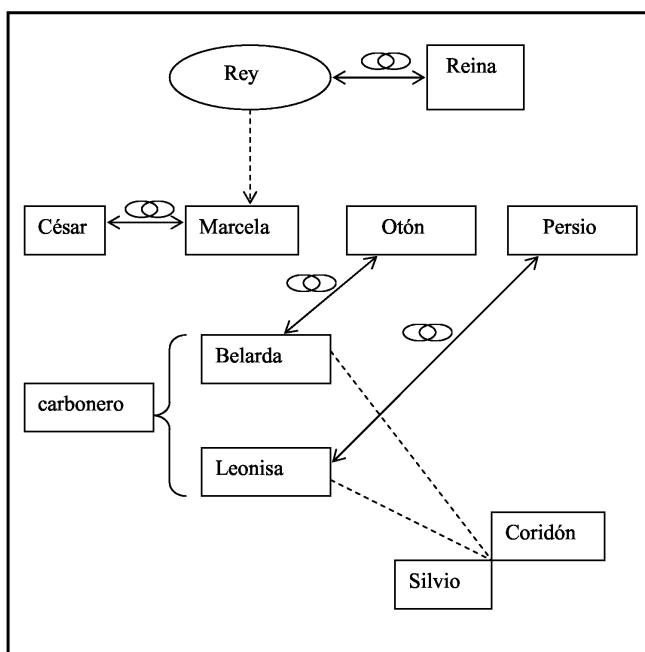
En este caso, el personaje masculino que queda sin pareja es Lucano, un criado que solicita participar también en la fiesta matrimonial final:

LUCANO	Pues ¿yo estoy descomulgado? ¿Soy hijo de algún tortugo que no me das ese yugo?
REY	Pues qué, ¿quieres ser casado?
LUCANO	Sí, señor.
REY	Pues bien será que con aquea doncella os caséis. Casaos con ella.
LUCANO	Soy contento.
FABRICIO	¡Arre allá!
LUCANO	El Rey me casa con vos y que mi mujer os nombre.
FABRICIO	Téngase allá, que soy hombre.
LUCANO	¡Bueno es eso!
FABRICIO	Soy, por Dios...
REY	Que bien casada estaréis. Basta que lo mande yo.
FABRICIO	¡Oh! Pese a quien me parió que soy hombre.
REY	No os canséis.

FABRICIO      ¡Vive Cristo!, Que soy hombre.  
¿Qué es lo que quieren hacer?  
Ya reniego el ser mujer.      (p. 116)

Lucano da pie a la introducción de una escena marcada nítidamente por su comicidad, que actúa como contrapunto de la triple boda que clausura la comedia, una de cuyas características más destacable es la multiplicación de líneas argumentales que no siempre se presentan cohesionadas entre sí y que no siempre quedan entrelazadas armónicamente con la acción principal. En la comedia se detecta un exceso de material dramático que diluye la línea central y genera episodios con cierto anquilosamiento.

En *Los carboneros de Francia* podemos contar hasta cuatro damas: la Reina de Francia, Marcela, Belarda y Leonisa. En primer lugar, debe destacarse la presencia de la Reina. En la comedia se actualiza una secuencia muy similar a la que veíamos en *Las traiciones de Pirro* o *La cueva de los salvajes*: un varón casado pretende el amor de una dama, pero la diferencia que introduce esta comedia respecto a las dos anteriores, es que se le otorga “voz” a esa mujer que quedaba relegada o silenciada en las otras obras. La Reina tomará parte en la defensa de su matrimonio y, con la ayuda determinante de César, evitará que su marido fuerce a Marcela.



Belarda y Leonisa son las otras dos damas que participan en la acción. Como en el caso de Marcela, son pretendidas por más de un galán. Su matrimonio final con los dos nobles de la corte

guarda cierta relación con *Los naufragios de Leopoldo*, aunque en *Los carboneros de Francia* no está presente la decidida voluntad de la dama de casarse con un noble, sino que se trata de un matrimonio que procede muy probablemente de la fuente en la que se basa la comedia y, en este sentido, no supondría una tan directa problematización sobre la desigualdad de clases sociales.

Hemos repasado las figuras del galán y la dama en nuestras comedias. Veamos ahora la figura del rey que, de acuerdo con Prades, se divide en dos actantes en función de su edad: rey joven y rey viejo. Según la citada investigadora:

El rey es un “poderoso” que, si joven, es tan enamorado y celoso como el galán, pero con una pasión amorosa violenta, avasalladora hasta la soberbia e injusticia; si anciano, el rey exhibe algunas muestras del ejercicio real de sus obligaciones de gobernante, es prudente en sus resoluciones y está atado, en alguna forma, a la obligatoria intriga amorosa de la comedia<sup>448</sup>.

En nuestras comedias se produce en distintas ocasiones la coincidencia entre la figura del “rey” y la del “padre”, definido por Prades como:

anciano caballero, muy valeroso, pero sometido de por vida a un inflexible código de honor que le convierte en pesquisidor y juez de los actos de sus hijos, preferentemente de la hija, en quien más peligra el patrimonio de honor<sup>449</sup>.

Así pues, coincide el rey viejo con el padre en *Los infortunios del Conde Neracio*, *La cueva de los salvajes*, *El príncipe melancólico*, *Las burlas de amor* y *Los donaires de Matico*.

En *Las burlas de amor* el padre-rey sólo se hace presente hacia el final de la comedia, convirtiéndose en elemento básico para el desenlace de la misma y cumpliendo con la función sancionadora que le es propia.

Los rasgos básicos del tipo rey como personaje sentencioso y consciente de su pertenencia a la más alta jerarquía por su realeza, se presentan de modo gradual en *Los infortunios del Conde Neracio*, pues el Rey es un personaje que adquiere una importancia progresiva a medida que se produce el avance de la acción. Asume su poder en el momento que se siente traicionado por Filastro y ve puesto en peligro su honor. Entonces reacciona con severidad contra quien cree que es causante de su desgracia por haber raptado a la Princesa y está dispuesto a emprender una guerra que le permita apresar y sentenciar a quien deja de considerar su vasallo predilecto y pasa a considerarlo su mayor enemigo. En este sentido, como sucede en tantas otras obras, se traslada al terreno de lo público la ofensa personal.

---

<sup>448</sup> DE JOSÉ PRADES, Juana, *op. cit.*, p. 351.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 351.

Mayor papel se les reserva a los padre-rey de *La cueva de los salvajes*, *El príncipe melancólico* y *Los donaires de Matico*.

Los casos de *El valor de las letras y las armas* y *Los propósitos* son particulares como trataré de explicar. En *El valor de las letras y las armas*, en realidad el trono le corresponde al Rey de Grecia, al padre de Leoncio, Camilo y Eurídice y, por tanto, sería un representante más de la figura del rey viejo<sup>450</sup>. Sin embargo, en la comedia ocupa su lugar Eleasto, que usurpó injustamente el poder del Rey, y que representa a un rey joven. Sólo al final de la misma se produce el restablecimiento del orden y la integración en el sistema de quien había abusado de un poder que no le correspondía. En *Los propósitos*, nos encontramos con un caso similar. Aquí es Astolfo, quien le usurpa el poder a su propio hermano, el Rey de Francia, y pretende alcanzar el amor de la Princesa de España, entrando en competencia con su sobrino, el Príncipe. Por ello, en *Los propósitos*, la función de rey en gran parte de la comedia la detenta Astolfo y éste está más en la línea de los reyes jóvenes que de los viejos, de acuerdo con las características que los definen, según de Prades.

En cambio, aparece un rey joven en *Las traiciones de Pirro* y *Los carboneros de Francia*, que coinciden con la descripción de Prades sobre los límites cercanos a la soberbia e injusticia anteriormente indicadas.

En *Los naufragios de Leopoldo* si atendemos a la edad del hermano del Rey, el Infante, aquél debería ser incluido entre los reyes jóvenes, pero es su hermano y no él quien actúa de acuerdo con la definición postulada por Prades. Un Infante que tiene puntos de contacto con los reyes de *Las traiciones de Pirro* y *Los carboneros de Francia*.

En *Los contrarios de amor* aparece también la figura de un rey joven. En esta comedia merece especial atención la dualidad de reinos en que tiene lugar la acción dramática, esto es, Inglaterra y Escocia. Sólo indico como representante de la figura del “rey”, al Rey de Inglaterra,

---

<sup>450</sup> Merece especial atención la presencia de la “madre” en esta comedia, aunque su papel es secundario. Es el único caso, entre las palatinas del *corpus* en que aparece dicha figura. Obsérvese que, por el contrario, la madre sí cumple un papel fundamental en *Lucistela* y en *El milagroso español* en las que la acción no se reduce al período en el que los hijos han alcanzado la madurez, sino que abarca también el nacimiento y la niñez. Por otro lado, aunque *El valor de las letras y las armas* recuerda en algún aspecto a la lopesca *Ursón y Valentín* (un poco posterior a la comedia palatina de nuestro *corpus*), no guarda relación con la obra de Lope respecto al papel que se le confiere a la madre, puesto que en *El valor de las letras y las armas*, la Reina de Grecia está desprovista de sospecha de adulterio. En este sentido, la madre de Leoncio, Camilo y Eurídice no es desterrada del reino de Grecia por una falsa acusación como sucedía con la reina Margarita, madre de Ursón y Valentín –que reproduce el tópico de la mujer inocente calumniada–, sino que es desterrada de Grecia por motivos políticos y marcha al exilio en compañía de su marido. Además, la figura de la madre en *Ursón y Valentín* recuerda más a los casos de *Lucistela* y en *El milagroso español* antes mencionados dado que en la comedia lopesca sí se representa el ciclo biológico completo de la vida de los personajes. Respecto a los juicios contemporáneos sobre este último aspecto (inverosimilitud de la representación de toda la vida del héroe), así como la fuente en la que se basa *Ursón y Valentín*, sigue siendo de obligada cita el estudio de la obra llevado a cabo por Menéndez Pelayo (*Vid. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, vol. VI, pp. 385-395). Es objeto de otro estudio, imposible de llevar a cabo en esta sucinta nota, el análisis de las implicaciones y posibles repercusiones en cuanto a la adscripción genérica como comedia palatina de *Ursón y Valentín* derivadas de la fuente en la que se basa, según el citado investigador, dicha comedia.

dado que en Escocia el poder recae sobre la Reina, un personaje femenino a quien sus súbditos imploran que acceda a contraer matrimonio para la salvaguarda del reino. Es, por ello, que no incluyo a la Reina como representante de la figura del poderoso en esta comedia. Un caso similar es el que encontramos en *La Platera*.

Interesante es el caso de *La Platera*, en el que la ausencia de la figura del rey marca determinantemente el desarrollo de la acción. Considero que no está presente en la comedia la figura del rey, pese a que interviene el Rey latino, puesto que éste se encuentra fuera de su reino, concretamente en el espacio que está bajo el reinado de la Princesa de Frigia. Ésta es la máxima representante del poder en dicho ámbito, pero tampoco ella sustituye a la figura de un rey en femenino si atendemos a la imperiosa necesidad que tiene de contraer matrimonio a petición de sus súbditos para llenar el vacío de la figura del rey.

Por otros motivos resulta también interesante el caso de *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*. Aquí, la multiplicación de los espacios, concebidos como reinos distintos e independientes conlleva una consiguiente multiplicación de poderosos: el Duque de Cantabria, el Príncipe de Fenicia y el Príncipe de Tiro. No considero a este último como “Rey”, sino como “galán” porque únicamente al final de la comedia, con la llegada a Tiro para que se produzca el feliz desenlace, éste ocupa su lugar como máximo representante del poder en su reino. En el resto de la comedia, su papel responde al de galán. En realidad, funciona como inversión del personaje del Duque de Cantabria, que tiene más peso como “rey” y sólo al final de la comedia ocupa el lugar de un “galán” y contrae matrimonio con la Princesa de Tiro.

En *Los naufragios de Leopoldo* y en *La Platera* hallamos ejemplos en los que la figura del padre no coincide con la figura del rey. Los tres casos corresponden a personajes de baja adscripción social: el padre de Cotalda (padre biológico), el padre de Suplicio y el de la Platera (padres adoptivos).

En *Los carboneros de Francia* el papel de padre lo comparten el carbonero Claudio, padre de Belarda y Leonisa, y el tío de Marcela, el caballero Lelio que ocupa el lugar del padre de la dama por haber fallecido éste.

Téngase en cuenta, además, que en *El valor de las letras y las armas* podría considerarse que Darestes ocuparía el lugar del padre, por ser quien ha criado a Leoncio y Camilo. Sin embargo, dado que su papel de padre adoptivo concluye simbólicamente con el inicio de la acción pues Leoncio y Camilo se “independizan”, comienzan su andadura en solitario y su camino de maduración, y puesto que en la comedia se hace visible el padre natural, no he incluido a Darestes, sino al Rey de Grecia, como padre en el esquema resumen de los tipos de personajes. En la misma

línea cabría considerar las figuras de Timbrio y Belardo en *Las burlas de amor*. Timbrio, padre adoptivo de Jacinta, cede su lugar al Rey Arcano, padre natural, aunque éste tan sólo interviene en el desenlace la acción. Dado que el restablecimiento final del orden pasa por la asunción de la paternidad biológica, prevalece la figura del padre natural a la del adoptivo. En esta misma obra, Belardo, padre adoptivo de Ricardo, tampoco se reseña como “padre” pese a la ausencia por muerte del padre natural de Ricardo, el duque de Atenas, puesto que, como en *El valor de las letras y las armas*, el galán ya ha completado su etapa de formación en el hogar y ha emprendido su formación desvinculada de la casa paterna, que ha abandonado. No obstante lo dicho, el papel de Belardo y Timbrio resulta fundamental en la anagnórisis final de la comedia.

En *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*, la figura del padre no aparece y funcionalmente es sustituida por la de los hermanos: el Duque de Cantabria y el Príncipe de Tiro, pero éstos ejercen en la acción el rol de rey y galán, respectivamente, más que de padres, por lo que no los he incluido como “padres” en el esquema resumen de los tipos de personajes.

En *Las traiciones de Pirro* no aparece la figura del padre y ello repercute sobre la acción dramática porque el rapto de Florista por parte del Conde queda relegado a los antecedentes. No se problematiza, por tanto, con los posibles conflictos amor-honor y la intervención paterna en la salvaguarda de la dama, sino que se focaliza la atención sobre la figura del “Rey” y su comportamiento, de modo que se asume la estabilidad de la relación Florista-Conde, ocultada en su larga convivencia, pero no legitimada socialmente hasta el matrimonio final apadrinado por el Príncipe.

Con estos cuatro tipos de personajes analizados hasta el momento y, en especial, a través de la figura del Rey, se actualiza en las palatinas una secuencia fundamental que vamos a definir genéricamente como “los desórdenes del poder”. Como estamos viendo, las figuras del rey que emergen en estos textos responden básicamente a dos modelos: el primero, el de aquellos que han arrebatado injustamente el poder a los legítimos gobernantes a quienes han relegado, como en *El valor de las letras y las armas* o *Los propósitos*; el segundo, el de los reyes, cuyo gobierno sí está legitimado, pero que actúan injustamente por diversos motivos, entre ellos, el más destacado el de intento de abuso para colmar sus apetencias amorosas, como en *Las traiciones de Pirro* o en *Los carboneros de Francia*.

Ello no significa que todos los reyes encajen en estos dos modelos, como veremos en el caso de *Los infortunios del conde Neracio* ni tampoco que los comportamientos incorrectos siempre estén vinculados a la figura que ostenta el poder y, por supuesto, menos todavía que la secuencia

sea exclusiva de las comedias y dramas palatinos<sup>451</sup>. De hecho, el profesor Oleza ha explicado la existencia de unidades inferiores a los géneros, y que podrían ser calificados como microgéneros. Se trataría de “redes de piezas que exploran un determinado conflicto y las posibles –y variadas– respuestas al mismo”, de modo que la problemática que de los abusos amorosos del poderoso es, según el citado investigador “uno de estos previsibles microgéneros [...] decisivo para la elaboración de interpretaciones globales de la comedia nueva”<sup>452</sup>.

En *Los naufragios de Leopoldo*, *El príncipe melancólico* y *La cueva de los salvajes*, los personajes que muestran un comportamiento incorrecto y reprochable no se corresponden con el tipo “rey”, máximo representante del poder, sino con el tipo “galán”. En *Los naufragios de Leopoldo* es el Infante y no el Príncipe quien abusa de su posición privilegiada para perseguir a Lucrecia. En *El príncipe melancólico* es el Príncipe quien se interpone en la relación entre su hermano, el Infante, y Rosilena, pero el Príncipe, en este caso, no encarna a la figura del poderoso, sino que ésta se le reserva a su padre, el Rey. En *La cueva de los salvajes* es Lisardo quien se deja llevar por sus impulsos emocionales. La muerte de la esposa, como elemento *sine qua non* para el desenlace “feliz” de la obra resulta interesante dado que la esposa no es un personaje que intervenga en la acción. Por ello, la pregunta que suscita el texto es qué motivos condicionan la presentación de Lisardo como un personaje casado. Parece lógico pensar que la configuración de este personaje es más compleja, menos maniquea pues no se nos ofrece como un héroe perfecto, impecable, fiel a su amada hasta la muerte, sino que se presenta como un personaje que miente en diversas ocasiones y que oculta su verdadera identidad para lograr sus objetivos: el amor de la princesa. Su engaño sobre la relación filial que lo une con Turindo resalta el juego con el tradicional motivo del encuentro de los hijos que se han perdido unos años antes. La verdad de la paternidad se pone al servicio de un engaño cuya finalidad es obtener un determinado objetivo en beneficio propio. La inversión del motivo no sólo confirma la fijación previa del mismo, sino que impone una lectura irónica y crítica sobre el personaje y su función. Lisardo se presenta, pues, como un personaje que actúa con valentía en la defensa de la dama, pero sobre el que planea la sombra de un oculto interés de medro. El Rey actúa como desencadenante de la acción al interponer su proyectos de matrimonio entre su hija Emilia y el duque de Normandía, en la relación amorosa que la dama aspiraba a tener con Lisardo y como pieza necesaria en la resolución de la trama. Es justo en su compensación a los

---

<sup>451</sup> Hemos comentado ya un caso de tiranicidio en el drama historial que lleva por título *Los vicios de Cómodo, emperador romano*.

<sup>452</sup> Vid. “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, en ARELLANO ayuso, Ignacio, GARCÍA RUIZ, V., y VITSE, M. (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, 235-250. Recordemos que en otras obras del *corpus*, como *La descendencia de los Marqueses de Mariñán*, afloraba también esta problemática.

labradores que le han salvado la vida, demuestra aprecio por su hija, con quien es indulgente, y a la que finalmente perdona, aceptando su matrimonio con el duque de Atenas.

Por otros motivos, la figura del rey de *Los infortunios del Conde Neracio* también quedan al margen de la dualidad en cuanto al comportamiento desordenado de quienes ostentan el poder en las comedias. Salvaguardando todas las diferencias, el rey de *Los infortunios del Conde Neracio* comparte rasgos que lo aproximan al rey don Fernando, que veíamos en el drama historial de *Las grandezas del Gran Capitán*. Un rey influenciado por los intereses de algunos vasallos interesados en la caída de un noble que demuestra, a través de sus acciones, su fidelidad al soberano. Sin embargo, la resolución del conflicto dramático es distinto en una y otra obra, y en *Las grandezas del Gran Capitán* no aparece en ningún momento la problemática acerca del valido que aparece insinuada en las dos primeras jornadas de *Los infortunios del Conde Neracio*.

No es tanto el comportamiento del poderoso, cuanto el de las personas que están a su alrededor, vinculadas con el poder, el que se enjuicia en *Los infortunios del Conde Neracio*. En esencia, el argumento de la comedia se construye a partir de la contraposición del comportamiento de unos vasallos del Rey. Podríamos decir que la obra presenta, de modo antagónico, al siervo fiel frente al infiel y posibilita la reflexión acerca de las estructuras del poder establecido, del papel de unos vasallos que son favorecidos y que se aprovechan de modo ilegítimo de ciertos privilegios que les son concedidos, así como de un rey que confía, quizá en exceso, en aquello que le dicen hasta el punto de delegar ciertas responsabilidades propias.

Ignacio Arellano ha dedicado sendos artículos al estudio de obras amescuanas y tirsianas en las que emerge la problemática acerca de las estructuras de poder. Analiza comedias que exploran “el funcionamiento y conductas de los poderosos, el modelo de rey o la situación del privado”, haciendo hincapié en que “la figura del valido está en el punto de mira de tratadistas y teóricos de la política, además de concentrar numerosas reacciones de súbditos y oponentes políticos”. Esta línea de investigación alrededor de la figura del valido la pone en relación el citado investigador con el tema de la “mutabilidad de la fortuna voltaria”, que califica de nuclear<sup>453</sup>.

En *Los infortunios del Conde Neracio* la primera ocasión en la que entra en escena la figura del Rey es en el ámbito espacial y social que le es propio a su persona: el interior de su palacio real. El Rey no entra en escena hasta el cuadro tercero de la primera jornada, o lo que es lo mismo, más de quinientos versos preceden su aparición. Dicho retardo potencia el interés por este personaje,

---

<sup>453</sup> Vid. ARELLANO AYUSO, Ignacio, “El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua”, en GRANJA, Agustín de la, y MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII* (Granada, Octubre 1994), Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 43-64 (las citas están en p. 43 y 63). El propio Arellano remite en este artículo a otro suyo “La máquina del poder en el teatro de Tirso”, *Crítica Hispánica*, 16, 1, 1994, pp. 59-84



máximo representante del poder, pues tenemos noticias de él a través del personaje de Neracio. Cuando Seberio le está aconsejando que no debe huir de la corte, le dice a Neracio: “pues cuando venga el rey a sentenciarte/ ¿qué podrá hacer más de desterrarte?” A lo que Neracio responde: “que sé yo que a Filastro favorece/ mucho, y aqueste tomará la mano en vengar a su primo” (f. 347 v.). Esta declarada tendenciosidad de un personaje que debe actuar con imparcialidad, marca una valoración negativa del soberano, a quien se considera, por ello, injusto.

Neracio se da cuenta de que lo habían engañado y, como considera que el Rey no lo defiende, decide ser él quien se venga de Afrano. Se enjuicia el comportamiento de un Rey al que indirectamente acusa por no vengarlo, un Rey del que retóricamente se pregunta: “¿guardas, Rey, aquí la ley?” (355 v.) Y más adelante, nuevamente Neracio lo trata como Rey injusto: “bien dudo de tu justicia” (f. 355 v.).

Como estamos viendo, Neracio ofrece una visión crítica del soberano desde el inicio de la obra. Visión a la que se oponen las declaraciones de Seberio, que transmite la impresión de que el Rey es una persona en cuyos actos se puede confiar. Así se lo pone de manifiesto a la Princesa cuando ésta le muestra las dudas que tiene entre dejar a Neracio e ir a solucionar los problemas de sus tierras, o quedarse con él. Seberio le aconseja que acuda “al mayor de esos dos daños”, es decir, que vaya a tratar de solucionar los problemas que tiene el Conde en su estado, al tiempo que afirma: “advierte/ que el Rey le quiere mucho y no se dude/ de que le ha de buscar la mejor suerte” (f. 357 r.). Una conciencia del equilibrio del Rey que defiende Seberio desde el primer momento en que Neracio le plantea sus pretensiones de huir. Según Seberio: “y cuando no por muerte de un Afrano/ qué castigo dará el Rey a un Neracio/ que no sea con templanza y muy despacio” (f. 347).

Por otro lado, el comportamiento del Rey no es igual al inicio que al final de la obra. Tenemos conocimiento del cambio que se opera en el personaje y de su decidida persecución para castigar al culpable a través de la información que el criado de Neracio le brinda a su señor. Le advierte que el Rey, al que califica como “poderoso”, “pujante y orgulloso”, se acerca a sus tierras furioso y le aconseja que ponga a salvo a la Princesa pues “mira que con gran rigor se destruye tu condado”, “airado por tu tierra entra matando, a ninguno reservando” (f. 162 r.)

La actitud del Rey cambia, como también la consideración de Neracio hacia su persona. Las acusaciones vertidas quedan neutralizadas cuando escucha a escondidas los planes de Filastro. Dice Neracio: “yo del Rey he colegido/ el mucho amor que me tiene/ y que por loco me tiene/ adonde estoy detenido” (f. 359 r.). De hecho, no sólo quedan modificadas las palabras de Neracio, sino su actitud final de sumisión al Rey, que acepta de buen grado su matrimonio con la Princesa.

Filastro es el personaje con mayor doblez de la comedia. No siente escrúpulos en engañar a cualquiera, incluido el propio Rey. Es el personaje que potencia el enredo, en apariencia para

vengar a su primo Afrano, pero el beneficio de la descalificación de Neracio ante los ojos del Rey es a favor de sí mismo. Además, es Filastro quien está interesado en alejar a Neracio de la Corte para eliminar cualquier vestigio que le pudiera hacer sombra. Filastro y Neracio se configuran como personajes antitéticos en su comportamiento, hasta el final de la obra, en la que Filastro no pierde de vista la posibilidad de aprovechar la coyuntura contra Neracio para lograr el favor real. En cambio Neracio, pese a haber condenado a Afrano, finalmente lo perdonará.

El primer personaje que condena el modo de actuar de Filastro es su propio criado, Ceterio. Se siente avergonzado de estar a su servicio, pues lo considera un cobarde (346 v.) y declara que su amo no tiene una buena relación con mucha gente, lo que resulta fundamental, sobre todo por el contraste u oposición respecto a las valoraciones de esta misma faceta para el caso de Neracio por parte del Rey, que, como hemos visto anteriormente, valoraba al Conde por su buena relación con el resto de nobles.

Neracio acusa a Filastro de traidor (f. 350 v.), de “enemigo”, de realizar “bellaquerías”, “maldades” y de tener labios y “lengua pernicioso” (f. 359 v.) y, cuando descubre que la muerte de Afrano era fingida lo trata como cobarde y le pregunta con notable ironía si estaba muerto de miedo. Neracio vierte la misma acusación de traidor y villano sobre su primo Afrano, al que acusa de “infame”, “aleve”, “fementido” y “desleal” en el monólogo que abre la obra (f. 346 r.). Pero, además, sobre Afrano descarga Neracio también la ira por sus celos. Las alabanzas que Neracio hace de Afrano son, según indica, por dar gusto a la Princesa: “que alaballe yo ya es justo,/ pues sé que, en ello, doy gusto/ a quien dél le recibía” (f. 355 r.). Lo alaba como “caballero tan honrado,/ tan noble, tan fiel y bueno,/ ¿cuál virtud, Rey, no tenía?” (f. 355 r.), pero, en realidad, cree que tiene “de ángel el rostro y cabello/, pero el corazón de fiera” (f. 355 r.).

Seberio no se fía en absoluto de Filastro. Cree que si va solo destruirá el condado de Neracio. Dice que el Rey confía en Filastro por la amistad que tiene con él y que, por dicho motivo, no duda de la lealtad de Filastro. En cambio, él sí duda de su lealtad y le advierte a la Princesa de las graves consecuencias que se avecinan si ella no lo remedia: “si va Filastro solo, por sin duda,/ ten que ha de destruir todo el Estado/ [...] habremos de sentir el daño a medias” (f. 356 v.-357 r.).

Frente a esta imagen negativa de Ceterio, de Neracio y de Seberio, otro noble, Contranio, cuando el soldado le informa de la desaparición de la Princesa y de su supuesto secuestro por parte de Filastro se pregunta: “¿es posible que Filastro/ hizo tan gran villanía?” (f. 361 r.) En su duda está implícita una valoración positiva de Filastro pues el personaje de Contranio considera a Filastro incapaz de cometer una villanía.

Incluso Afrano llega a dudar de su primo, con quien se muestra molesto pues considera que, en el tiempo que lleva desterrado en Italia, no le ha hecho caso: “no ha hecho Filastro cuenta” (f.

363 v.). A pesar de los parecidos que puedan tener, Afrano y su primo se diferencian fundamentalmente en la conciencia de “honor” que tiene Afrano, frente a Filastro. Además, Afrano se arrepiente de su comportamiento y, cuando es apresado por Neracio, al ser conducido a la cárcel afirma que tiene “bien merecida la muerte aunque más terrible” (f. 364 v.). Por el contrario, Filastro estima más la vida que la honra y, cuando habla de sí mismo, se percibe su hipocresía y la doblez de su carácter, como sucede, por ejemplo, cuando se presenta ante Neracio y se tilda de ser “su servidor” (f. 359 r.-359 v.).

La valoración de Filastro por parte del Rey varía a medida que avanza la comedia. Al inicio, los versos pronunciados por el Rey y dirigidos a Filastro dan cuenta de la predilección que siente por su persona: “la merced que os hago y lo que os quiero” (f. 570-73). El Rey es consciente de que trata a Afrano con menos rigor del que le hubiese gustado porque es primo de Filastro. A través de las palabras del Rey se percibe su total y absoluta confianza en Filastro: “pues ser quien sois abona el valor de vuestro pecho” (f. 358 v.). El punto de inflexión en el juicio que le merece Filastro al Rey es la creencia de que éste lo ha traicionado y ha raptado a la Princesa. A partir de ese momento lo acusa de traidor, y lo considera merecedor de la muerte. Cuando lo apresan y averigua que es Filastro, ordena que lo encarcelen hasta que reciba “el justo castigo que merece” (f. 362 v.-363 r.) ese “pérfido” e “ingrato” (f. 363 r.), ese que considera “mi enemigo” y “traidor fraudulento” (f. 365 r.).

Retomando la secuencia de “los desórdenes del poder” a la que hacía referencia más arriba, la usurpación del trono injustamente presente en *El valor de las letras y las armas* y en *Los Propósitos* va aparejada en el *corpus* a la secuencia del desconocimiento de la identidad y a la figura del príncipe-salvaje a la que hemos aludido.

Así, en *El valor de las letras y las armas*, la usurpación del trono a los Reyes de Grecia lleva aparejada la crianza de Leoncio, Camilo y Eurídice como “príncipes-salvajes”. Resulta esencial la revisión de la figura del salvaje en esta comedia, en relación con el significado fundacional que lleva, en ocasiones, aparejado el motivo de la crianza salvaje de un infante. En este caso, resulta de sumo interés si tomamos en consideración el título de la comedia, puesto que los dos príncipes – Leoncio y Camilo, que han sido criados como salvajes y amantados por una leona– se dedican a las letras y las armas<sup>454</sup>. De algún modo, al igual que veíamos para los casos de *El milagroso español*,

---

<sup>454</sup> Mckendrick ha señalado la posibilidad de que, “las cuestiones prácticas de la organización del teatro pesaron en el carácter formulista del drama”, adaptándose a las necesidades de las distintas compañías. En este sentido ofrece un curioso ejemplo al apuntar que “se ha sugerido con plausibilidad que un tropel de comedias con león pudiera explicarse por el hecho de que durante ese tiempo alguna compañía tuvo algún león domesticado o una piel de león a su disposición”, *vid.* MCKENDRICK, Melvena, *El teatro en España (1490-1700)*, Barcelona, Medio Maravedí, 2003, p.

*Lucistela* y *El hijo de Reduán*, aquí también puede considerarse como dinastía nueva que se instaura aquella en la que adquieren una importancia esencial las letras y las armas, ideal del hombre renacentista.

la influencia de un motivo frecuentísimo en las historias míticas de dioses y héroes: el del niño abandonado amamantado por un animal. Baste citar a Zeus en la mitología griega, amamantado por una cabra o, según otras tradiciones, por dos osas; a Rómulo y Remo, los mellizos fundadores de Roma, a quienes dio su leche una loba; a Ciro, el gran rey persa que según la leyenda fue criado por una perra<sup>455</sup>.

De nuevo, como en *El milagroso español*, aparece en *El valor de las letras y las armas* la figura del salvaje (en este caso, “princesa-salvaje”: Eurídice) que perturba a los pastores.

Además de Eurídice, como decíamos anteriormente, en *El valor de las letras y las armas* guardan vínculos con el elemento “salvaje” sus hermanos, Leoncio y Camilo, que fueron amamantados por una leona. Curiosamente, el primero de estos dos personajes toma un nombre vinculado precisamente con la leona, pero, a diferencia de otros casos, es criado por un campesino

---

79. En nuestra obra, hay dos pasajes fundamentales en los que entra en escena la figura del león: la primera de ellas en la escena ante la cueva donde habita Eurídice. Se trata de un disfraz como se indica en el elenco de personajes al inicio de la obra: “un hombre vestido de león”. La segunda ocasión en la que figura un león es la que nos ocupa en este momento. No se precisa, mediante acotaciones explícitas si la leona que se acerca mansamente a Leoncio es un animal domesticado o un hombre disfrazado, pero a la vista de la otra escena lo lógico parece ser pensar en el empleo del mismo recurso en dos ocasiones en la obra. Desde fechas tempranas, tenemos constancia en la documentación teatral, de la exigencia de recursos empleados para poner en escena a una fiera. Así, en Valladolid, el 11 de junio de 1588 el barbero Gabriel Bermejo, vecino de Cuéllar, como primer oficial, y el especiero Juan González, como su fiador, confesaban haber recibido de Jerónimo Velázquez, autor de comedias, “una danza de diablos con sus vestidos y máscaras, cascabeles, capirotos para las cabezas que todos son seis, los cuales vestidos todos son de frisa de colores y de bocaci pintados; los atributos de Nuestra Señora pintada al óleo que son de lienzo; un hábito de Santo Domingo, de tafetán la capa y la capilla de tafetán negro estrellado de plata con su túnica blanca de dibujo y escapulario y casulla de esclavina blanco; un vestido de ermitaño, túnica blanca y escapulario y capilla de xerga; un vestido de león y otro de puerco espín y un tigre”; vestidos y ornamentos que alquilaron por ocho días para representar en Cuéllar el día del Corpus, día 16 de junio, la comedia de *Nuestra Señora del Rosario*, por lo que pagarían 200 rs., “en los cuales entra el precio en que se concretó un traslado de un fragmento de la obra de Nuestra Señora del Rosario que les vendió Jerónimo Velázquez”, (FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores, op. cit.*, en preparación). Un recurso que perdura a lo largo del siglo siguiente: en unas cuentas, fechadas en Madrid el 29 de febrero de 1676, relativas a la representación de cuatro comedias en el Alcázar de Madrid por las compañías de Antonio de Escamilla y Manuel Vallejo para el Carnaval, se incluyen pagos por *dos pieles de león* para hacer toneletes, mangas y cota para Alonso de Olmedo, “para hazer a Ercules” —en *Los tres mayores prodigios*, una de las cuatro comedias, representada por ambas compañías—, y *por media cabeza de león, cuatro garras y nueve varas de holandilla para aforrar este vestido de pieles*, además de un pago de 400 rs. a Olmedo “por los saraos y bayles que a puesto”, (*Ibid.*). (En ambos casos, el subrayado es mío). Sin embargo, y retomando las observaciones de Mckendrick, lo que cabe preguntarse es si el mecanismo de la aparición de un león en escena, con las connotaciones simbólicas que conlleva, no se deberá en mayor medida a la inserción en el teatro de motivos literarios que pertenecen a la tradición y no al hecho de que una compañía posea el recurso para poner en escena la secuencia. Piénsese, por ejemplo, cómo en muchas ocasiones el león simboliza la fuerza a la que héroe se enfrenta, mostrando su valor y obteniendo el reconocimiento por su victoria, y cómo el caso que del encuentro entre Leoncio y la leona en la comedia que nos ocupa responde a otro motivo de arraigada tradición literaria: “lion as domestic servant” que se cruza con otro motivo: el de los animales que crían los hijos pequeños abandonados. *Vid.*, GUERREAU-JALABERT, Anita, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Librairie Droz, 1992, p. 26.

<sup>455</sup> ANTONUCCI, Fausta, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Navarra, RILCE-Universidad de Navarra y LESO-Université de Toulouse, 1995, p. 28.

junto con su hermano. En este punto, pues, el tratamiento de los personajes de Leoncio y Camilo resulta divergente con respecto a los personajes de Leoncio y Montano de la comedia titulada *Leoncio y Montano*, de Diego y José de Figueroa y Córdoba, que ha estudiado la profesora Antonucci. Según precisa la citada investigadora:

El eco intertextual ha sido buscado intencionadamente, ya que Leoncio y Montano, como Ursón y Valentín son mellizos, pero crecen por separado y en dos ambientes distintos, ya que el primero ha sido raptado, al nacer, por una fiera (en este caso, un león)<sup>456</sup>.

En nuestro caso, el par opositivo no lo constituyen Leoncio y Camilo, sino que estos dos forman una unidad (por haber sido criados en un mismo ambiente), frente a Eurídice, que compone el otro par de la oposición binaria. Sobre esta última recaerá la vertiente más alejada de la civilización, la pérdida no sólo de la identidad nobiliaria que le corresponde por origen, sino también la pérdida de la “humanidad” de su persona.

*Los Propósitos* se inicia con el motivo de la recuperación de un hijo perdido y desarrolla el motivo de la usurpación injusta del poder, pues este hijo, por ser hijo de un rey, recupera los derechos en la sucesión de su padre que le correspondían, lo que desata la envidia de su tío, que lo ve como contrincante y trata de deshacerse tanto de él como de su padre para tener libre acceso al poder, suplantándolos en su función monárquica. Hemos analizado ya distintas obras en las que aparece la figura del “príncipe-salvaje”. El príncipe, hijo del Rey de Francia y sobrino de Astolfo es un ejemplo más.

En otras comedias palatinas, la secuencia de los desórdenes del poder queda relegada a los antecedentes de la acción. Es lo que sucede en *Las burlas de amor*, donde la referencia al tirano y al consecuente encubrimiento del hijo y crianza humilde son sólo una referencia necesaria para el desenlace de la acción, que no se escenifica.

Algo similar sucede en *La Platera*, donde el comportamiento del Rey y su relación extramatrimonial que desemboca con el nacimiento de la hija natural, quedan confinados a los “antecedentes” de la acción dramática, de modo que no se problematiza ni cuestiona la figura que ostentaría el poder en la comedia. De hecho, resulta sumamente interesante que dicha figura esté ausente. Su muerte evita cualquier tentativa de cuestionamiento de su comportamiento como monarca. El vacío de su figura y el relato de los antecedentes tiene un papel subsidiario en el desenlace de la acción, y está precisamente en relación con el restablecimiento del orden sin ruptura

---

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 182.

de la ordenación socio-estamental. Por decirlo de otro modo, desde su ausencia, se convierte en justificación necesaria del linaje de la Platera para que ésta contraiga matrimonio con el Rey Latino.

En el segundo de los subgrupos –el de los reyes cuyo gobierno sí está legitimado, pero que actúan injustamente por diversos motivos–, se encuadra el Rey de Inglaterra de *Los contrarios de amor*. En esta comedia, la resistencia de los dos representantes de la realeza de Inglaterra y Escocia se caracterizan por su frontal oposición al sexo contrario. Es por ello, que la Reina de Escocia, en una presentación que responde al tópico de la mujer belicosa, rechaza categóricamente contraer matrimonio pese a la voluntad de sus súbditos:

REINA	Si más en eso me tratas, te he de hacer quemar vivo.
GOBERNADOR	Pues ¿en qué estribas?
REINA	Estribo en ser ejemplo de ingratas; porque el mundo de mí diga que en él una reina encierra que hace a los hombres guerra. Tanto aborrezco al que es hombre, tan contraria suya soy, que dondequiera que estoy me asombro de oír su nombre. (pp. 77-78)
	[...]
GOBERNADOR	Sí, pero no en nuestros pechos. Los más grandes de tu corte que te cases apellidan.
REINA	Pues otra cosa me pidan que más a mi reino importe. ¿Con hombre había de juntarme? Cuando tal imaginara, sólo en pensarlo pensara que el cielo había de abrasarme. Queden sin rey y sin ley mis villas y [mis] ciudades, levanten comunidades sobre el ser cada cual rey. Que no tengo de tratar con hombre mientras que viva, y antes la muerte reciba que hombre me venga a gozar; antes si alguna mujer pone en hombres sus antojos, la he de hacer sacar los ojos que la hicieron querer. Y porque entienda mi tierra cuánto a los hombres persigo, contra Inglaterra digo

que pretendo mover guerra.  
Contra la tierra, mal dije,  
que a más venganza me entrego:  
arbolen banderas luego  
contra el rey en que en ella rige.  
Éste a las mujeres sigue,  
porque aborrece sus nombres,  
y yo persigo a los hombres,  
que quiero lo que persigue. (p. 78)

El Rey de Inglaterra, por su parte, rechaza cualquier relación con las mujeres y se muestra absolutamente en contra de que sus súbditos tengan contacto con ellas, hasta el punto de tomar la determinación de desterrar a Erbagio, por el hecho de estar enamorado de Angelia:

De tu pasión informado,  
respondiendo a tu pasión,  
digo que estoy espantado  
de verte así emponzoñado  
del veneno de afición. (p. 79)

[...]

Por la corona que abraza  
mi cabeza, a quien se cuenta  
el honor que en ella enlaza<sup>457</sup>,  
que no ha de tener mi estado  
algún hombre enamorado  
que a la guerra no le envíe,  
porque entre fuego se enfríe  
quien anda en hielo abrasado. (p. 80)

En ambos casos, su comportamiento y decisiones se justifican con la alegación de que es un desengaño amoroso el que les mueve al odio hacia el sexo contrario, lo que supone una diferencia con respecto a otras obras en las que la motivación del odio hacia el sexo contrario se sustenta en motivos de raigambre clasicista, como la figura de las amazonas que veíamos en *Las Justas de Tebas* y *Reina de las Amazonas*.

Del mismo modo, Angelia alude al desquite cuando se refiere a los motivos por los que el Rey de Inglaterra envía a la guerra a Erbagio:

Es porque una le fue ingrata,  
de quien olvidado está.  
Muy bien hace; huiga dellas;  
muéstrese a todas cruel;  
persiga a las más estrellas,  
que ellas no son para él  
por no ser él para ellas. (p. 83)

---

<sup>457</sup> Corrijo la edición en la que se omite la preposición “en” del verso. Preposición que figura correctamente en el manuscrito, f. 24 r.

De algún modo, la justificación del comportamiento del Rey lleva implícita una crítica a quien no se considera merecedor de recibir trato de mujeres. Y es que el odio hacia las mujeres del Rey de Inglaterra lo lleva a cometer actos injustos, como el desamparo de la mujer, que había acudido en busca de justicia a la Corte pues Aurelio, el secretario del Rey, había violado a su hija. Son, precisamente, las figuras de Aurelio y Alberto, por encima de la del Rey de Inglaterra, las que encarnan a los cortesanos cuyo comportamiento se aleja notablemente de ser ejemplar.

Pero entre los reyes legítimos que actúan injustamente el modelo más sugestivo en el *corpus* es el de los que se dejan arrastrar por una incontenible pasión amorosa. El profesor Arata, en su estudio de Miguel Sánchez, ‘el Divino’, resaltó la importancia de la secuencia de la libidine de los príncipes por el amor de una vasalla en el teatro español de fines del quinientos y los primeros veinte años del siglo XVII:

Da un punto di vista formale, sorprende immediatamente in questo trittico [*La Isla bárbara, La Desgracia venturosa y La Guarda cuidadosa*] la compatta unità temática degli intrecci, quasi che Sánchez avesse sentito la necessita di riporre un idéntico conflitto in scenari diversi. Utilizando la terminología introdotta da Etienne Souriau, diremo che le tre commedie presentano una stessa “forza temática iniziale” che può essere così formulata: la passione illecita di un principe per una dama di corte sposata (o promessa) a un vasallo<sup>458</sup>.

Lo interesante no es sólo la constatación de la existencia de este núcleo dramático, sino la descripción de su origen, desarrollo y transformaciones. Desde el motivo del príncipe tirano, presente en las tragedias del siglo XVI, sobre todo en las de ascendencia senequista, la línea evolutiva del motivo viene determinada, según precisa Arata, por la difusión de la estructura del teatro de corral en los últimos veinte años del siglo XVI, que reorienta el teatro trágico “del horror” hacia aquel otro “del honor”, de modo que se encuentra una fórmula que permite el amor de los vasallos y que, al mismo tiempo, reafirma la autoridad real.

La colección Gondomar ofrece una muestra provechosa para analizar las tentativas para dotar este conflicto de una resolución con “lieto fine”. Así lo vio, en su momento, el profesor Arata, que expresa con lucidez el lugar de *Las traiciones de Pirro* en este engranaje:

Con il suo comportamento dispotico, smisuratamente violento e crudele, il principe di questa commedia s’inserisce nella tradizione dei grotteschi tiranni di Juan de la Cueva e di Virués [...] Il rudimentale intreccio, che si snoda lungo una serie di sequenze associate legate al teatro dell’orrore coevo, e che mettono in risalto l’insaziabile libidine del principe, si conclude con una

---

<sup>458</sup> ARATA, Stefano, *Miguel Sánchez il “Divino” e la nascita della “comedia nueva”*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, p. 51.



sconcertante soluzione [...] Vera e propria tragedia mancata, *Las Traiciones de Pirro* appare un tentativo fallito di riadattare alcuni elementi della tragedia cinquecentesca a un nuovo modulo teatrale esencialmente comico, operazione che l'inesperto dramaturgo riesce a portare a termine solo attraverso un curioso quanto inverosimile "gentelmans's agreement" finale, che provoca una violenta frattura con l'impostazione tragica di tutta l'opera<sup>459</sup>.

La evolución de este motivo en el *corpus* se hace visible por contraste con otra comedia palatina: *Los carboneros de Francia*, que retoma y escenifica los materiales presentes en el relato ejemplarizante y enraizado en la tradición oral que narra el personaje de Amintas a Florián en el *Coloquio de la vida pastoril* de Torquemada<sup>460</sup>. El episodio sobre el premio que recibe un hombre humilde por su trato servicial y generosa hospitalidad es secundado, con aparente fidelidad, por la comedia, que mantiene detalles formales concretos, lo que respalda la consideración de éste como fuente de inspiración de aquélla. Sirvan, como ejemplo, el ofrecimiento de las dos pastoras de llevar al Rey a casa de su padre; la discusión entre éste y el carbonero sobre quién debía ocupar la cabecera de la mesa; el tiempo en que transcurren los hechos, dos días; el intento de pago por parte del Rey con un anillo; la recompensa de la exención de impuestos solicitada para los carboneros; o la entrada de las dos hijas del carbonero al servicio de la Reina como damas, que contraerán matrimonio con dos caballeros de la Corte<sup>461</sup>. Sin embargo, en *Los carboneros de Francia* el motivo del rey perdido en la cacería y acogido por un carbonero se ensambla en un macro-entramado que es ajeno al relato tradicional y que, en última instancia, es el eje de la acción dramática. En el relato tradicional no se detecta ninguna alusión (explícita ni implícita) que cuestione el comportamiento del rey, ni que arroje tintes negativos sospechosos sobre su persona. Por el contrario, la comedia plantea, desde el primer momento, las pretensiones incestuosas de un Rey, que está casado, pero trata de aprovecharse de Marcela, doncella que acaba de quedar huérfana y está bajo la protección de su tío. Para ello, no duda en utilizar como tercero a su vasallo César, caballero que está enamorado de dicha dama. El rey hace oídos sordos a éste, que le recrimina su actitud injusta y desleal con los servicios que el padre de Marcela había prestado a la corona: "a ti te afrentas por cierto,/ pues que por muerto le cuentas,/ que el rey que pretende gloria/ no por muerto al bueno olvida [...]" (f. 244r.).

Y más adelante, Lelio reitera sus críticas al Rey en modo todavía más explícito:

¡Ah, rey cruel! ¡Ah, rey fiero!

---

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>460</sup> TORQUEMADA, Antonio de, *Obras completas I*, ed. M. Arroyo, Madrid, Biblioteca Castro, 1994, pp. 315-20. Sobre el cuento y su incidencia en el teatro, *vid. El villano en su rincón*, ed. J. M. Marín, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 23-25.

<sup>461</sup> A diferencia del cuento de Torquemada, en la comedia no aparece la figura de la mujer del carbonero y el Rey no va a caballo (probablemente por condicionamientos derivados de la puesta en escena).

Quien dijo rey, dijo fuerza.  
¿Es bueno que dijo el rey<sup>462</sup>  
el principio de la ley  
sea el primero que la tuerza? (f. 247 v.)

*Los carboneros de Francia* concluye con la reconciliación de los Reyes gracias al matrimonio entre los dos fieles y nobles amantes, César y Marcela. Pero la restauración del equilibrio en la relación entre el Rey y la Reina no da lugar a dudas. Se produce por la fidelidad de César que, en lugar de desvelarle a la Reina las verdaderas intenciones del monarca cuando los sorprende en la habitación de Marcela, le hace creer que el Rey se encontraba allí para presenciar el desposorio secreto de los amantes. En *Los carboneros de Francia* no se produce un cambio de actitud del soberano que rectifique la trayectoria dramática del personaje. Y es precisamente ahí, en la abierta crítica política al monarca, donde radica la verdadera *osadía* de la anónima comedia *Los carboneros de Francia*<sup>463</sup>.

---

<sup>462</sup> Aunque figura así en el manuscrito, aunque probablemente se trate de un error por “¿Es bueno que *siendo* el rey”.

<sup>463</sup> Esta comedia palatina es distinta de un drama caballeresco, de título muy similar, compuesto por Mira de Amescua. Francisca Siles, ha puesto de manifiesto las diferencias existentes entre ambas obras, remitiendo a los antecedentes de cada una de ellas: la tradición de los amores de la Reina Sevilla y Carlomagno en el caso de la obra de Mira de Amescua, y el cuento de origen francés titulado *El carbonero y el rey de Francia* en *los carboneros de Francia* de la colección de Gondomar. Vid. FERNÁNDEZ SILES, Francisca, “Carboneros de comedia”, en GRANJA, Agustín de la, y MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII* (Granada, Octubre 1994), Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 245-258. La adscripción genérica de la comedia de Mira ha sido tratada también por HEMPEL, Wido, “Un ejemplo de la pervivencia teatral en época barroca de las leyendas del ciclo carolingio: Antonio Mira de Amescua, Los carboneros de Francia y Reina Sevilla”, en RJB 49, (1998), 1999, 336-354. En las citadas actas del congreso sobre Mira de Amescua, ARIZA RUBIO, María José cataloga las distintas copias conservadas de la comedia *Los carboneros de Francia* con sus variantes de títulos (en “El fondo amescuano de la biblioteca de la University of Missouri-Columbia: índice de las obras”, pp. 137-158), y MARTÍNEZ CRESPO, Alicia, en “Una comedia amescuana de inspiración foránea: *Los carboneros de Tracia*”, (pp. 401-409), se centra en una copia con el título de *Los caballeros nuevos y carboneros de Tracia*, realizada en 1608, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 15.284) que atribuye a Mira de Amescua, distinguiéndola de la de *Los carboneros de Francia y Reina Sevilla*. Según Martínez Crespo, las jornadas primera y segunda de la comedia van firmadas al final por el actor “Diego de Anunzibay” y la tercera por Juan Álvarez de Ledesma. En el Diccionario Biográfico de Actores he tratado de encontrar más información acerca del citado Anunzibay, pero no me ha sido posible localizar a ningún actor con ese apellido. Aunque el manuscrito de la Biblioteca Nacional es distinto de la comedia de *Los carboneros de Francia* de la Biblioteca de Palacio, desde un punto de vista temático *Los carbonero de Tracia* se parece más a nuestra comedia que al drama caballeresco amescuano. Martínez Crespo apunta la posibilidad de que Lope de Vega tomase el tema para escribir *El villano en su rincón* a partir de *Los carboneros de Tracia*, basando su argumentación en criterios de tipo cronológico. La copia está fechada en 1606, pero es muy posible que la comedia estuviese ya compuesta unos años antes, puesto que Pérez Pastor dio noticia de una obligación de Jerónimo López Sustaete y de su mujer, Isabel Rodríguez, que se comprometían el 5 de marzo de 1602 a entregarle al autor de comedias Antonio de Granados una serie de obras que López Sustaete declaraba haber comprado a los dramaturgos que las habían compuesto, y entre los títulos mencionados estaba *Los caballeros nuevos*. Merece la pena tomar en consideración que nuestra comedia es cronológicamente anterior a *Los carboneros de Tracia*, por lo que queda pendiente un estudio comparativo de ambas obras para poder determinar si la comedia de la colección de Gondomar podría haber servido como fuente de *Los caballeros nuevos y carboneros de Tracia*. Por otro lado, y en relación con la cronología de estas obras, es necesario deslindar a qué comedia de carboneros se refería Girolamo da Sommoia cuando anotaba en octubre de 1606 la representación de una comedia titulada *El francés leal* “que es la de los Carboneros”, representación que probablemente corrió a cargo de la compañía de Juan de Morales Medrano (FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores, op. cit.*).

En *Los carboneros de Francia* se introduce un romance tradicional, cuya significación repercute directamente sobre la trama, reforzando la crítica al comportamiento del Príncipe. Detengámonos en el contexto dramático concreto en que se inserta el romance de Fernán González en *Los carboneros de Francia*. Tras la acogida del carbonero en su casa, el Rey y sus hombres regresan a la Corte, en la que ya se encuentra Marcela. Hasta allí la ha llevado César, cumpliendo con el mandato real y en contra de los deseos de su tío Lelio, que descubre las verdaderas intenciones del monarca, a quien desearía igualar en poder para responder a su amenaza. Le entrega a su sobrina entre lamentos por la injusticia perpetrada, alegando que: “no sé lo que determina. / Rabio cuando [a] aquesto llego/ y no se la doy ¡ah cielo!/ a él porque es un hombre,/ mas dóisela a solo el nombre/ de rey, que le ha dado el suelo” (f. 247v.). El encuentro entre Marcela y el Rey revela una figura femenina hábil en sus razonamientos y firme en sus convicciones, capaz de rebatir el lenguaje del cortejo y la autoridad del Rey: “Esclava soy, y vos, Rey/ [...] pero sé que al Rey también/ le obliga mejor la ley/ [...] que, aunque esclava, soy honesta/ y es bien que mires por mí” (f. 252v.). La inesperada presencia en la sala de la Reina obliga al Rey a esconder a Marcela en un “retrete”. Mientras los músicos tocan, el Rey distrae a la Reina para que César logre sacar a Marcela. Lo cómico de la situación, provoca que los músicos no puedan evitar reírse y dejen de tocar por unos momentos. La Reina, que no ha visto nada y no entiende a qué vienen tantas risas, pide explicaciones, pero nada consigue averiguar.

Ya sin la presencia de los Reyes, los músicos comentan, con ironía, la escena que acaban de presenciar. En ese momento, el mayordomo del Rey de Francia solicita de los músicos que le canten un romance. Si leemos al pie de la letra las palabras del mayordomo, su petición es la excusa que éste pone para cambiar de tema:

Naide en aqueso se meta.  
 Búsquese plática nueva.  
 ¿No cantaréis, por mi gusto,  
 un romance no del tiempo?  
 No porque no es pasatiempo  
 oíllos, y dellos gusto,  
 mas porque a mi oreja,  
 y nace de que soy viejo,  
 le suena muy bien el deyo  
 de un romance y letra vieja. (f. 254 v.)

En su intervención, el mayordomo establece la distinción entre romances antiguos y romances nuevos, decantándose en favor de los primeros por su sonoridad, es decir, por cuestiones de ritmo y rima. Y, pese a su declaración de intenciones, este romance puede ser una respuesta

irónica, una entreverada crítica al monarca, sirviéndose del espejo de la lejanía espacial y temporal, por lo que no supone un cambio de tema, sino una prolongación del anterior.

Los músicos comienzan a cantar, advirtiéndole que el romance “no lo tenemos de Francia,/ sino de provincia extraña/ [...] de España”. Cantan el conocidísimo “Buen Conde, Fernán González”<sup>464</sup>. Tres factores connotativos distintos potencian la asociación lógica, que derivará en la inserción del romance en *Los carboneros de Francia*.

El primero de ellos podría guardar relación con la presencia de la figura del carbonero. En el *Poema de Fernán González*, escrito por un monje de San Pedro de Arlanza alrededor de 1250, se relata un episodio de la crianza y educación del Conde Fernán González, según el cual: “furtol’ vn pobrezy[e]llo que labraua carbon,/ tovol’ en la montanna vna grran[d] sazón”<sup>465</sup>. Esta mítica crianza, que no se prosifica en las crónicas, se recoge en el romance “En Castilla no había rey/ ni menos emperador [...]”, que se ha conservado en un *Cartapacio de Juan de Pedraza* datado hacia 1575<sup>466</sup>. Es posible que, en el sustrato cultural de finales del XVI, la leyenda no resultara ajena. En ese caso, cabría pensar que el comportamiento del carbonero ocupado de la crianza de Fernán González se percibía próximo al de “El carbonero y el rey”. Ambos están definidos por un modo de actuar que los honra: el primero de ellos cría a Fernán González como noble, pues: “No le muestra a cortar leña/ ni menos hacer carbón/ muéstrale a jugar las cañas/ y muéstrale justador”<sup>467</sup>; en el segundo caso, el carbonero, que desconoce estar tratando con el propio rey, le ofrece cuanto tiene y se niega a cobrarle por el alojamiento y manutención.

El segundo factor asociativo tiene que ver con la afición a la cetrería del Rey de la comedia. Éste organiza una cacería para que le sirva como *entretenimiento* hasta la llegada de Marcela a Palacio. Una cacería que conduce la historia a otro ámbito espacial y social: el campo, con el que se introduce la citada trama del carbonero. Pues bien, subrayo la palabra *entretenimiento* porque este Rey parece estar ajeno a la función de gobernador que le es propia, abandonándose a los pasatiempos de la montería y del juego amoroso. Y ahí concuerda con la imagen del Rey D. Sancho de León transmitida en el romancero de Fernán González. Un rey que se deja seducir por el caballo y el azor, signos eminentemente relacionados con la caza, hasta el punto de “vender” su condado para satisfacer su capricho de poseer dicho caballo y azor. El romancero lo presenta como un rey “risueño” y desprovisto de atributos bélicos (sin espada y sin caballo). De hecho, el romance

---

<sup>464</sup> La edición de este romance y las variantes respecto a otras versiones conservadas, podrá consultarse en mi artículo “Función dramática del romance «Buen Conde Fernán González» en *Los Carboneros de Francia*”, presentado en el Tercer Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de Literatura Hispánica, *En Teoría hablamos de Literatura* (abril 2006), que está en prensa.

<sup>465</sup> *Poema de Fernán González*, ed. de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, p. 56.

<sup>466</sup> RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *La transmisión de la poesía española en los siglos de oro*, Barcelona, Ariel, 1976, 237-240.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 238

“Castellanos y leoneses”<sup>468</sup>, mediante el recurso estilístico de una serie paralelístico-antitética, acentúa la imagen ridícula de don Sancho, extremadamente bien vestido y montado sobre una mula, frente a Fernán González en el vado de Carrión<sup>469</sup>.

El tercer elemento asociativo es el más importante y meridiano. Desde el punto de vista temático, el romance, como la comedia, transmite la imagen de un monarca injusto y de un vasallo fiel. La respuesta del Conde al mensajero define una clara conciencia de su valía, de sus posesiones y del cariño que sienten hacia él (y no hacia el Rey) sus súbditos.

El distanciamiento cronológico de un romance “no del tiempo”, valorado entusiastamente por el mayordomo, Otón y Persio, y calificado por este último como “antigualla”<sup>470</sup>, repercute en la cronología interna de la comedia, imponiendo una lógica temporal que la vincula al período contemporáneo a su escritura. En este contexto, cobran pleno sentido la afirmación del mayordomo, según el cual: “grande fue la libertad/ del conde Fernán González./ No se hallarán dos tales/ agora en la cristiandad./ ¿No es muy bueno aquel decir/ que no quiero ir allá none?”; la declaración de Otón, para quien: “ya en España no se halla/ tal estilo ni romance”, y el cierre de la conversación por parte del mayordomo: “está ya el mundo de modo/ que todo tiene su punto” (f. 255r.). Sus comentarios no sólo se refieren a la estética del romance, sino que remiten una realidad histórica marcada por un distanciamiento respecto a la altiva actitud de Fernán González. Ésta contrasta con un creciente acortesanamiento de una sociedad en la que se guardan extraordinariamente las formas y en la que se profesa un respeto sacro (y, en ocasiones, servil) a la figura que ostenta el poder.

Probablemente a consecuencia de la temprana fecha de composición de los textos de la Colección Gondomar, en las comedias palatinas del *corpus* no encontramos muestras de lo que el profesor Arata detectó como solución posterior, correspondiente a la autolimitación del príncipe, que vence su propio deseo dejando abierta la vía para que la pareja de súbditos puedan realizar su amor. Con Lope de Vega se logró lo que el citado investigador ha definido como la conversión del príncipe tirano en príncipe cortesano galán, aunque no es ésta la única solución posible. De hecho,

---

<sup>468</sup> MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, “Notas para el Romancero del Conde Fernán González”, en *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1899, v. I, pp. 429-507 (430<sup>ss</sup>)

<sup>469</sup> Para un análisis de las diferencias entre el romance y los textos cronísticos que abordan el enfrentamiento, *vid.* CLAVERO, Dolores, *Romances viejos de temas épicos nacionales. Relaciones con gestas y crónicas*, Madrid, Ediciones del Oro, 1994. La autora aborda un análisis de conjunto del ciclo de Fernán González en el capítulo segundo de su estudio, pp. 45-72. Recientemente Jack Weiner ha insistido en la imagen grotesca de rey don Sancho Ordóñez de León el Gordo o el Craso, como monarca de escasa inteligencia, poco eficiente y “risiblemente inepto”. *Vid.* WEINER, Jack, *De Rodrigo a Rodrigo en el romancero histórico*, Kassel, Reichenberger, 2003, especialmente el capítulo tercero: “Cuatro apostillas al Romancero de Fernán González”, pp. 45-66 (47).

<sup>470</sup> El romance ya se calificaba de “antigualla” en la comedia *Eufrosina*, de Ferreira de Vasconcellos. *Vid.* MENÉNDEZ PIDAL, Ramón *Romanceros de los Condes de Castilla y de los Infantes de Lara*, ed. D. Catalán, Madrid, Gredos, 1963, 23.

procede precisamente de este *corpus* la obra en la que S. Arata se apoya para ejemplificar modelos alternativos de resolución del conflicto de la libido del príncipe. Concretamente, se refiere a *Los naufragios de Leopoldo*, que enmarca entre aquellas otras obras que optan por la solución del conflicto a través de la secuencia de un “burlador burlado”.

Hemos analizado dos grupos fundamentales en la tipología de los personajes: por un lado, la pareja constituida por la dama y el galán; por otro, las figuras de los reyes y de los padres. Resta un tercer grupo: el correspondiente al ámbito de los criados. Al análisis de estas figuras se dedican las líneas sucesivas.

En términos generales, a los personajes que no pertenecen a las clases privilegiadas se les reserva una participación menor en estas obras. Se mueven en el ambiente de sus señores, sin que se establezca distinción lingüística (o mejor, estratificación lingüística) paralela a la distancia social que los separa de sus respectivos señores —excepción hecha de Turindo, el guardadamas en *La cueva de los salvajes*—.

Juana de José Prades puntualizó:

El gracioso es un criado fiel del galán, que secunda todas sus iniciativas, consejero sagaz, pleno de gracias y donaires, solícito buscador de dádivas generosas y de la vida regalona (codicioso, glotón y dormilón), cauto en los peligros hasta la cobardía, desamorado; lacayo, soldado o estudiante, según las actividades de su propio señor. La criada es compañera adicta de la dama, encubridora de sus asuntos amorosos consejera astuta que recaba, a veces, la iniciativa de aquélla; hábil en las tercerías de amor; inclinada a la persona del gracioso con quien reproduce —en tono paródico— los amores de la dama y galán; tan codiciosa e interesada como el gracioso<sup>471</sup>.

En estas comedias tempranas resulta todavía falta de definición en cuanto al ámbito de los criados, en la misma línea de las observaciones de la profesora Ojeda Calvo, para el caso de *El hijo de la cuna de Sevilla*. Dicha investigadora insistía en el bajo grado de desarrollo del mundo de los criados en dicha obra:

Este elemento, junto con la comicidad, es fundamental para la diferenciación entre comedia palatina y palaciega, siendo ambos muy débiles en la palaciega. Volvemos a la idea de que esos elementos —muy unidos por otra parte— no están desarrollados aún porque son rasgos que a lo largo de la evolución de la comedia y la consolidación de la nueva fórmula lopesca van a ir integrándose y aumentando<sup>472</sup>.

---

<sup>471</sup> JOSÉ PRADES, Juana de, *op. cit.*, p. 251.

<sup>472</sup> *El hijo de la cuna de Sevilla*, *ed. cit.*, p. 109.

y recordaba que J. de José Prades había llamado la atención sobre la ausencia de la figura de la criada en *La isla bárbara* de Miguel Sánchez<sup>473</sup>. Como iremos viendo, en las palatinas de la Colección Gondomar la figura de los criados no siempre encaja sin dificultades en la definición de los tipos de Prades. La vinculación con el gracioso plantea problemas pues sólo en momentos puntuales de la acción emergen las tópicas apetencias primarias de estos personajes. Así sucede, por ejemplo, en la resolución de la trama dramática de *Los naufragios de Leopoldo* con la intervención de Ginés cuyas palabras tienen un carácter eminentemente erótico, que concuerda con la comicidad escabrosa que se le asignó a la figura del pastor rústico en el teatro renacentista y es una muestra más que ratifica el presupuesto teórico, defendido por Ferrer Valls, acerca de la manifiesta carnalidad presente en el teatro del primer Renacimiento<sup>474</sup>.

Pensemos también en la escena entre Suplicio y Plácido en *La Platera*. La visión contrapuesta sobre el amor en el diálogo amo/ criado, resalta las cualidades “naturales” de Suplicio que apuntan a su origen nobiliario, al tiempo que refuerza la imagen cómica y pragmática del criado:

SUPLICIO	Por mi fe, que eres extraño, de condición desabrida.
PLÁCIDO	Buscad reinas, por mi vida, y ayunaréis todo el año.
SUPLICIO	Al fin, no cabe en tu pecho Sino algún ratero amor.
PLÁCIDO	Verdad. Y ése es el mejor y el que entra en más provecho.
SUPLICIO	¿Qué sacas de una fregona?
PLÁCIDO	Saco lo que puede haber un hombre de la mujer, que en el mundo más se entona y es amor sin invenciones. Y lo que otros majaderos no pueden con sus dineros, puedo yo con bofetones. Y tiene otros provechuelos, si le saben conservar, que nunca suelen faltar el cuello y los pañizuelos. Al fin, no es amor costoso, que es lo que se ha de mirar, antes fácil de alcanzar, sin pasión y provechoso. (f. 305 v.)

<sup>473</sup> JOSÉ PRADES, Juana de, *op. cit.*, p. 138, 140-41.

<sup>474</sup> Vid. FERRER VALLS, Teresa, “El erotismo en el teatro del primer Renacimiento”, *Edad de Oro*, IX, (1990), pp. 51-67.

En *La Platera*, por tanto, destaca la figura de Plácido, ayudante-acompañante de Suplicio y la de Juana de Soto, confidente de la Princesa de Frigia.

Algo semejante sucede en *El príncipe melancólico*, en la que toma cuerpo la figura de Fabio, como indispensable cómplice de su señor. La falta de envergadura del papel del otro criado, Galindo, se observa a lo largo de la obra, pues su presencia es prácticamente testimonial.

Pero, además, en *La Platera* aparecen otros personajes pertenecientes al ámbito de los subordinados (Diego y Sancho) que cobran importancia sobre todo en la escena inicial con el juego de azar, con su particular comicidad, que se agudiza en el caso aludido del criado de Suplicio. En el desenlace final de la comedia, se consuman los matrimonios de las parejas de hermanos, pero no se produce ninguna boda de criados en paralelo, de las tan frecuentes en el teatro posterior, durante el Barroco.

Algo semejante sucede en *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*. En dicha comedia no aparece una figura única que represente el papel del criado gracioso propiamente dicha, pero resalta de modo especial la actitud picaresca de los pajes de los Reyes de Fenicia, que se verá también reflejada en una escena de juegos de naipes protagonizada por cuatro pajes, y que culminará con una disputa por el dinero que han ganado o perdido, en la que le abren la cabeza a uno de ellos, provocándole la muerte. El modo en que dicha escena debe representarse queda precisado con claridad en la acotación correspondiente: “ha de llevar uno un casco de acero en la cabeza y debajo, sangre encubierta. Y el del casco ha de dar un bofetón al otro. Y el otro le ha de dar, al del casco, con una daga en la cabeza sobre el casco. Y ha de apretar de suerte que salga la sangre y dando voces, se van” (f. 169 r.). En *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria* hay una criada cuya figura queda individualizada y perfilada, y cuya función es reseñable en la primera jornada: Sabina se constituye como oponente de su señora, enredadora para distanciar a la Duquesa de Cantabria de Valerio, a quien pretende conseguir.

En otros casos, la comicidad de la obra no recae sobre los criados, sino que aflora del entramado dramático en su conjunto. Pensemos en *Los carboneros de Francia*, en la que no se actualizan dichos papeles. Sin embargo, por poner sólo un ejemplo, cuando el carbonero hace su entrada en escena “tiznado” emergen connotaciones con “lo chocarrero de las situaciones”, tal como precisó Fernández Siles, al tiempo que remite simultáneamente también a la pureza asociada con el carbón, retomando “una tradición que se remonta a la *morenica*”<sup>475</sup>.

---

<sup>475</sup> Art. cit., p. 256.



Del mismo modo, cabe recordar también el pasaje de Neracio disfrazado con los vestidos de la moza que entra en su celda para limpiar en *Los infortunios del Conde Neracio*. Un pasaje que, junto con el de Fabricio en *Los contrarios de amor*, son los únicos casos entre las comedias que nos ocupan en las que el personaje masculino adopta el disfraz de mujer, introduciendo una secuencia acentuadamente marcada por su comicidad<sup>476</sup>.

Lo mismo puede decirse en el caso de *Los donaires de Matico*, en la que la comicidad la asume en mayor medida Juana (Matico), en su papel de “dama donaire”, como estudió el profesor Oleza<sup>477</sup>.

En las comedias palatinas estudiadas podemos distinguir entre aquellas en las que no emerge una “vida de los criados” paralela a la de sus respectivos amos y aquellas otras en las que sí toman cuerpo algunas escenas de criados con entidad autónoma. Pensemos, por ejemplo, en las diferencias entre *La cueva de los salvajes* y *Los contrarios de amor*. En la primera, el matrimonio final entre Camila y Otavio responde a la trasposición paralela del matrimonio de sus respectivos señores. En la segunda, el caso de Lucano, al que hacíamos referencia más arriba, se presenta con evidentes tintes cómicos, como parodia del reflejo especular en las bodas de los subordinados. En esta comedia, y en relación con este juego con el tópico del matrimonio final entre los criados, resulta

---

<sup>476</sup> Al mismo tiempo, las redes intertextuales con el conocidísimo motivo de la liberación de prisión del Conde Fernán González por su esposa, doña Sancha, se hacen inevitables, de modo que el disfraz de Neracio puede leerse como versión cómica del motivo de la salvación del Conde Fernán González por su esposa, doña Sancha. Canavaggio estudió ejemplos de este tipo en otras obras, *vid.* CANAVAGGIO, Jean, “Los disfrazados de mujer en la comedia”, en *Un mundo abreviado. Aproximaciones al teatro áureo*, Iberoamericana, Vervuert, 2000, pp. 201-213. Al travestismo masculino se ha referido también Oleza, precisando que su origen en España es más antiguo que aquel otro en el que la mujer se disfraza de hombre. Unos orígenes que se remontan a *La Calamita* de Torres Naharro. *Vid.* OLEZA SIMÓ, Joan, “La comedia: el juego de la ficción y del amor”, en *Edad de Oro*, N.º X, 1990, pp. 203-220. Éstos son los dos únicos casos de travestismo masculino que encontramos en las obras de las que nos venimos ocupando, pero no es extraño en el panorama teatral de aquel momento ver sobre escena actores varones representando papeles femeninos, como prueban los apodos de dos actores italianos que desarrollaron su actividad profesional a fines del siglo XVI, alrededor de la década de los ochenta: Cesare di Nobile y Giacomo Portalupo. Ambos trabajaron en la compañía de Ganassa y sus nombres artísticos de Isabella y Francesca se debieron a los papeles femeninos que ejecutaban. Conservamos un contrato de formación de una compañía, dirigida por Ganassa, que fue firmado en Madrid el 13 de marzo de 1580 por nueve actores italianos, para “rreçitar y haçer comedias y otras cossas semejantes en nuestra lengua y curso italiano”. En dicho contrato se estipulaba que Giacomo Portalupo representaría el tercer papel femenino, ‘Isabella’. (*Vid.* OJEDA CALVO, María del Valle, “Nuevas aportaciones al estudio de la Commedia dell’ arte en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga”, *Criticón*, 63, 1995, pp. 119-38 (121)). Valle Ojeda atestiguó que ‘Isabella’ aparece como personaje en los “escenarios” del Ms. II-1586, con fecha del 6 de mayo de 1580, de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. (*Ibid.*, p. 125). Acerca de la representación de papeles femeninos por parte de actores varones, es de sobra conocido el memorial que catorce actrices encabezadas por Maria de la O y Mariana Vaca en marzo de 1587 dirigieron al Consejo de Castilla para oponerse a la prohibición de actrices que se impuso en 1586-1587, y en el que, entre las razones que alegaban a favor del alzamiento de la prohibición, se aludía a la inmoralidad que suponía que los hombres vistiesen de mujeres. También es conocido el testimonio de Rojas Villandrando, quien, al mencionar la composición de las diferentes compañías en *El viaje entretenido*, atestigua la ejecución de papeles femeninos por parte de muchachos (FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores, op. cit.*, en preparación).

<sup>477</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “Alternativas al gracioso: la dama donaire”, *Criticón*, nº 60, 1994, 35-48.

interesante la sustitución de la criada de Angelia, que hubiera sido la destinada a cubrir el espacio de la mujer en el final de la comedia, por Fabricio. La ausencia de la figura de la criada en *Los contrarios de amor* y su sustitución por Fabricio repercute directamente en el desenlace (más cómico si cabe) de la misma.

En otras, como *Las traiciones de Pirro*, el criado se construye como reflejo especular de su propio señor, el Príncipe, con quien comparte un modo de actuar poco virtuoso.

En otras, como *Los infortunios del conde Neracio* asistimos en momentos esporádicos a una escena “sólo de criados”. Así ocurre en el diálogo entre Ceterio y Marcelo al inicio de la obra, que posibilita la comparación del comportamiento y palabras de Marcelo en relación con su amo Afrano para ver las diferencias en las opiniones que expresa cuando no está presente Afrano y cuando éste es su interlocutor. Marcelo, con su cambio de comportamiento y de opinión, en función de con quién está hablando, pone de manifiesto la existencia de relaciones de poder que exigen el mantenimiento de un código de conducta sometido a una determinada clase social.

En el diálogo entre los criados, Ceterio considera que Afrano tiene el mismo defecto que Filastro: la cobardía. Por ello le dice a Marcelo: “a tu amo ha vuelto muerto/ la sombra sola de un hombre” (f. 347 r.). Marcelo asiente en lo declarado por Ceterio y se lamenta: “¡y que sirvamos a los tales!”, y se burla de la pareja de primos: “que aún todavía temen” (f. 347 r.). En cambio, en el diálogo que Afrano mantiene con su criado Marcelo, éste sale en defensa de su amo. Afrano le pregunta a Marcelo si no siente vergüenza de acompañarlo, si no se afrenta de servirlo. Cuando expresa su consideración de que no encontrará lugar que encubra su “torpeza” y “cobardía”, por haber antepuesto vida a honra, y le aconseja a Marcelo: “mejor señor procura”, “llégate do la honra resplandezca” (ff. 356 r-356 v.), Marcelo reacciona restándole importancia a la cuestión planteada por su amo, a su cobardía, sobre la que anteriormente había ironizado y lo tranquiliza con sus palabras: “Déjate, señor, deso. Prosigamos / nuestro camino. Vámonos a Italia/ que de allí tomaremos buen consejo./ Deja imaginaciones enfadosas (f. 356 v.).

Hemos de reseñar, por otro lado, que el hecho de que las intervenciones de los subalternos sean menores en la obra en cuanto a su número respecto a las de sus señores, no es impedimento para que éstas sean de importancia en el desarrollo de la acción dramática. No debemos olvidar, por ejemplo, que es Ceterio quien pone al público en antecedentes sobre la acción; que es un mensajero quien describe la penosa situación por la que pasa el Condado de Silba; y que es el criado de Neracio quien le informa de las acciones emprendidas por el Rey. Podríamos decir que algunas de las intervenciones de estos personajes, cuya función calificaríamos en primera instancia como secundaria e incluso esporádica, tienen una importancia sustancial en el desarrollo de la trama.

Por tanto, para concluir con la tipología de los personajes en nuestro *corpus*, y en relación con la teoría De José Prades, las figuras que quedan en menor medida perfiladas se corresponden con el ámbito de los criados. Más destacada que la de los criados es la ausencia de las criadas (que no aparecen en ocho de las trece obras analizadas en este apartado).

Respecto a los criados, merece ser precisado el modo en que se ajustan o no a la figura del “gracioso” definido por la citada investigadora. Me he decantado por el empleo del término “criado” en lugar de “gracioso” porque no se observa, en general, una configuración bien definida de su graciosidad en estas comedias tempranas.

Indudablemente, los personajes-tipo que están presentes en todas las palatinas de la Colección Gondomar son el par galán-dama que, sin embargo, no siempre conducen indefectiblemente la acción al terreno amoroso como indicó Prades en las obras de los cinco dramaturgos que estudió. Es cierto que predomina la acción cuyo eje vertebral son los conflictos en el plano afectivo (individual, podríamos decir), pero no es menos cierto que en algunas de las obras analizadas en este apartado se hacen presentes otro tipo de conflictos, incluso el socio-político. Y, sobre todo, no dejan de resultar interesantes aquellos casos en los que el conflicto amoroso funciona como una pátina que recubre otros núcleos de acción.

Hay que diferenciar entre aquellas obras cuya trama (o parte de cuya trama) aborda problemas relativos al marco político social del espacio ficcional en que se desarrolla la obra –como sucede en *Los infortunios del Conde Neracio*, *Los propósitos* y *El valor de las letras y de las armas*– y, por otra parte, aquellas otras en las que, aunque no se aborda de modo directo un conflicto político-social, desde el ámbito de lo privado (emocional-afectivo) hay un trasfondo crítico con el comportamiento de algunos personajes individuales que dan juego a una reflexión no verbalizada. Si pensamos, por ejemplo, en *Las traiciones de Pirro*, es indudable la implícita valoración negativa del comportamiento de la persona que ostenta el máximo poder: el Príncipe, pese a que en este drama no se parte de un planteamiento bipolar de un doble conflicto individual frente a social o privado frente a público o amoroso frente a político, sino que es precisamente el marco de lo individual-afectivo el que sirve de plataforma desde la que se insinúa la crítica social.

Sirva como ejemplo de comedia en la que no predomina el conflicto amoroso *Los infortunios del Conde Neracio*, en la que el personaje de Neracio sirve de elemento vertebrador de la trama, que se desarrolla en dos ámbitos: el político-social y el afectivo, con un predominio del primero sobre el segundo. De hecho, el desencadenante de la acción está directamente vinculado fundamentalmente con el comportamiento “público” de los personajes de Afrano y Neracio. Si distinguimos, por un lado, el plano político social y, por otro, el plano afectivo, el movimiento que

describe la acción dramática podría definirse por el encadenamiento de engaños, en el primer caso, y por la sucesión de malentendidos en el segundo.

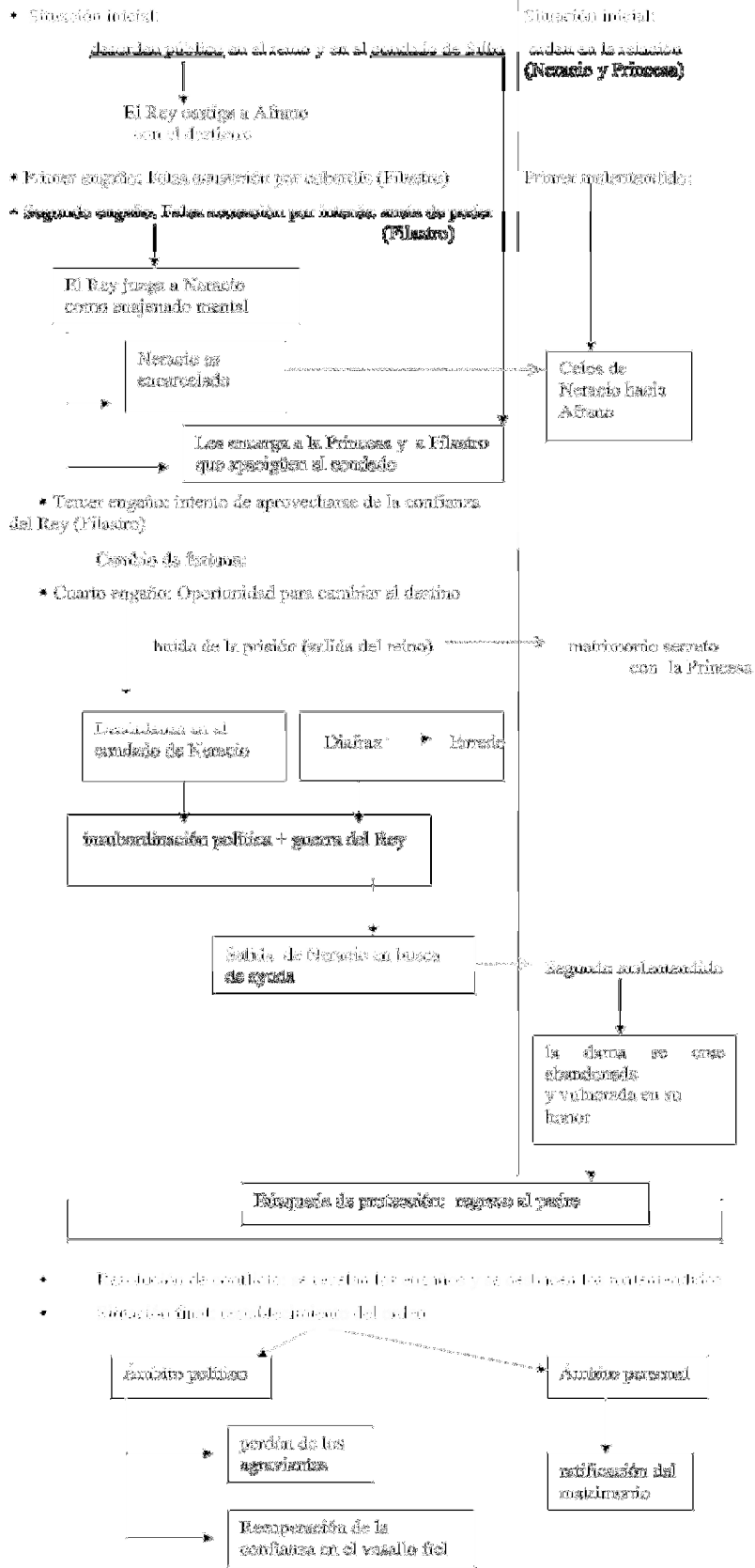
Como se observa en la sinopsis que incluimos a continuación, la situación inicial de la comedia, al igual que en otros casos de comedias palatinas, es de desequilibrio en el plano político-social y culmina con el restablecimiento del orden final<sup>478</sup>. No hay desorden inicial en el plano amoroso, con los conflictos derivados de la oposición de un familiar de uno de los amantes a la relación. De hecho, la acción en el ámbito de lo personal presenta dependencia respecto al ámbito de lo social. Así, por ejemplo, el malentendido abandono de Neracio a la Princesa trasciende lo privado-amoroso, al considerarse una cuestión de honor en busca de su reparación pública.

---

<sup>478</sup> Para una ejemplificación del conflicto en distintas comedias palatinas, *vid.* OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986.

Patrimonio social

Afectivo



A modo de esquema-resumen se introducen en el cuadro siguiente los personajes-tipo de las obras que venimos comentando a lo largo de este apartado.

<b>Obras</b>	<b>Galanes</b>	<b>Damas</b>	<b>Rey</b>	<b>Padre</b>	<b>Criadas</b>	<b>Criados</b>
<i>Las traiciones de Pirro</i>	El Conde	Florista	El Príncipe	∅	∅	Pirro
<i>Los infortunios del Conde Neracio</i>	El conde Neracio El conde Filastro El duque Albano	Princesa	Rey		Rutilia	Marcelo Ceterio
<i>La Platera</i>	Suplicio El rey latino	Platera Princesa de Frigia	∅	Padre de Suplicio Padre de Platera	Juana de Soto	Sancho Diego Plácido
<i>La cueva de los salvajes</i>	Lisardo El Condestable El Almirante El duque de Normandía	Emilia	Rey		Camila	Otavio
<i>El valor de las letras y las armas</i>	Camilo Leoncio	Eurídice	Eleasto	Rey de Grecia	∅	∅
<i>El príncipe melancólico</i>	El Príncipe El infante Leonido	Rosilena	Rey de Hungría		∅	Fabio Rufino Acacio
<i>Los contrarios de amor</i>	Ricardo Erbagio	Reina de Escocia Angelia Florinda	Rey de Inglaterra	∅	∅	Fabricio Lucano

<i>Las burlas de amor</i>	Ricardo Severo	Jacinta Reina	Rey Arcano		Ø	Teucro Fabio
<i>Los carboneros de Francia</i>	César Otón Persio	Marcela Belarda Leonisa	Rey de Francia	Lelio Claudio	Ø	Ø
<i>Los propósitos</i>	Príncipe Virtelo Roberto	Princesa de España Rosarda Angelia	Astolfo	Rey de Francia	Ø	Celio
<i>Los donaires de Matico</i>	Belardo Rugero	Juana (Matico) Rosimunda	Conde de Barcelona		Ø	Ø
<i>Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria</i>	Príncipe de Tiro	Duquesa de Cantabria Princesa de Tiro	Duque de Cantabria Príncipe de Fenicia	Ø	Sabina	Ø
<i>Los naufragios de Leopoldo</i>	Infante Leopoldo Damasio	Lucrecia Cotalda	Rey	Paleolo	Casilda	Ginés



### 2.3.5 Una comedia pastoril con ingredientes palatinos: *El ganso de oro*

El profesor Frolدی destacó las particularidades que presentaba la comedia lopesca de *El ganso de Oro* para reivindicarla como “uno de los primeros ejemplos de las que se definirán ‘comedias de magia’”<sup>479</sup>. Sumamente sugerente por la puesta en evidencia de los elementos discordantes de la comedia, sus incoherencias y apresurados cambios en el desarrollo de la acción, así como por el análisis de las concomitancias con el mundo pastoril, el artículo resulta esencial como revisión de las líneas básicas sobre las que se construye la intriga de la comedia. Estoy de acuerdo con la consideración de R. Frolدی, según el cual:

[...] para Lope el punto de partida ha sido el de la literatura pastoril, tan en auge en esa época y frecuente fuente de sus primitivos textos dramáticos. Observamos ya que del elemento arcádico él se sirve pero sin verse profundamente implicado en sus ideales. Ningún deseo de búsqueda de una mítica edad feliz ni siquiera un intento de refinada estilización lírica. Los elementos derivados de la tradición arcádica [...] aparecen por lo tanto como meros expedientes para organizar una fábula maravillosa donde la nota dominante y mediante la cual el autor busca la participación y el consenso de los espectadores es el elemento mágico<sup>480</sup>.

Es, precisamente, el elemento mágico uno de los factores esenciales por los que la comedia no encaja tampoco entre las palatinas prototípicas, y eso que algunas de las secuencias con las que se construye la trama podrían firmarse en cualquiera de las del género.

La ficción pastoril se rompe desde el momento en que tres de los cuatro protagonistas de la comedia no son verdaderos pastores, sino nobles que desconocen su verdadera identidad y que han sido criados bajo la máscara de rústicos. Ahí tenemos, por tanto, una de las secuencias más reiteradas en las comedias palatinas del *corpus* que estamos analizando: el desconocimiento de la identidad, aparejada a una desigualdad social impropia, que se restaura al final de la comedia con el desvelamiento de las verdaderas identidades. Obsérvese que Belardo, Belisa y Silvero están convencidos de ser pastores, cuando en realidad, son hijos de reyes. Unos hijos de reyes que viven en un espacio idílico de la Arcadia en el que no se establecen diferencias sociales, pues éstas sólo emergen en un desenlace final en el que no se produce intersección entre los verdaderos pastores (Lisena y Pradelo) y aquellos otros, sólo aparentemente pastores (Belardo, Belisa y Silvero).

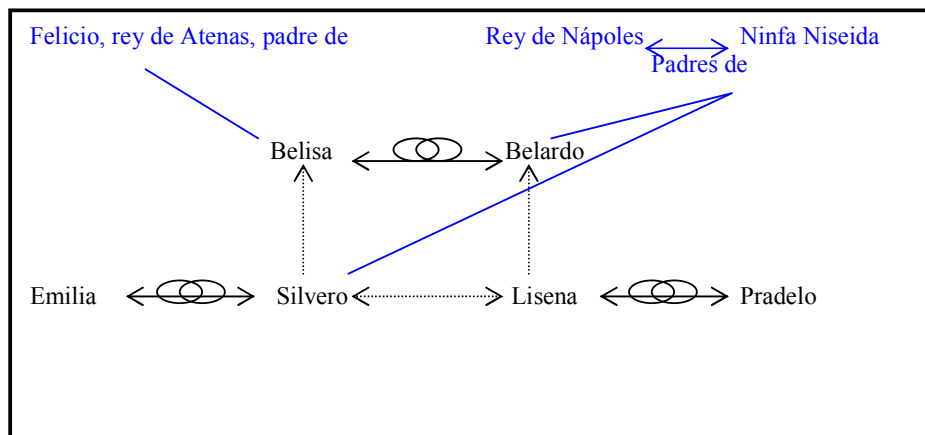
No creo que sea casual el hecho de que, en esta comedia, no se produzca distinción inicial en la Arcadia entre pastores y mayores, esto es, entre pastores pobres y pastores ricos, con el consiguiente trasfondo económico que aflora en las otras tres comedias pastoriles de la Colección. Y no creo que sea casual porque, como decía, en la comedia, como en tantas otras palatinas hemos

---

<sup>479</sup> FROLDI, Rinaldo, “*El ganso de oro* de Lope de Vega: un uso temprano de comedia de magia”, en DIAGO, Manuel V., y FERRER, Teresa (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de Valencia, 1991, pp. 133-141 (133).

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 139.

visto, se produce la contraposición corte/ aldea. Si en el ámbito de la aldea no se marcaban las diferencias entre los personajes, en el espacio de la corte, en el que se resuelve finalmente la trama, sí se produce una distinción en la distribución final de matrimonios. La contraposición corte/ aldea no lleva aparejada, en este caso, una crítica directa a la corte o a los cortesanos, aunque, como veremos, se intuye la descalificación del decreto promulgado por el conde Rodolfo, representante del poder. Junto a la ausencia de visión crítica de la corte, en la comedia se produce el ya citado emparejamiento entre iguales socialmente hablando, por lo que puede decirse que se trasluce y se proyecta, desde este texto –que, como indicó en su momento Frolí, está dominado por lo lúdico–, un carácter especialmente conservador con la jerarquía establecida, acompañado de cierto valor celebrativo de la figura de Belardo, que representa al Rey de Nápoles, y que se erige en verdadero protagonista de la comedia.



La estructura básica de la comedia gira alrededor de las cuatro figuras centrales y de las relaciones que se establecen entre ellos. Las dos damas y los dos galanes conforman un cuadrado en el que el amor verdadero y mutuamente correspondido de Belisa y Belardo tiene su reflejo especular en el amor que fingen tenerse Silvero y Lisena para dar celos a los dos primeros y tratar de romper el vínculo entre Belisa y Belardo, dado que Silvero pretende a Belisa y Lisena, a Belardo.

Al final no se cierra la estructura de este cuadrado que había ido dibujándose a lo largo de la trama, especialmente desde el momento en que Lisena transforma su amor fingido hacia Silvero en amor verdadero. Silvero, que no se enamora recíprocamente de Lisena acaba contrayendo matrimonio con la hija del Rey de Roma. Lisena hará lo propio con Pradelo, el pastor que la pretendía. Se abre, por tanto la figura cuadrangular y se convierte en un triángulo de parejas, en el que el vértice correspondiente a matrimonio de Lisena con Pradelo queda marcado socialmente frente a los otros dos, cuyos enlaces adquieren la categoría de “reales”: Belardo y Belisa, reyes de Nápoles, y Silvero y Emilia, reyes de Roma

La relación de los personajes en la construcción de la trama, con la vinculación fraterna de Silvero y Belardo posibilita, al mismo tiempo, una lectura de sus comportamientos en clave de contraposición. Silvero recurre a la magia en su propio provecho y en contra de Belardo para verse favorecido por Belisa:

Pero quíerome valer  
de mi padre en este caso,  
que es, de la mágica, un vaso  
en que puedo recoger  
la triste vida que paso.  
Pero está tan escondido,  
que no sé si atento oído  
querrá prestar a mi ruego;  
pero si en esto voy ciego,  
ciego amor, tus pasos mido.  
[...]

Felicio [...]  
entra en mi cueva y tú verás que ha sido  
privilegio que nadie alcanzar puede,  
a un hijo solamente concedido,  
que yo haré que aquesta noche quede  
Belisa arrepentida de su engaño,  
si esta licencia el cielo me concede. (pp. 750-751)<sup>481</sup>

Más adelante, Felicio informa a Silvero sobre Belardo y le entrega una daga para que vaya a Nápoles y lo mate. Éste se convertirá en uno de los elementos sorpresivos de la comedia por el giro final y la significación que adquiere este pretexto, que parecería en principio abocar a un desenlace de enfrentamiento entre los dos competidores por el amor de Belisa y que concluye, sin embargo, con su fraternidad en el sentido etimológico de la palabra.

FELICIO            No es muerto, no, Belardo, ni cautivo,  
ni tiene daño alguno su persona.  
Cortóme el cielo el brazo vengativo.  
No sé cuál dios, de un hombre se aficiona  
tan encendidamente, que se mueve  
de Nápoles a dalle su corona  
[...]  
llegó Belardo, como llevo ahora.  
Y como ni por mar ni tierra vino,  
suerte del hado, que la dél mejora,  
es sola fuerza del cruel destino.  
Y la ciudad, de un mágico avisada,  
con la corona le salió al camino.  
Pero ¿ves esta daga, no manchada  
de humana sangre, ni de filo oscuro  
sino reluciente, lisa y afilada?  
Pues con aquésta y con tu brazo juro  
de darle muerte, que yo haré de suerte

---

<sup>481</sup> Cito por la edición de la Fundación Castro, Madrid, Turner Libros, 1993, Tomo II.

que vayas hasta Nápoles seguro.

SILVERO            Padre: tu gusto y voluntad me advierte,  
que de tus trazas mi remedio espero.  
Yo iré, sin duda, y le daré la muerte.            (pp. 783-784)

De hecho, Silvero llega a Nápoles, con la firme decisión de acabar con la vida de Belardo siendo invisible para todos, excepto para Belardo, que había recibido un anillo de Partenopia. Sólo la intervención de Felicio resuelve el conflicto invirtiendo la amenazante presencia trágica en restablecimiento del orden, según el tan reiterado final propio de comedia. Es un cambio inesperado, brusco o sorpresivo que podemos alinear junto a otros ejemplos de virajes similares en la Colección que hemos ido desgranando a lo largo de páginas anteriores. El riesgo trágico se percibe, pero queda anulado por un giro en el desarrollo de la acción cuya responsabilidad, en este caso, recae sobre el mago Felicio.

Belardo representa, en cambio, al héroe en proceso de formación que, desprovisto del apoyo paterno y en solitario, emprende un camino en el que se ve obligado a superar distintos obstáculos para alcanzar la recompensa: el trono de Nápoles. En este sentido, la escena del salvaje puede leerse como imposición de prueba iniciática a Belardo.

Recordemos la escena. Bardinelo rapta a Belisa y Belardo se muestra determinado a entrar en la cueva para salvar a su amada. Lisena, que trata de evitar que entre en la cueva, es finalmente raptada también por el salvaje, lo que le genera a Belardo un sentimiento contradictorio (de amor hacia Belisa y aborrecimiento hacia Lisena) que hace que dude en entrar, pero finalmente Belardo se concierta con Pradelo y Ergasto para entrar con un cordel en la cueva y, de este modo, poder observar qué hace el salvaje con Lisena y Belisa y regresar para entrar con todo un escuadrón a rescatarlas.

Se trataría de una prueba que conlleva su separación del territorio arcádico y el inicio de la andadura en solitario del héroe (no recupera a su amada y pierde el hilo que lo devolvería de regreso junto a los pastores). Si aceptamos la lectura de la secuencia en función del personaje de Belardo, ello justificaría el silencio sobre Bardinelo tras las escenas iniciales<sup>482</sup>.

En esta misma línea, la lucha con la serpiente que le anuncia el mago Dardanio como medio de salvación de la ciudad de Nápoles se convierte en la prueba que coronará a Belardo como rey de Nápoles. Son Tancredo y un peregrino y después Dardanio quienes lo ponen en antecedentes de la pestilencia que azota la ciudad. Dardanio le revela a Belardo que los hados decretaron que el día que se abriese su sepulcro, hubiera daño y pestilencia. Le indica que ha muerto el Rey, pero que no

---

<sup>482</sup> Además, complementaríala idea expuesta por el profesor Frolidi, según el cual: “Se diría que lo fantasioso del argumento dispensa al autor de dar explicaciones lógicas [...] inexplicablemente, desaparece el personaje de Bardinelo, el salvaje, que había animado la acción del primer acto” art. cit., p. 140.

quiere que se acabe tan gran ciudad, por lo que invita a Belardo a que entre en su cueva y mate una serpiente venenosa y encantada.

DARDANIO      En este punto, los precisos hados  
de Nápoles revocan la sentencia,  
pastor dichoso, a quien están guardados  
los altos fines de mi oculta ciencia.  
En aqueste sepulcro sepultados  
los huesos, de que es sombra,  
diez siglos han estado en estas piedras,  
cubiertas dellas y de verdes hiedras.  
Decretaron los hados que ese día  
que mi sepulcro oculto abierto fuese,  
ellos lo saben; o por honra mía,  
daño común o pestilencia hubiese.  
Cierto ganado que estos montes cría  
quiso la dura suerte que viniese  
por entre aquestos riscos y paciendo  
fue mis secretos huesos descubriendo.  
Desde este día, Nápoles padece  
aquesta grave enfermedad que digo.  
[...]  
Entra en mi cueva que mostrarte quiero  
una serpiente encantada y venenosa,  
cuya cerviz degollarás primero  
que la región del aire contagiosa  
que ahora sobre Nápoles se extiende  
temple el rigor furioso que la ofende.      (p. 766-767)

Belardo acepta la prueba y reivindica que, pese a su origen (“No son palabras de los hados fuertes/ para un pastor de ovejas y cabras...”), le sobra valor y ánimo robusto “para que el mundo conquistar emprenda” (p. 767).

Bajo el impulso del personaje del conde Rodolfo, que representa la figura del poderoso en Nápoles por el fallecimiento del Rey, el senado napolitano promulga un decreto de expulsión o destierro para los gitanos, rufianes, ramera, alcahuetes y volteadores para poner fin a la epidemia, pues, el Conde sospecha que los pecados de este grupo, que definiríamos como marginal, eran los causantes de la “dolencia” de la ciudad.

En el plano del conflicto dramático se cuestiona, por tanto, la resolución de la expulsión promulgada y su ineficacia de cara a la solución del problema de Nápoles, pues “Atraviesa de una parte a otra por un hilo un águila con un papel” (p. 772) en el que se indica que aparecerá un pastor “en sólo el vestido” que llevará la cabeza de la serpiente que causaba la pestilencia, de modo que, frente a la figura del Conde impulsor de la fracasada medida, se erige la figura de Belardo, que ordenará el regreso de los exiliados a la ciudad<sup>483</sup>:

---

<sup>483</sup> Sobre la consideración social de los volteadores en el Siglo de Oro, *vid.* DEL CAMPO TEJEDOR, Alberto, “Trovadores de repente. La improvisación poética en el Siglo de Oro”, en *eHumanista*: volume 4, 2004, disponible en

VOLTEADOR      ¡Viva la gala, galanes,  
                       *pues hoy triunfa el rey de Nápoles!*  
 Pues ya tenemos licencia  
 de volver a la ciudad,  
 ¡viva su gran majestad  
 y muera la pestilencia!  
 Bebamos en competencia  
 de tudescos y alemanes.  
 ¡Viva la gala, galanes,  
*pues hoy triunfa el rey de Nápoles!*                    (p. 788)

A través del relato de Belardo, que reconstruye su enfrentamiento con la serpiente, se dejan traslucir algunos detalles simbólicos. Belardo cuenta con el apoyo de los “hados” para su investidura como rey de Nápoles y se reviste con las ropas que encuentra sobre una “tabla de mármol blanco”, proveyéndose también de una espada de rica envainadura antes de enfrentarse con la serpiente<sup>484</sup>. El mármol blanco, símbolo de la sepultura sobre la que encuentra los atributos bélicos reales, supone el entroncamiento con la fuerza de un pasado dinástico que, unida a su valor y valentía, le permiten salir victorioso en la hazaña. La cabeza cortada de la serpiente que presenta Belardo a los napolitanos simboliza el final del elemento que condenaba a la ciudad, a su destrucción. Con la coronación de Belardo, se instaura un nuevo ciclo dinástico:

¿A dónde el alto cielo  
 quiere guiar mis pasos  
 por tan varios caminos de fortuna?  
 Pues de la oscura cueva,  
 el cabello erizado,  
 seguí el camino tras el negro espíritu,  
 donde aquestos despojos,  
 en una plaza abierta,  
 hallé sobre una tabla  
 de blanco mármol, de oro  
 aquesta espada en su dorada vaina.  
 De todo me he vestido,  
 que así fui del espíritu advertido.  
 Entré en la cueva adentro,  
 donde la sierpe fiera  
 ya con la boca abierta me esperaba.  
 Córtete el duro cuello  
 y salí victorioso  
 a donde dicen que me aguarda el premio  
 de haber dado a Nápoles  
 remedio saludable.                    (pp. 786-787)

---

Internet, en [http://www.spanport.ucsb.edu/projects/ehumanista/volumes/volume\\_04/Articles/Campo.pdf#search=%22%22volteador%22%20%22ganso%20de%20oro%22](http://www.spanport.ucsb.edu/projects/ehumanista/volumes/volume_04/Articles/Campo.pdf#search=%22%22volteador%22%20%22ganso%20de%20oro%22) (consultado el 1 de septiembre de 2006).

<sup>484</sup> Como en el caso de *Los donaires de Matico* y, a diferencia de *La famosa Teodora*, el enfrentamiento con la serpiente cumple la función de remarcar el valor del héroe.

El gobierno de Belardo en Nápoles está regido por el principio de justicia. Por decirlo en palabras de Frolidi, “La justicia administrada por el rey se basa en enmendar los errores, premiar a los valientes, defender a los débiles y a los humildes y conceder el debido respeto a los sabios”<sup>485</sup>. En este contexto cobra interés la nueva contraposición corte/ aldea (en este caso, no arcádica) que se produce en el texto con el encuentro de Belardo, que ha salido de caza, con Belisa y Lisena, que están cuidando gansos, en una escena que recuerda las escenas de cacería de los monarcas que nos hemos encontrado en comedias palatinas como *Los carboneros de Francia* o *La cueva de los salvajes*.

Desgraciadamente no tenemos noticias acerca del contexto en que se escribió y representó la obra, que permitirían ahondar mejor en la significación global de este texto de difícil adscripción genérica, por la diversidad de materiales que fusiona. Dichos materiales, según Frolidi, se ponen al servicio de lo fantástico. Desde mi punto de vista, no puede pasarse por alto que dichos materiales están también al servicio de la exaltación de la figura de un fingido pastor que resulta ser, precisamente, el hijo del rey de Nápoles y su sucesor en el trono. Y ello puede conllevar matices interpretativos importantes, como trataré de justificar más adelante.

*El ganso de oro* describe el itinerario simbólico (de la Arcadia a la Corte) trazado por la figura de Belardo que, como ya se ha indicado, es eje central alrededor del cual gira la trama. Es cierto que Belardo no es el único personaje que recorre ese camino. Silvero, Pradelo, Belisa y Lisarda, lo acompañan, o mejor, siguen su estela. Pero, pese al tránsito de uno a otro ámbito y de uno a otro estado social de algunos de los protagonistas, la obra no es ni una comedia pastoril ni una comedia palatina propiamente dichas. Las referencias bucólicas a la Arcadia; a la Ninfa, madre de Belardo y Silvero; a las recuestas de amor; a la mitología... no la convierten en comedia pastoril, como se encargó Frolidi de explicar. Del otro lado, el hecho mismo de que sea una ninfa la madre y no una mujer cualquiera, la distancia de las palatinas. También se desaprovecha la ocasión de explicitar los motivos por los que Felicio oculta su paternidad y se hace pasar por padre de Silvero. En las comedias palatinas que hemos analizado la secuencia de ocultación de la paternidad (y de la identidad, porque tampoco se alude hasta el final a la verdadera naturaleza real de Felicio) o de la crianza del príncipe salvaje iban aparejadas a desequilibrios del poder que no tienen lugar en la comedia que nos ocupa.

*El ganso de oro* destaca, en su título, uno de los episodios del gobierno de Belardo en Nápoles que, además, resulta clave para la resolución del conflicto amoroso, por el reencuentro de los amantes. Es probable que no pasase desapercibido para los espectadores contemporáneos que

---

<sup>485</sup> Art. cit., p. 138.

Felipe II tenía el título de rey de Nápoles desde 1554 por abdicación de su padre Carlos V<sup>486</sup>. Quizá el texto contenga elementos de interpretación en clave que habría que determinar en un estudio específico, que excede los límites de esta investigación. En cualquier caso, lo que sí evidencia la lectura del texto además de la presencia de ciertos elementos escenográficos<sup>487</sup> y de algunas escenas de influencia cortesana –como la representación en el interior de la cueva, por la que se adentra Belardo, de “una boda de diablos y músicos delante, y el príncipe de Nápoles y Belisa”, que funciona como visión anticipadora de la coronación de Belardo como rey de Nápoles, pero que él interpreta como traición de su dama, por lo que pierde el juicio, en una reiteración más del tópico de la locura provocada por los celos que hemos visto en obras de distintos géneros a lo largo de este apartado– es la no problematización sobre las distintas figuras que representan el poder en la comedia. Acabo de aludir al caso de Felicio, pero también podría aducirse el del Rey de Nápoles. Por si quedara algún resquicio de duda, los propios personajes exculpan con sus declaraciones al Rey y evitan dudas sobre una hipotética responsabilidad en la peste que asola Nápoles:

CONDE	[...] ¿Qué pecado su rey dejó sin pena? ¿Qué tiranía hizo? ¿A quién ha muerto que está de muertos esta plaza llena? ¿Acaso profanó tu templo abierto? ¿Robó de tus altares la riqueza? ¿Qué puede ser pecado tan cubierto?
JULIO	No creo, Conde, yo que la fiereza de su furioso brazo vengativo castigo fue de la real cabeza.
LEONATO	Ni yo le tengo al Rey después que vivo por hombre que los dioses profanaba.
CESARINO	Ni le conozco por primero altivo
HORACIO	¿Qué pebetes ni mirra no quemaba, de su sacra Sirena, en los altares?
PRUDENCIO	¿Qué fiesta o bacanal no celebraba? Digan aquesto los humildes lares; los penates lo digan, que mil veces escucharon sus himnos y cantares

(p. 768)

Y, por supuesto, del mismo modo que sucedía en el caso de los marginados (con el decreto de expulsión de gitanos, rufianes, rameras, alcahuetes y volteadores para poner fin a la epidemia), también el mensaje portado por el águila coloca al Rey en su lugar y lo exculpa formalmente.

---

<sup>486</sup> SANDOVAL, Prudencio de, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, edición y estudio preliminar de D. Carlos Serrano Seco, Madrid, B.A.E., 1956, t. 82, Libro XXXI, cap. 53, pp. 435-436.

<sup>487</sup> Frolidi da cuenta de ellos, *vid.* FROLDI, Rinaldo, art. cit., p.140.



### 2.3.6 Las comedias pastoriles: *La gran pastoral de Arcadia*, *Belardo el furioso* y *Los amores de Albanio e Ismenia*

He reservado para el final las tres muestras de comedias pastoriles en nuestro *corpus* porque todas ellas han sido ya abordadas desde la perspectiva del análisis de los géneros por Joan Oleza, Teresa Ferrer y José Javier Rodríguez Rodríguez, por lo que no se van a repetir aquí las características de cada una de las tres comedias pastoriles, las líneas de fuerza que dominan sus tramas y las contribuciones de las mismas en la evolución del género pastoril. Aquí tan sólo se realizará un sucinto repaso de la bibliografía crítica que se ha enfrentado a estos textos, enmarcándolos en la tradición de estudios sobre la teatralidad pastoril desde el primer teatro renacentista hasta el barroco.

En primer lugar, y por razones obvias, es de obligada referencia el estudio de conjunto de José Javier Rodríguez Rodríguez. En su tesis doctoral, titulada *La comedia pastoril española* (Madrid, 1990), se ocupó de *Belardo el furioso*, de *Los amores de Albanio e Ismenia*, así como de la anónima *Gran pastoral de Arcadia*. Además de analizar las diferencias existentes entre ellas en relación con otras comedias pertenecientes al género, en la tesis incluye la edición de la anónima *Gran Pastoral de Arcadia*.

Sumamente útil y directamente vinculado con el período cronológico que nos ocupa es también el artículo de la profesora Ferrer “La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran Pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones escénicas” (*Journal of Hispanic Research*, 3 (1994-1995), pp.147-165), en el que plantea la pervivencia de la dramaturgia pastoril más allá de las églogas renacentistas, precisando que junto a la tradición cortesana del universo pastoril se produce un intento de adaptación de la materia al ámbito del corral.

La citada investigadora se propone, en el artículo, el análisis de la anónima *Gran pastoral de Arcadia*, en relación con la también anónima *Comedia pastoril española*, conocida como *Comedia de Diana y Silvestro*, así como con la *Comedia pastoril de Torcato*. Según las palabras de T. Ferrer, la *Gran pastoral de Arcadia* tiene una especial relevancia porque recoge elementos de la tradición anterior a la vez que se proyecta sobre las comedias pastoriles de Lope de Vega<sup>488</sup>:

Su conflicto es único y las escenas cobran sentido como unidades organizativas de la acción, aunque persisten todavía las escenas agrupadas en cuadros, alguno de ellos funcionales de cara a la acción: el del sacrificio y consulta a los manes en la Jornada Primera o el del enamoramiento de los pastores al ser coronados con las guiraldas mágicas en la Segunda. Pero, en general, se trata de cuadros afuncionales de cara a la acción, aunque no de cara a la espectacularidad

---

<sup>488</sup> FERRER VALLS, Teresa, art. cit., p. 161.

escénica o a la comicidad: es el caso de los cuadros de la fiesta pastoril y de la entrega de los premios de los juegos olímpicos en la Segunda Jornada o el de la recogida del ganado en la Tercera. Alguno de estos cuadros funciona de hecho a manera de paso o entremés con personajes cómicos específicos como el del Bobo o el del "burlón" pastor Iliro. *La gran pastoral de Arcadia* recuerda por todo ello la construcción dramática de los *Colloquios* de Lope de Rueda y también de las primeras piezas pastoriles de Lope (*Belardo el furioso*, *El verdadero amante*, *La pastoral de Jacinto*), en el sentido de que aúna una intriga cohesionada con la persistencia de cuadros muy tipificados en las obras pastoriles (consultas de oráculos, riñas de pastores, juegos, celebraciones festivas...) <sup>489</sup>

El análisis de la Loa, que precede a la comedia, le permite a T. Ferrer concluir no sólo que esta obra pastoril se representó en el ámbito de los corrales y, por tanto, ante un público amplio, sino también que dicha temática formó parte del repertorio de las compañías italianas que llegaron a representar a España en la década de 1580-90, como evidencian las alusiones contenidas en la loa.

Además, la citada investigadora destaca la presencia de lo mitológico, de acuerdo con la tendencia de la dramaturgia pastoril que, desde sus orígenes, recurre a la incorporación de personajes y asuntos de la mitología y señala que la presencia del padre o del viejo pastor patriarcal, que actúa de obstáculo a la realización amorosa de los protagonistas (papel que cumplen tanto Saucino como Pinandro), entronca, por un lado, con el *Colloquio de Camila* de Lope de Rueda o la *Comedia pastoril de Torcato*, y, por otro, se proyecta sobre obras pastoriles de Lope como *Belardo furioso*, *La Arcadia* o *El verdadero amante*.

Las escenas del diálogo en eco, muy aprovechadas por la tradición pastoril desde sus orígenes cortesanos, son recogidas como hemos visto por las piezas de la segunda mitad del XVI, incluida *La pastoral de Arcadia*, y muy utilizadas de nuevo por Lope en sus comedias pastoriles. En cuanto al personaje del pastor-bobo, que se confunde con los orígenes mismos de la tradición pastoril, reaparece en *La pastoral de Arcadia*, junto con otro personaje, Iliro, que el reparto define como "pastor burlón", y que frente a la simpleza del bobo se caracteriza precisamente por todo lo contrario, por el ingenio, y recuerda muy de cerca al Cardenio de *La Arcadia* de Lope de Vega <sup>490</sup>.

Esta tradición pastoril fue investigada e historizada por J. Oleza, en sus artículos, publicados en 1984 "La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I): el universo de la égloga" y "La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): coloquios y señores" <sup>491</sup>. En ellos, Oleza estableció el modelo rústico y el modelo bucólico de la égloga, así

---

<sup>489</sup> *Ibid.*, 160-161.

<sup>490</sup> *Ibid.*, 162.

<sup>491</sup> Ambos en *Teatros y prácticas escénicas I: el quinientos valenciano*, J. Oleza Simó (dir.), M. V. Diago Moncholí (coord.), Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 189-217 y 243-257 respectivamente. En este mismo volumen, se incluyen también sobre la materia pastoril dos artículos de R. Rodrigo Mancho, "La teatralidad pastoril" y "Notas en torno a la *Farça a ,amera de tragedia*", pp. 165- 187 y 219-241, respectivamente, en las que aborda la evolución desde el *officium pastorum* hasta Encina y Torres Naharro distinguiendo las dos vertientes (la grotesca y la idealizada) que confluyen en lo pastoril, centrándose en el caso de la *Farça*, impresa en Valencia en 1537. Por centrarse más en la primera mitad (o en el primer tercio) del siglo XVI, estos dos estudios de R. Rodrigo sirven, en relación con las obras que nos ocupan, para marcar las diferencias en la evolución del género a lo largo del siglo.

como la transición hacia la comedia. A partir del análisis de la *Égloga de las cosas de Valencia*, de la *Égloga de Torino* y de la *Farsa a manera de tragedia*, el citado investigador fija los constituyentes formales y temáticos que definen el universo de la égloga y que la inscriben en el marco de la práctica escénica cortesana:

El predominio absoluto de la palabra, la sobriedad de recursos escénicos, la escasez de movimiento, el carácter fuertemente circunstanciado de la ficción, la mínima articulación de ésta en una intriga, el gusto por la temática amorosa y la diversión lograda a costa de los rústicos, son elementos básicos de un espectáculo en que loo fundamental es la convocatoria de los cortesanos al juego literario de salón<sup>492</sup>

Por otra parte, los coloquios constituyen una aportación de los espectáculos populistas de Lope de Rueda a la práctica escénica cortesana. El estudio de los Colloquios en relación con la comedia pastoril barroca, le permite concluir que

al asimilar toda una serie de elementos de la tradición pastoril e incorporarlos a la influencia italiana de la comedia erudita y de la “*commedia dell’arte*” dan un paso decisivo en dirección a la comedia pastoril barroca, y contribuyen al trasvase del gusto cortesano, ahora readaptado, desde las églogas poco más que recitadas hasta las comedias plenamente actuadas<sup>493</sup>.

Poco después, en 1986, en “La propuesta teatral del primer Lope de Vega” J. Oleza analizó, como muestra de comedias pastoriles de la primera época de Lope *Belardo el furioso* y *El verdadero amante*. Un análisis que amplió a otras comedias del género en “La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega”<sup>494</sup>.

Tanto *Belardo el furioso* como *El verdadero amante* constituyen, según explica y demuestra J. Oleza, un tipo de espectáculo que, por su técnica teatral, se sitúa entre el teatro cortesano rico y la comedia de ingenio. Dejando de lado las características formales, esto es, la distribución en cuadros y escenas, la densidad de la palabra, el movimiento... de los que nos ocuparemos en el capítulo siguiente, *Belardo el furioso* y *El verdadero amante* comparten un esquema de secuencias con las que se construyen de acuerdo con el siguiente orden:

situación de felicidad arcádica, representada por los amores de los dos jóvenes, nacidos en su niñez y desarrollados con los años, es rota por la intervención perturbadora de los intereses económicos de la familia (el viejo) de la joven. El joven amante es un pastor pobre y la joven es deseada por un mayoral, poderoso y muy rico. Los familiares persuaden a la joven a casarse con el mayoral. A partir de la ruptura de los amantes se entra en un proceso de degradación del joven [...] En ambos casos la ayuda del amigo fiel cambiará el proceso de degradación en uno de mejoramiento [...] El enredo nace de las repercusiones sobre terceros del proceso de

<sup>492</sup> “La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I): el universo de la égloga”, art. cit., p. 217.

<sup>493</sup> “La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): coloquios y señores”, art. cit., p. 257.

<sup>494</sup> Ambos artículos en *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, VVAA (Oleza Simó, Joan, director), Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308 y 325-343, respectivamente.

mejoramiento [...] El conflicto es, hasta cierto punto, un conflicto social, que se centra en la contraposición del mayoral y del pastor pobre<sup>495</sup>.

Ya indicó la profesora Ferrer, y a ello hemos aludido anteriormente, que *La gran pastoral de Arcadia* encajaba en este esquema descrito. Recordemos que la problemática económica es el desencadenante de la acción dramática en *La gran pastoral de Arcadia*, y que es precisamente el padre de la dama quien trata de aprovechar la posibilidad de enriquecimiento familiar, puesto que disfraza a su hija de varón para arrebatarle la herencia a Pinandro. En este caso, no se produce contraposición entre distintos pretendientes de una dama y presión familiar para la elección del más favorable económicamente hablando, sino que la trama se encauza hacia el enredo derivado del juego de identidades ocultas, que llevaron a la profesora Ferrer a vincular la intriga con las tramas de comedia de inspiración latina e italiana<sup>496</sup>.

Obsérvese que también *Los amores de Albanio e Ismenia* encaja con el esquema descrito por el profesor Oleza para el caso de *Belardo el furioso* y *El verdadero amante*. *Los amores de Albanio e Ismenia* se abre con con la introducción de un elemento festivo (un bautizo) que se inserta en este universo idealizado. Serán precisamente los dos pastores que actúan como padrinos de la niña quienes se convertirán en protagonistas de la trama amorosa. La unión de los amantes se simboliza desde el principio al otorgarle a la niña que apadrinan un nombre compuesto, fusión de los de ambos: Ismenia Albania. Según Ascanio, no hay lugar a dudas del amor surgido entre Albanio, pastor extranjero, e Ismenia, de modo que parece que, en lugar de apadrinar a un niño, han apadrinado, en realidad, su propio amor. Así lo confirma Vireno:

En fin, que amor ha nacido,  
de los dos, apadrinado.  
Haz cuenta, Ascanio, que ha sido  
un demonio bautizado,  
aunque en ángel revestido. (p. 555)<sup>497</sup>

Pero la ruptura del lirismo por la introducción de elementos pertenecientes al universo al mundo de lo cotidiano no se hace esperar. Las palabras envidiosas de Ascanio ponen de relieve la cuestión económica que enfrenta a los pretendientes de la dama:

Mira tú si Albanio es tal,  
cuando Ismenia no quisiera  
pagar su fe con fe igual,

---

<sup>495</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, p. 264-265.

<sup>496</sup> “La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran Pastoral de Arcadia*: una enrucijada de tradiciones escénicas”, art. cit., p. 161.

<sup>497</sup> Cito por la edición de la Fundación Castro, Madrid, Turner Libros, 1993, T. III.

que darme celos pudiera  
y al más gallardo zagal;  
que, como único en el cielo Apolo,  
es único, raro y solo,  
Albanio en sangre y riqueza,  
discreción y gentileza  
es fénix de polo a polo (p. 557-558).

Es por ello que el equilibrio entre los amantes se ve sometido a las leyes de los celos que sienten otros pastores (Ascanio y Vireno), también pretendientes de Ismenia. El espacio bucólico es invadido por la envidia y la falsedad de los hombres, que rompen la perfección del mundo idealizado. No se trata del lamento o las quejas del pastor despechado, que no alcanza el favor de la dama a la que pretende, sino de un modo de actuación pragmático, pues Vireno se muestra firmemente determinado a acudir al Conde para solicitarle que destierre a Albanio a Extremadura (“o algún lugar más áspero y remoto” (p. 573):

Yo pienso hablar al Conde, que esta tierra  
tiene por suya y todos obedecen,  
o sea en bien o en mal, o en paz o en guerra.  
Diréle, entre otras cosas que se ofrecen,  
que estos valles están alborotados  
y grande mal y escándalo padecen  
porque Albanio y Ascanio, enamorados  
de Ismenia, se procuran dar la muerte  
y tienen mil amigos conjurados. (p. 573)

No sólo resulta significativa la figura de un Conde, que ostenta el poder también en el mundo bucólico, sino el hecho de que Vireno se sirve del engaño para lograr sus intereses. Albanio se lamenta al recibir comunicación del secretario del Conde de que va a ser desterrado, con lo que se rompe el equilibrio y los amantes se ven sometidos al cambio de fortuna (desencadenado por el comportamiento hipócrita y falso de otros pastores envidiosos). Así lo entiende Ismenia:

¿Es posible ¡Albanio mío!  
Mas ¡qué falso nombre os doy!  
pues se viene a acabar hoy  
el poderos llamar mío,  
que han tenido tanta fuerza,  
mis crueles enemigos  
y vuestros falsos amigos  
o la envidia que los fuerza,  
que os han de apartar de mí  
a donde no os pueda ver? (p. 583)

a lo que responde Albanio: “Envidia debe de ser,/ que nunca a nadie ofendí” (2ª jornada, vv. 139-40). Antes de despedirse se prometen amor y fidelidad.

Lo curioso de la comedia es que se produce una segunda gradación económica de los pretendientes de Ismenia. Cuando la dama marcha de las orillas del Tajo a las tierras del Betis, enamora a Pinardo, pastor de aquellas tierras. Éste trata de conseguir el favor de la pastora, que se mantiene firme en su amor a Albanio, haciendo gala de una autoconciencia de superioridad sobre otros pastores y aludiendo a su habilidad con la espada, atributo asociado a la figura del caballero, no a la del pastor:

pues sabe que esta tierra que corona  
el Betis olivífero, primero  
me reconoce a mí que a otra persona  
[...]  
soy más famoso por el nombre y talle  
que el más rico pastor de aqueste valle (p. 606).

Pese a la firme voluntad de Ismenia, Albanio siente celos de Pinardo, pastor rico. Así se lo hace notar Ascanio a Vireno: “Sé que Albanio la fue a ver [a Ismenia]/ y que de celos le mata/ por un pastor, bachiller/ de conceptos de oro y plata” (p. 610-611). La tópica situación no desemboca, en este caso, en la intervención del padre a favor de Pinardo y en contra de Albanio. Manandro, padre de Ismenia, no actúa en esta obra imponiendo su voluntad sobre los deseos amorosos de su hija. No impone un varón determinado, sólo expresa su deseo de que ella alcance marido “hermoso y rico” (2ª jornada, v. 646).

El conflicto dramático se resuelve en un ambiente festivo. Las fiestas por la celebración del nacimiento de su heredero cierran circularmente la estructura de la obra, al remitir al bautizo inicial, primer indicio del matrimonio final entre Albanio e Ismenia. Se organiza una sortija, en la que participan los pastores y a la que asisten los Condes. En la sortija se enfrentan dos grupos de cinco, comandados por Albanio y por Pinardo respectivamente. Los primeros (Albanio, Daliso, Frondoso, Peniso y Buresto), vestidos de cristianos; los segundos (Pinardo, Vireno, Ascanio, Galateo y Liseo), de turcos. Resulta interesante la presentación que Albanio hace de sus “enemigos” identificándolos con el disfraz que lucen:

Invicto Conde,  
a servirte he venido, como has visto,  
con Daliso, mi hermano, y con Frondoso  
y los demás en traje de cristianos.  
Pinardo, con traición aconsejado  
de los embustes del traidor Vireno,  
con Ascanio, Vireno y Galateo,  
en traje turco, bien conforme traje  
a su traidora fe y amistad falsa,  
me quieren dar la muerte en tu presencia,  
que yo le diera,

si esa misma causa  
no hubiera ahora sido su defensa (p. 639)  
[...]  
¿Qué hay que decirte más sino que entrambos  
queremos bien a Ismenia, esa pastora,  
y de envidia de verme ya su esposo  
me quieren dar la muerte los tres juntos? (p. 640)

El Conde se da cuenta enseguida de que ambos bandos tratan de aprovechar la coyuntura para matarse, pero en la línea propia de los desenlaces de las comedias pastoriles, se produce el triunfo final del amor entre Albanio e Ismenia, la recuperación del equilibrio inicial, la superación del enfado de ambos, que se acusan mutuamente de falta de firmeza, y la confirmación de su palabra de matrimonio, que es del gusto tanto del padre de Ismenia, como del Conde.

En “La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega”, además de los dos textos ya mencionados (*Belardo el furioso* y *El verdadero amante*), el profesor Oleza se ocupó de *Los amores de Albanio e Ismenia*, *La pastoral de Jacinto*, *La Arcadia* y *La selva sin amor*. Este abanico cronológicamente más amplio le permite concluir que:

Por debajo de todos estos cambios del espectáculo pastoril, sacudido por las transformaciones de sus condiciones de producción, que pasan del palacio a la calle, de la calle al corral, y del corral de nuevo al palacio, se mantiene casi impertérrito un universo pastoril perfectamente codificado, con sus reglas y sus tópicos, sus juegos y sus situaciones características, elementos todos ellos de una auténtica literatura de salón, recreo y autoconfirmación –a un tiempo– de los gustos cortesanos<sup>498</sup>

En fecha más reciente, Teresa Ferrer retomó el estudio de lo pastoril en “Teatros y representación cortesana. *La Arcadia* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena”<sup>499</sup> y en “Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II”<sup>500</sup>. Estos dos artículos se enfocan más hacia la vertiente cortesana de la teatralidad pastoril. En el primero, se ocupa de *La Arcadia*, de Lope de Vega como muestra de teatralidad pastoril cortesana, caracterizando la comedia en contraposición a obras como *Belardo el furioso*, adscrita a la línea de adaptación del género pastoril al corral y que, según la citada investigadora supone una vía que Lope abandonará después de la primera etapa de su producción, de modo que *La Arcadia* (situada ya en 1615) representaría un modelo de espectáculo que evidenciaría la progresiva decantación del género pastoril en el Lope más maduro del lado del espectáculo cortesano<sup>501</sup>.

---

<sup>498</sup> Art. cit., p. 343.

<sup>499</sup> Publicado en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), pp. 213-32.

<sup>500</sup> Publicado en *Voz y letra. Revista de Literatura*, X, 2 (1999), 3-18.

<sup>501</sup> FERRER VALLS, Teresa, “Teatros y representación cortesana. *La Arcadia* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), pp. 213-32.

En el segundo, estudia cómo la “moda literaria” del bucolismo se puede rastrear ya en el círculo cortesano de la reina Isabel de Valois, la princesa Juana y la emperatriz María de Austria (estas dos últimas, hijas de Carlos V). A través del repaso de festejos cortesanos, especialmente de las máscaras que se organizaron en el Alcázar Real de Madrid en 1564, pone en evidencia el papel que jugaron en la representación algunos grupos nobles de la corte y las alusiones en clave biográfica a sucesos y personajes que contenía el género pastoril.

Considero que son válidas las conclusiones derivadas de los citados estudios y las asumo en esta aproximación a los géneros en la Colección Gondomar. Desde la perspectiva de un análisis global del conjunto de textos a los que se ha dedicado este capítulo, sólo puedo añadir que la prueba de la pervivencia del elemento pastoril (con sus lógicas adaptaciones y modificaciones) no sólo está en estas comedias pastoriles. Si dejamos de lado todos los pastores fingidos, esto es todos los nobles que, bien por desconocimiento, bien por deliberada intención, encubren su verdadera identidad bajo el disfraz pastoril –que pone de manifiesto hasta qué punto se amoldan las teorías que expuso en su momento N. Elias sobre el auge del fenómeno pastoril en relación con las sociedades cortesanas y el anhelo de unos nobles, que se sentían constreñidos por una rígida estructura social, de volver a un pasado que se observaba como positivo desde la óptica de la lejanía–, y si dejamos también de lado aquellos pastores como Melibeo, Clemente y Carrillo en *Los propósitos* o Frónimo en *Las burlas de amor* o los pastores con los que se encuentra el Príncipe de Tiro en *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*, cuyo papel es muy reducido<sup>502</sup>, en las comedias y dramas que venimos analizando nos hemos ido topando con secuencias pastoriles diversas que podrían encajar en la línea “bucólica” o “rústica” y que suelen asociarse a esquemas tipificados como las recuestas de amor o el *locus amoenus* a los que aludía J. Oleza.

En *Los pronósticos de Alejandro*, la escena de los pastores cumple una función de enaltecimiento del héroe, en un contexto pastoril lúdico con algún tinte cómico<sup>503</sup>. Alejandro, una vez ha sido desterrado de su hogar familiar, se encuentra con unos pastores, que han celebrado una boda: “sale una boda de pastores, Taguengo, Mollerudo, Crespo y Geraldo y Pascual, el desposado,

---

<sup>502</sup> A medio camino entre un papel muy secundario y una función importante en el desarrollo de la acción, nos encontramos con los dos pastores que intervienen en *Las locuras de Orlando*. El pastor que acoge en su casa a Medoro y Angélica en *Las locuras de Orlando* está visto positivamente. Aunque su papel es reducido, su importancia en la acción reside en el hecho de convertirse en el desencadenante de la locura de Orlando por ser el transmisor de la información. Un papel de transmisor que comparte con el otro pastor, que informa a Cerbín e Isabela de las locuras cometidas por Orlando.

<sup>503</sup> La Barrera, en las notas manuscritas de los folios que preceden al manuscrito (B. N. M., Ms. 16.064) reseña el comentario de Hartzzenbusch sobre esta escena de *Los pronósticos de Alejandro*: “Ha llamado en ella principalmente la atención del Sr. Hartzzenbusch la escena pastoril segunda de la primera jornada, en la cual ha creído traslucir rasgos muy propios de la pluma de Fr. Gabriel Téllez”. Aunque el citado investigador no precisa el lugar de donde procede el comentario de Hartzzenbusch.



Menga y la desposada y el padre” (f. 2 r.). En el contexto de la celebración de esta fiesta, y tras el baile de los desposados, Crespo propone, en lugar de jugar al cayado, adivinar un enigma. Ello se convierte en la prueba impuesta para alcanzar el premio del matrimonio con Menga, que reproduce la tónica situación de la pretensión de una pastora por parte de distintos varones<sup>504</sup>. Alejandro, recibe “un pellico” que solicita Crespo a Pascual porque “hoy es día de contento” (f. 2 v.). Con el revestimiento pastoril, Alejandro participa en el juego y sale vencedor en los dos enigmas planteados. Unos juegos verbales, muy del gusto cortesano, que ponen de manifiesto la agudeza e ingenio:

CRESPO	Vos, Lorenzo Mollerudo, comenzad la enigma.
MOLLERUDO	Hoy yo pinto un fuerte león, que de una luz va temblando. Declara mi pretensión.
TAGUENGO	Ese es tu amor, que va dando señales de su afición.
CRESPO	Yo digo que es el furor que se rinde al replandor de quien le hiere y lastima.
GERALDO	Yo digo que es esa enigma la imagen del dios de amor.
PACUAL	Di tú.
ALEJANDRE	Tengo gran pasión.
PASCUAL	Acaba, así Dios te vala.
ALEJANDRE	La luz que vence al león, a mí parecer, señala que no hay fuerza do hay razón.
MOLLERUDO	El forastero ha ganado.
PASCUAL	(¡Pardiez, que es hombre chapado!) Propón otro laberinto, Taguengo.

---

<sup>504</sup> Esta imposición de prueba como condición *sine qua non* para el matrimonio es un motivo recurrente en distintas obras. Recordemos, por ejemplo, que en *Los amores de Albanio e Ismenia*, cuando Vireno y Ascanio le plantean a Ismenia la necesidad de elegir a uno de ellos dos como marido, ésta los pone a prueba, prometiendo contraer matrimonio con aquel de los dos que venza al monstruo del enigma que se encuentra en una cueva de la montaña y le lleve el agua de la fuente que hace hermosas a las damas. En la misma línea, sirva también como ejemplo, la imposición de la pastora Nise en *La famosa Teodora alejandrina*, que solicita que le presentasen la cabeza cortada de una serpiente, como condición indispensable para aquel varón que desee contraer matrimonio con ella. El motivo no es exclusivo de las comedias pastoriles. Basta recordar que también en un drama caballeresco, como *Las bodas de Rugero y Bradamante*, la dama impone una condición a su casamiento: quien la desee como mujer deberá vencerla primero en un enfrentamiento armado.

TAGUENGO	Un corazón pinto de una espada atravesado, a ver quién acertará.
MOLLERUDO	Esa es tu alma, que merece tener la pena en que está.
CRESPO	Digo que es amor, que da más gloria al que más padece.
GERALDO	Yo digo que es el ausencia que atraviesa el corazón.
ALEJANDRE	Señores, con su licencia, yo digo que este garzón es amigo de pendencia y festeja a su pastora con cuchilladas de amor.
TAGUENGO	También ha acertado agora. (f. 2 v.)

La escena presenta, en contraposición, a Alejandro frente al universo pastoril, con el que aparentemente se mezcla (adopta el disfraz pastoril), pero al que vence en ingenio. La resolución de la escena, con la furia de los pastores, que sienten envidia de Alejandro, le quitan la ropa y lo dejan atado a un árbol, rompe el bucolismo inicial por la actitud vengativa y malintencionada de los pastores.

Del otro lado, en la línea de idealización de la figura del pastor, en el drama religioso de *La famosa Teodora alejandrina* hemos visto cómo parte sustancial de la acción recae sobre los representantes del mundo pastoril que no se asocia a lo rústico, sino que está visto positivamente en la línea de la pureza primitiva e incorrupta de lo natural. En la misma línea se encuadran también aquellas obras en las que se produce la contraposición corte/ aldea. Así, desde Roselis, el padre de Celicor, que cría a Gregorio en *Lucistela*, pasando por Darestes, que cría a Leoncio y Camilo como si fuesen sus verdaderos hijos en *El valor de las letras y las armas*, hasta los pastores de *La cueva de los salvajes*. En esta última obra, la intervención de los pastores es distinta, pero está igualmente marcada por el signo positivo de su comportamiento, pues este colectivo juega un papel esencial al mostrarse dispuesto a auxiliar al Rey en una situación difícil. Los pastores de *La cueva de los salvajes* se alían en contra de los salvajes, que representan la fuerza negativa, y en defensa de su señor, por lo que serán premiados con una interesante recompensa: la exención de impuestos.

Por último, hemos visto distintas muestras de “asimilación” del pastor al noble que generan, a su vez, desarrollos y desenlaces distintos. Recordemos que, en *El milagroso español*, Dalisa es castigada por inventar una supuesta genealogía que la relacionaría con los nobles para lograr su casamiento deseado con uno de los dos cortesanos. Aunque de modo más sutil, podemos detectar en

*Gravarte*, un intento también de asimilación que desemboca en tragedia. Los dos pastores y la pastora entran en el juego de disfraces que conducirá irremediabilmente a Tirseo a la muerte al ser confundido por Orilo con Gravarte, cuyas vestiduras había tomado Tirseo. El ambiente inicial de cuita amorosa de Tirseo y Timbrano, ambos enamorados de la misma pastora que no les corresponde, cambia en el momento en que entra en escena Lucina, que los deja sorprendidos por su belleza, operando en ellos el consiguiente cambio de objetivo amoroso y el consiguiente cambio en sus vidas (al menos, en la de Tirseo y la pastora). Por el contrario, las aspiraciones de contraer matrimonio con un noble de Cotalda, en *Los naufragios de Leopoldo*, se resuelven favorablemente a la dama, como sucederá también en el caso de Belarda y Leonisa, las hijas de Claudio, en *Los carboneros de Francia* que acaban contrayendo matrimonio con Otón y Persio, dos nobles de la corte.

Pastores que representan la vertiente cómica, pastores que ponen en relieve la condición de pureza primitiva, pastores que tratan de asimilarse a la nobleza... Al desgajar (imaginariamente) algunas de estas secuencias pastoriles del marco genérico en el que se incrustan y suponer su dilatación, se intuye el germen que puede dar origen a comedias propiamente pastoriles como *Belardo el furioso*, *Los amores de Albanio e Ismenia* o *La gran pastoral de Arcadia*.

## 2.4 Recapitulación. Entre comedias y dramas: un mapa de los géneros dramáticos en la Colección

Recordemos algunos de los datos que hemos ido obteniendo del análisis. A lo largo del capítulo se han expuesto los motivos que determinan la adscripción genérica de cada una de las obras y se han revisado las particularidades que los textos presentan en cuanto a las características que la crítica ha considerado fundamentales para la adscripción a cada uno de los géneros. En este sentido, se ha tratado de justificar las razones por las que obras como *El milagroso español* o *La descendencia de los marqueses de Mariñán* no son consideradas como comedias palatinas; se ha tratado de mostrar en qué modo la recepción del mensaje en *Lucistela* determina su naturaleza de drama legendario y lo desvincula de la libertad imaginativa propia de los dramas palatinos; se ha intentado justificar por qué razón no se ha considerado *Los pronósticos de Alejandro* como drama religioso; se han analizado las características que presenta *Los naufragios de Leopoldo*, que lo sitúan a medio camino entre las comedias urbanas y las palatinas, al tiempo que se ha estudiado *Las traiciones de Pirro* como una obra que resuelve infructuosamente el intento de composición de comedia palatina y constituye una muestra de drama palatino.

Recordemos que *El milagroso español* y *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, pese a que recurren a esquemas propios de comedias palatinas en la constitución de sus tramas, prevalece sobre éstos la significación global de las obras, relacionada con una función laudatoria y celebrativa, que los asocia al género de los dramas históricos profanos. Del mismo modo, en *Lucistela*, más allá del planteamiento inicial (que se aproxima a las tramas de dramas palatinos) prevalece el planteamiento didáctico-doctrinal que se le confiere a la leyenda de San Gregorio en la tradición medieval. Recordemos también que *Los naufragios de Leopoldo* se constituye como una obra híbrida que muestra las intersecciones que se producían, en ocasiones, entre géneros tan distintos entre sí como la comedia urbana y la comedia palatina. Así, en *Los naufragios de Leopoldo* la escena inicial, marcada por su carácter de comedia de universo de verosimilitud, se inserta en una trama dramática, en la que intervienen personajes pertenecientes al estamento social de los privilegiados, con un argumento vinculado directamente con el universo de irrealidad de las comedias palatinas. En esta misma línea hemos estudiado *Gravarte* como un caso de drama antiguo en nuestro *corpus*, todavía estructurado en cuatro jornadas, que se sitúa a medio camino entre un drama caballeresco (por la utilización del material ariostesco), y un drama imaginativo, por el carácter “novelesco” que imprime el anónimo dramaturgo a la trama.

Si retomamos el punto inicial de partida, con la distinción entre los dos macrogéneros –el del drama, cuya función es esencialmente didáctica, moralizadora, crítica o laudatoria, y el de la comedia, al que se le reserva una función lúdica–, los textos del *corpus* ponen de manifiesto un equilibrio cuantitativo entre estos dos grandes conjuntos de obras. Son diecinueve los dramas –*Los vicios de Cómodo, Las grandezas del Gran Capitán, La descendencia de los Marqueses de Mariñán, La descendencia de los Vélez de Medrano, El cerco de Numancia, La conquista de Jerusalén por Godofre Bullón, La Montañesa, Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe, El hijo de Reduán, El milagroso español, Lucistela, La famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya, María la pecadora, Las locuras de Orlando, Las bodas de Rugero y Bradamante, Los pronósticos de Alejandro, Gravarte, Las justas de Tebas y Reina de las Amazonas y Las traiciones de Pirro*– y veinte las comedias –*El maestro de danzar, El esclavo fingido, Los enredos de Martín, El grao de Valencia, Los naufragios de Leopoldo, Los infortunios del Conde Neracio, La Platera, La cueva de los salvajes, El valor de las letras y las armas, El príncipe melancólico, Los contrarios de amor, Las burlas de amor, Los carboneros de Francia, Los Propósitos, Los donaires de Matico, Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria, El ganso de oro, La gran pastoral de Arcadia, Belardo el furioso y Los amores de Albanio e Ismenia*–.

Los géneros más numerosos en el *corpus* son los dramas histórico-legendarios (profanos y religiosos) y las comedias palatinas. Son trece las muestras de dramas histórico-legendarios, de los cuales diez son profanos (aceptando que *El milagroso español* se constituye como un drama legendario a partir de la historia mítica española) y tres, los religiosos (asumiendo que la función doctrinal de *Lucistela* pesa más que las particularidades compositivas de su trama). Estos dramas historiales están marcados por una tendencia dominante hacia la ficcionalización y la literaturización, así como por el recurso al elemento novelesco y a la libertad imaginativa. Destacan, entre los profanos, tres grupos fundamentales: el de los genealógicos, el de los moriscos y el de los épicos.

En cuanto al género palatino, hay hasta un total de trece obras (si en el cómputo incluimos *Los naufragios de Leopoldo* y *Las traiciones de Pirro*, pese a las peculiaridades analizadas, que presentan ambas obras). Lo más destacado en este grupo es su alto grado de cohesión, que lo convierte en uno de los géneros mejor definidos de la Colección. En estas comedias palatinas cobra una importancia capital el espacio porque está sustentado sobre una dimensión social del mismo. Por ello, corte y aldea adquieren un valor simbólico relacionado con quienes las habitan.

Los cuatro dramas caballerescos (si contabilizamos *Gravarte* como uno de ellos) ponen de relieve una predilección por la materia ariostesca, al tiempo que una marcada diferencia en cuanto a la elaboración del material que diferencia a *Las locuras de Orlando* y *Gravarte* de *Las bodas de*

*Rugero y Bradamante* y *Los pronósticos de Alejandro*, de modo que la articulación de la trama en las dos primeras es más débil y menos cohesionada que en las segundas.

Las cuatro comedias urbanas demuestran que la fijación del paradigma de la “comedia de capa y espada” está todavía en ciernes y que algunas de estas obras están cargadas de un componente “aventurero” que irá progresivamente perdiendo vigor en la evolución del género. Es, por ello que, de algún modo, *El grao de Valencia* y *Los enredos de Martín*, en relación con *El esclavo fingido* y con *El maestro de danzar*, se perciben como más alejadas del universo de verosimilitud. Su recurrencia a motivos de índole imaginativa, potencia la creación de un marco de irrealidad y afirma una condición novelesca que las aproxima, en algunos momentos a las llamadas “comedias novelescas”.

Las cuatro comedias pastoriles (incluyendo *El ganso de oro*) y el único drama mitológico ponen de relieve su alejamiento, en distintos grados, del modelo puro de teatro cortesano rico y el peso que va cobrando, en ellas, el juego de relaciones afectivas entre los personajes, determinante en la comedia de ingenio.

El conjunto de las obras de esta Colección se evidencia como representativo del quehacer de un grupo de dramaturgos anónimos –exceptuando a Cervantes, Lope de Vega y el desconocido Francisco de Tamayo–, en el que mayoritariamente se han superado las fronteras que separaron anteriormente la producción trágica de la cómica<sup>505</sup>. Es escasamente representativa la tragedia “pura”, o la “tragedia del horror” en este *corpus*, pues sólo *La Numancia* podría ser calificada como tal. De algún modo, el *corpus* plasma el camino de evolución que se ha descrito, por ejemplo, para el caso de Virués, desde la tragedia hacia la comedia. Textos como *Las traiciones de Pirro* o *Los vicios de Cómodo* son excelentes muestras de las tensiones creadoras en una línea trágico-cómica. Estas obras, al igual que *Gravarte* o *Lucistela* podrían haber dado origen a dramas en la línea de la “tragedia del horror”, pero truncan el desarrollo de la acción, haciendo un viraje hacia desenlaces más propios de comedia, que de tragedia.

Por otro lado, en la Colección se detecta la existencia de unas líneas de fuerza con carácter transversal a los distintos géneros. El comportamiento injusto de los poderosos es quizá el conflicto más importante que se aborda desde distintos géneros. Hemos comentado un caso de tiranicidio en el drama historial que lleva por título *Los vicios de Cómodo, emperador romano*, pero éste no es el único caso de comportamiento injusto, protagonizado por un poderoso, en los dramas histórico-

---

<sup>505</sup> Sobre la problemática derivada de la consideración o no de la existencia de una generación de los ochenta, véase el reciente estudio de Luigi Giuliani, en el que expone las dificultades para considerar a Argensola como integrante del supuesto grupo formado por Cervantes, Francisco de la Cueva, Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués y Rey de Artieda. Vid. GIULIANI, Luigi, *Las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola*, tesis doctoral dirigida por Alberto Blecua, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999, especialmente para este aspecto, pp. 3-16.

legendarios. Recordemos que también el “duque Esforcia” en *La descendencia de los marqueses de Mariñán* o el “rey Górgoris” en *El milagroso español* responden a este modelo. Incluso en un drama religioso como *Maria la pecadora* el código de conducta del rey Jacinto y la Reina, su esposa, se distancia del uso del buen gobierno. Además, el motivo ocupa un lugar preferente entre las comedias palatinas, en las que hemos visto numerosos casos de poderosos que abusan de uno u otro modo (por cuestiones amorosas, por usurpación injusta del poder): el Infante, en *Los naufragios de Leopoldo*; el Rey, en *Los carboneros de Francia*; Eleasto, en *El valor de las letras y las armas...* sin olvidar al Príncipe en el drama palatino de *Las traiciones de Pirro*.

Decía la profesora Hernández Valcárcel:

Los temas de las comedias de Lope se estructuran como una constelación en torno a unos modelos temáticos que sirven de base argumental a varias comedias diferentes, que constituyen una especie de constelación con relaciones de interdependencia temática pero con una fuerte personalidad individual. Cada uno de esos modelos es abordado por varias comedias, a veces hasta seis y ocho, pero siempre desde perspectivas diferentes, así el conjunto de comedias resultante presenta un evidente pluriperspectivismo que recuerda estructuras musicales tan barrocas como el tema con variaciones o la polifonía<sup>506</sup>.

La reflexión sobre las variaciones de los motivos puede aplicarse al caso del comportamiento injusto de los poderosos. Las diferencias existentes en el tratamiento del motivo en las distintas obras no son casuales, sino que obedecen a la función que éste cumple en el interior de los textos. Por ello, y en consecuencia, el género determina el valor semántico distinto de un mismo motivo. Así, por ejemplo, prevalece el carácter de crítica política en *Los vicios de Cómodo*; el laudatorio, en *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, y el doctrinal, en *María la pecadora*.

En esta misma línea, aunque con una repercusión menor en cuanto al número de obras, encontramos la relación de amistad entre dos personajes, como Luis y Alejandro, en *Los pronósticos de Alejandro*; Rugero y León en *Las bodas de Rugero y Bradamante*, o Curio y Furieno en *La Montañesa*. El empleo de este motivo en los dramas caballerescos e histórico-legendario citados tiene su contrapunto en la secuencia de la trama secundaria que protagonizan Virtelo y Roberto en *Los Propósitos*. A diferencia de lo que sucedía en las otras obras citadas, en las que la amistad de los dos amigos era constante y recíproca, en la comedia palatina de *Los Propósitos*, Virtelo “traiciona” a su amigo Roberto en la pretensión de las damas, y aprovecha la coyuntura para dejar a Angelia y quedarse con Rosarda, que era la amante de Roberto. El juego con el motivo de la

---

<sup>506</sup> HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, Carmen, “El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Manuel García Martín (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 481-494 (481).

amistad entre los galanes está teñido de un valor lúdico en *Los Propósitos*, que lo destrascendentaliza.

Algo muy similar sucede con el tratamiento diverso que se le confiere al motivo de la audiencia de presos por parte del representante del poder, una situación que está marcada por el tono serio en el caso de *Los vicios de Cómodo* y por el cómico, en *Las burlas de amor*.

Otra de las principales líneas de fuerza es la recurrencia a dos mecanismos fundamentales en la definición de la acción en numerosos casos del *corpus*: por un lado, el desconocimiento y ocultación de la identidad; por otro, pero directamente vinculado con el mecanismo anterior, el engaño y enredo al servicio de la trama.

Las secuencias de desconocimiento y ocultación de identidad son uno de los motivos más presentes en las comedias palatinas. Hemos visto casos en los que un personaje que desconoce su verdadera ascendencia (como *La Platera* o *El valor de las letras y las armas*), y otros en los que la ocultación de la propia identidad es voluntaria y consciente para el logro de distintos objetivos (como sucede en *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria* o en *Los naufragios de Leopoldo* o en *Los Propósitos*). Hemos visto también cómo el mecanismo de la ocultación de la identidad en *Los infortunios del Conde Neracio* (Neracio se disfraza con los vestidos de la moza que va a limpiarle la celda) no estaba vinculado con el propósito de culminar con éxito las pretensiones de un personaje en cuanto a las relaciones amorosas, sino con la necesidad de huir, de escapar para recuperar la libertad perdida, de modo que, en esta comedia, la adopción del disfraz recordaba a los casos en los que una dama adopta el traje varonil para recuperar su honor perdido. Hemos analizado también una comedia palatina que presenta una particular combinación de estos dos mecanismos: *Las burlas de amor*. En ella, al engaño de los personajes de Ricardo y Jacinta sobre su verdadera identidad para lograr un casamiento favorable, se añade el desconocimiento, por parte de los mismos, de su verdadero origen.

Pero estos dos mecanismos no están presentes sólo en comedias palatinas, sino que invaden otros géneros. Pensemos en dramas histórico-legendarios profanos y religiosos como *El hijo de Reduán*, en el que Gomel desconoce su ascendencia, o en Gregorio y Abido, en *Lucistela* y *El milagroso español*, respectivamente, en los que también se produce desconocimiento de la verdadera identidad; o pensemos también en comedias urbanas como *El esclavo fingido* o *Los enredos de Martín*, en las que el encubrimiento de la identidad mediante el recurso al disfraz es consciente y deliberadamente empleado por los personajes para lograr los objetivos que se han propuesto. Justo y Martín, respectivamente, se disfrazan de varones para conseguir su objetivo amoroso, al igual que Ardina, en *La descendencia de los Vélez de Medrano*, se disfrazaba de cristiano para recuperar el amor de su amado Alí.



Aparejado al desconocimiento u ocultación de la identidad encontramos otros dos mecanismos: el engaño y el enredo. Define el *Diccionario de la Real Academia Española* “engañar” como: “Inducir a alguien a tener por cierto lo que no lo es, valiéndose de palabras o de obras aparentes y fingidas”, de modo que quien engaña, miente, o lo que es lo mismo, dice o manifiesta “lo contrario de lo que se sabe, cree o piensa”. En cambio, el enredo no está cargado de decidida voluntad de inducir a otro, sino que supone simplemente una “complicación y maraña que resulta de trabarse entre sí desordenadamente los hilos u otras cosas flexibles”. Estos dos mecanismos no son exclusivos de las comedias, sino que los hallamos presentes en numerosos dramas del *corpus*.

De igual modo que observábamos anteriormente para el caso de los motivos, recurrentes en distintos géneros, también en el empleo de mecanismos similares en la construcción de la trama dramática debe advertirse que, en función del género al que se adscriben las obras, los mecanismos de la trama adquieren un sentido que depende de la significación y valor del conjunto de la obra (es decir, un mismo mecanismo adquiere un significado distinto en función del género al que se adscribe la obra).

Pensemos, por ejemplo, que *Las grandezas del Gran Capitán* coincide con *Los infortunios del Conde Neracio* en la recurrencia al engaño por parte de unos vasallos envidiosos que tratan de verse favorecidos por el Rey a costa del intento de desprestigio de un vasallo fiel. No es casual, sin embargo, en la significación de la obra, que, en la primera, se trate de un personaje histórico y en la segunda, de un personaje ficticio por más que los dramas historiales del *corpus* estén marcados por una profunda ficcionalización. Por poner otro ejemplo, la estratagema del duque Esforcia para lograr el amor de Brasilda en *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, formalmente parecido al que pone en práctica el Príncipe de *Las traiciones de Pirro*, está cargado de significación más allá de la pura anécdota en la primera de las obras citadas, pues la referencialidad imprime en el drama una significación pragmática.

Lo mismo cabe decir del caso de Gregorio en *Lucistela*, frente a los de los infantes que desconocen su origen noble en obras como *La Platera*. Aquello que pesa más en la interpretación de la secuencia del desconocimiento de la identidad en *Lucistela* es el origen pecaminoso y la demostración de que es posible alcanzar el perdón mediante la penitencia; en cambio, en la segunda obra citada, aunque el personaje de la Platera sea también una hija bastarda, no se problematiza con este conflicto. En esta misma línea, cabe decir que los engaños de Olivia y de los monjes en *La famosa Teodora alejandrina*, así como el mecanismo de la ocultación de la identidad (con su adopción del disfraz varonil) cumplen una función esencial para demostrar hasta qué punto es ejemplar la vida de Teodora. Ni qué decir tiene que el mecanismo del enredo y engaño en la obra

queda abiertamente distanciado de los casos de otras comedias, como *El esclavo fingido* o *Los enredos de Martín*, en las que dichos mecanismos están en función de la consecución del objetivo deseado por los respectivos personajes femeninos.

Los ejemplos citados ponen de manifiesto que el género determina el significado de conjunto de las obras y, parafraseando al profesor Marc Vitse, determina el horizonte de emisión y recepción de los textos. Decía el citado investigador que el género es:

Elemento fundamental de la obra teatral, ya que determina a la vez las convenciones estructurantes de la obra y el horizonte de expectativas del receptor —o sea las coordenadas de emisión por parte del dramaturgo y las de recepción por parte del espectador—<sup>507</sup>.

Los ejemplos aducidos, así como los expuestos a lo largo del capítulo, muestran que las estructuras que conforman las tramas todavía no están perfectamente tipificadas, individualizadas y diferenciadas en compartimentos estancos, en función del género. El énfasis en la recurrencia a elementos estructurantes de la obra que son similares en distintos géneros trata de poner de relieve que los mecanismos empleados en la composición de nuestros dramas son, en ocasiones, muy similares a los de las comedias. Al principio recordábamos que ni *El milagroso español*, ni *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, ni *Las justas de Tebas* eran comedias, a pesar de que los mecanismos internos con los que se construían sus tramas argumentales eran, en muchas ocasiones, propios de comedia. Por otro lado, estudiábamos también cómo *Lucistela* o *Los vicios de Cómodo* podrían haber dado origen a tragedias, pero el devenir de la acción se modificaba y se reorientaba hacia desenlaces que suponían el “re-equilibrio” del orden establecido y, en este sentido, se aproximaban a los desenlaces propios de comedias. A estos ejemplos, podríamos añadir también el caso de *La Montañesa*, de Lope de Vega, que, como veíamos, jugaba con el tradicional relato de Curieno, pero le modificaba el signo del final trágico, convirtiendo la resolución de la trama en *lieto fine*, con las correspondientes repercusiones sobre la interpretación del carácter fundador de la dinastía que representaba Curieno.

Por todo ello, y aunque el número de dramas y comedias está equilibrado, el investigador actual percibe una mayor representación de lo cómico que de lo dramático en la composición de las tramas argumentales de las obras del *corpus*. Por decirlo de otro modo, la intencionalidad que determina el macrogénero pone en evidencia, en este *corpus*, que el número de obras con un propósito serio, adoctrinante o moralizador es parejo al de aquellas otras que persiguen una función lúdica; sin embargo, los mecanismos internos en la articulación de las acciones, que constituyen las

---

<sup>507</sup> VITSE, Marc, *Elements pour une théorie du theatre espagnol du XVII<sup>e</sup> siecle*, France, Presses Universitaires du Mirail, 1990, p. 278.

tramas argumentales de los dramas, están contagiados del modo de construcción de tramas propias de la comedia. Y ello resulta especialmente interesante porque refleja una tendencia propia en el período de gestación de la *Comedia Nueva*, según la cual los dramaturgos se apartaban de la tradición trágica anterior y apostaban por una concepción de los espectáculos marcados por una composición estructural propia de comedia, independientemente del horizonte interpretativo de las obras. La gradación en cuanto a la antigüedad de las obras de nuestro *corpus* –sobre la que nos detendremos en el capítulo tercero de este trabajo– permite trazar el itinerario simbólico de la progresiva desvinculación con la generación de los trágicos en la composición de los dramas. El profesor Oleza, en su estudio sobre la producción dramática del primer Lope de Vega, concluía:

La propuesta dramática del primer Lope, en que cuaja la ruptura de la *Comedia nueva* con el teatro anterior, se verifica más a lomos de comedia que a pechos de tragedia o tragicomedia, y es ésta su primera y más llamativa señal de identidad. Ciertamente que esta distinción sólo puede establecerse una vez reconocida la condición híbrida, monstruosa y quimérica de la *Comedia nueva*, quiere decirse que toda ella es por naturaleza tragicómica<sup>508</sup>.

En nuestro caso, si se acepta que pesa más la comedia que el drama, no es tanto por el cómputo de obras adscritas a cada uno de estos dos macrogéneros –es decir, no es por la intencionalidad última de las obras y su sentido más profundo–, sino por el peso que adquiere asimismo el empleo de mecanismos propios de comedia en la construcción de algunas de las tramas de nuestros dramas.

Dado el volumen de obras comentadas, he considerado oportuno incluir un esquema final que recoja la distribución de las mismas en los géneros de acuerdo con la argumentación expuesta a lo largo del capítulo para facilitar una visualización de conjunto y una consulta rápida. Como ya se ha ido indicando en cada uno de los apartados, hay obras que resulta dificultoso ubicar dentro del esquema por su carácter híbrido, que se ha tratado de poner de relieve. Sin embargo, en la tabla se indica la opción que se ha desvelado más relevante en el análisis de las obras llevado a cabo.

---

<sup>508</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “Vencer con arte...”, *op. cit.*, p. XV.

<b>Macrogénero del drama</b>				
<b>Dramas histórico-legendarios</b>		<b>Dramas imaginarios</b>		
<b>Profanos</b>	<b>Religiosos</b>	<b>De materia literaturizada</b>		<b>De libre invención</b>
		<b>Caballerescos</b>	<b>Mitológicos</b>	<b>Palatinos</b>
-Los vicios de Cómodo	-La famosa Teodora alejandrina	-Las locuras de Orlando	-Las justas de Tebas y reina de las amazonas	-Las traiciones de Pirro
-Las grandezas del Gran Capitán	- María la pecadora	-Las bodas de Rugero y Bradamante		
-La descendencia de los marqueses de Mariñán	- Lucistela	-Los pronósticos de Alejandro		
-La descendencia de los Vélez de Medrano		-Gravarte		
-El cerco de Numancia				
-La conquista de Jerusalén				
-La Montañesa				
-Los hechos de Garcilaso				
-El hijo de Reduán				
-El milagroso español				

<b>Macrogénero de la comedia</b>		
<b>Universo de verosimilitud</b>	<b>Universo de irrealidad</b>	
<b>Comedias urbanas</b>	<b>Comedias palatinas</b>	<b>Comedias pastoriles</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Los enredos de Martín</i></li> <li>- <i>El grao de Valencia</i></li> <li>- <i>Esclavo fingido</i></li> <li>- <i>El maestro de danzar</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Los infortunios del Conde Neracio</i></li> <li>- <i>La Platera</i></li> <li>- <i>La cueva de los salvajes</i></li> <li>- <i>El valor de las letras y las armas</i></li> <li>- <i>El príncipe melancólico</i></li> <li>- <i>Los contrarios de amor</i></li> <li>- <i>Las burlas de amor</i></li> <li>- <i>Los carboneros de Francia</i></li> <li>- <i>Los propósitos</i></li> <li>- <i>Los donaires de Matico</i></li> <li>- <i>Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria</i></li> <li>- <i>Los naufragios de Leopoldo</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>La gran pastoral de Arcadia</i></li> <li>- <i>Belardo el furioso</i></li> <li>- <i>Los amores de Albanio e Ismenia</i></li> <li>- <i>El ganso de oro</i></li> </ul>

## **Appendice: TRAME DELLE OPERE INEDITE\***

---

\* Tal como se ha indicado en la Introducción de esta Tesis, presentamos el apartado que sigue a continuación, en el que reseñamos los argumentos de las obras inéditas incluidas en la Colección, en italiano, respetando lo que la normativa establece en el caso de las Tesis Doctorales Europeas.



L'ordine con cui si presentano le trame delle opere inedite di seguito esposte è lo stesso adottato per l'elaborazione del secondo capitolo:

*Los vicios de Cómodo, emperador romano*  
*Las grandezas del Gran Capitán*  
*La descendencia de los marqueses de Mariñán*  
*La descendencia de los Vélez de Medrano*  
*El milagroso español*  
*Lucistela*  
*La famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya*  
*María la pecadora*  
*Las locuras de Orlando*  
*Las bodas de Rugero y Bradamante*  
*Los pronósticos de Alejandro*  
*Gravarte*  
*Las traiciones de Pirro*  
*Los infortunios del conde Neracio*  
*La Platera*  
*La cueva de los salvajes*  
*El valor de las letras y las armas*  
*Los carboneros de Francia*  
*Los Propósitos*  
*Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria*

Per rendere più comprensibile e chiara la trama di ogni opera qui esposta, si presenta, oltre al riassunto della trama stessa, e prima di ogni riassunto, l'elenco dei personaggi (*dramatis personae*) che appaiono nell'opera e la funzione che in essa hanno.

Non sono state inserite in questo catalogo due opere: la *comedia pastoril* intitolata *La gran pastoral de Arcadia*, e la *comedia palatina* intitolata *Los naufragios de Leopoldo*, poiché di entrambe è stata già fatta un'edizione critica, rispettivamente in una tesi di dottorato e in una tesi di laurea. Come si è già indicato in questo stesso capitolo, la prima *comedia* è stata analizzata da José Javier Rodríguez Rodríguez in *La comedia pastoril española* (Madrid, 1990), e la seconda da Manuel Álvarez Encinas in *La comedia de los naufragios de Leopoldo: manuscrito inédito del siglo XVI*, Alcalá de Henares, 1997<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Come già riferito, si conserva una copia di tale studio, tuttavia inedito, nella *Real Biblioteca* di Madrid (collocazione XIX/8428).



Se *La gran pastoral de Arcadia* e *Los naufragios de Leopoldo* non sono state inserite nel presente catalogo, lo sono state, invece, due opere difficili da reperire, poiché analizzate in tesi di laurea. Mi riferisco alla tesi di Alessandro Falcinelli intitolata *Studio e edizione della commedia inedita e anonima "La cueva de los salvajes" (1585 circa)*, (Università degli Studi di Pisa, 1997-98) e a quella di M. Tocchet intitolata *Comedia de Luçistela. Pieza teatral inédita del manuscrito II-460 de la Biblioteca de Palacio* (Università di Venezia «Ca' Foscari», Venezia, 1995-1996).

## *Los vicios de Cómodo, emperador romano*

PERTINAZ: console. Succede a Cómodo una volta assassinato.

LELIO: capitano.

CÓMODO: Imperatore. Agisce in modo ingiusto. Ha una relazione con Marcia, anche se poi si innamora di Otavia. Sarà assassinato.

MARCIA: amante di Cómodo fino a quando questi non è attratto da Otavia.

POMPEYANO: cavaliere. Consiglia, saggiamente, suo cognato Cómodo.

CLEANDRO: servo. È innamorato di Marcia.

OTAVIA: vestita da paggio, è messa in prigione perché si rifiuta di svelare la propria identità. Cómodo, attratto dalla sua bellezza, le ordina di recarsi a Palazzo in abiti maschili per non far ingelosire Marcia.

PUBLIO: console.

TRE SENATORI: nella didascalia si indica in modo generico “los del senado”, senza che se ne precisi il numero. Nel *dramatis* si indica che sono “tres” probabilmente perché tre sono gli interventi in scena, anche se non si specifica se si tratta di tre diversi personaggi. Potrebbe essere un solo personaggio che interviene tre volte.

UNA GUARDIA CARCERARIA

UN SEGRETARIO

UN DETENUTO: accusato di aver violato una fanciulla messa poi “entre las buenas mujeres” (f. 115 r.).

TEODOSIO: vecchio. Anche se il figlio lo ha offeso ripetutamente, Cómodo castiga lui con l’esilio.

VIRGINIO: figlio di Teodosio. Cómodo lo prende a suo servizio perché lo considera simile a sé.

OMIDA: detenuto, messo in prigione per aver ucciso un sacerdote della dea Vesta. Cómodo invece di punirlo gli concede la libertà.

PÍNDARO: soldato.

UNO STUDENTE: critica Cómodo come cattivo governante, ignorando che l’uomo a cui si rivolge è lo stesso Cómodo.

UNA DAMA: appare in una scena notturna nella quale incontra un giovane.

UN GIOVANE: Cómodo gli dà del denaro per procurargli una donna.

UN OSTE: Cómodo e i suoi uomini lo truffano, bevono il vino dell’osteria e rompono la brocca nella quale il vino è contenuto.

DUE DEI SUOI SERVI [dell’oste]: anche se appaiono nel *dramatis*, nel testo si indica solamente “muchá gente en camisa” (f. 120 v.).

CLAUDIO: servo di Pertinaz.

ANDRIA: serva di Pertinaz.

TRES CITTADINI: nella didascalia si indica “y todos los demás que hubiere” (f. 124 v.).

Il dramma si apre con l’entrata in scena di Lelio e Pertinaz che commentano lo sfarzo con cui Roma si è preparata a ricevere Cómodo come imperatore. Sin dall’inizio emerge la sfiducia dei notabili riguardo alla capacità di governare di Cómodo, accettato dal Senato solo in virtù di quanto il padre ha fatto e rappresentato per l’Impero: “O Júpiter [...] / dejárasnos gozar un siglo entero/ de nuestro Marco Aurelio soberano” (folio 112 r.).

Lelio narra, infatti, che una volta al potere Cómodo ha cessato la guerra contro i tedeschi mossa dal padre, e ha firmato la pace nonostante le reticenze del suo esercito che dava ormai per sconfitto il nemico: “en efeto, señor, dejó la guerra/ por el deleite blando de esta tierra” (folio 112 r.). Ma Lelio critica anche la relazione di Cómodo con un’ex prostituta di nome Marcia, alla quale aveva promesso di entrare a Roma con lui in lettiga. Tuttavia, l’intervento di Pompeyano, cognato di Cómodo, fa sì che Marcia ceda a tale pretesa e dimentichi la promessa di Cómodo: “no quiero yo causa ser/ de que él quede deshonorado” (folio 113 r.).

Marcia rimane così da sola con Cleandro, servo di Cómodo, e mentre cerca un luogo dove rifugiarsi, si imbatte in Otavia che si cala da una finestra in abiti maschili. Costretta a giustificare il suo modo di agire, per non essere scambiata per un ladro, Otavia spiega loro che ha dovuto calarsi dalla finestra della sua casa, dove era stata rinchiusa dal padre, per poter assistere ai festeggiamenti in onore di Cómodo, senza però svelare ai due la sua identità.

Le buone intenzioni di Cómodo davanti al Senato e la volontà dichiarata di seguire la politica di giustizia intrapresa dal padre, si rivelano ben presto vane parole, dato che, sin dall'inizio, il suo mandato si caratterizza per il soddisfacimento dei propri interessi, più che di quelli del suo popolo, e per la cessione di tutti gli affari di Stato a uomini corrotti.

Uno degli episodi in cui è rappresentato il suo modo di procedere ingiusto è quello in cui visita il carcere ed esamina diversi casi di carcerati. Perdonava un uomo accusato di aver violato una giovane donna, che si giustifica affermando che: "hame forzado la pura necesidad" (folio 115 r.), alla qual cosa Cómodo risponde:

Así que su hermosura  
es quien te movió a sacalla  
después acullá llevalla  
tu pobreza y desventura.  
Pues si es de aquesta manera,  
que lo hagas no me espanto,  
que yo me hiciera otro tanto.  
Vaya por la puerta afuera (f. 115 r.)

Dopodiché giudica Virginio, figlio di Teodosio, che ha offeso il padre in molte occasioni. Cómodo castiga il padre con l'esilio, lasciando libero il figlio, e prendendolo a suo servizio, poiché lo considera simile a sé. Tuttavia Teodosio non va in esilio, perché Pertinaz lo accoglie e nasconde a casa sua. Assolve anche Omida, messo in carcere per aver ucciso un sacerdote della dea Vesta, che condanna unicamente a non vendere vino per un anno. L'ultimo caso è quello di Otavia, in prigione per essersi rifiutata di svelare la propria identità. Attratto dalla sua bellezza, Cómodo le ordina di recarsi a Palazzo, e di farlo con gli abiti di paggio che già indossa, per evitare che Marcia si ingelosisca. Ma Cleandro svela a quest'ultima lo stratagemma di Cómodo e questa, per ringraziarlo, decide di ricambiare i suoi sentimenti, pur facendo credere a Cómodo di amarlo ancora. Ma proprio nel momento in cui Marcia e Cleandro si tengono per mano, sono sorpresi da Cómodo che chiede spiegazioni, al che Marcia risponde astuta:

Que si dar las manos viste  
a Cleandro en tal lugar,  
fue sólo por imitar  
lo que con Otavio hiciste.

Eres mi esposo y mi bien  
Y, como en tí me miro,  
no das tan presto suspiro,  
que no le [sic] dé yo también (f. 117 v.)

Cómodo esprime la sua preoccupazione per aver visto un'aquila adagiarsi presso la casa di Pertinaz, cosa che interpreta come cattivo augurio, ovvero che quest'ultimo e non lui "ha de ser emperador" (folio 118 v.), e quindi decide di farlo uccidere. Una decisione approvata da Virginio, al quale Cómodo affida l'incarico di ucciderlo quella stessa notte a casa sua, aiutato da Lelio e dagli altri uomini di cui ha bisogno.

Durante una passeggiata notturna per Roma, Cómodo, Lelio, Virginio, Cleandro e Otavia incontrano uno studente che critica Cómodo come cattivo governante e "cornudo", senza sapere che l'uomo a cui rivolge le critiche è lo stesso che lo sta ascoltando. Una scena simile si ripete poco più tardi, quando Cómodo andato in un'osteria, rompe una brocca di vino dopo averne bevuto il contenuto, e quando non vuole risarcire i danni, l'oste imputa all'Imperatore il disordine presente nel regno.

Ma la crudeltà di Cómodo aumenta ben presto. Il soldato Píndaro riferisce, infatti, di aver ucciso la sorella, moglie di Pompeyano, una volta saputo che questi gli era contro, come lo è il popolo che, secondo quanto racconta Pompeyano a Pertinaz: "está contra él conjurado/ medio pueblo y yo el primero" (folio 121 v.). Ma Píndaro riferisce anche di altre morti da imputare a Cómodo, quali quella dell'amante della madre, suo schermitore, ucciso per prenderne il sangue utile a salvare la madre dalla lascivia. Secondo Píndaro e Publio, Cómodo "[...] parece más, como él lo muestra,/ aquel esgrimidor, en quien Faustina/ estaba trasformando, que a su padre" (folio 122 r).

Intanto, per farsi rispettare dal Senato, Cómodo esige di essere chiamato "Hércules, hijo del Gran Júpiter" (folio 122 r.) e decide di adottare le vesti di questo personaggio. Così, in scena "vestido de pieles" (folio 122 r.), ordina a Virginio di scrivere un memoriale in cui condanna a morte Marcia, Pertinaz, Lelio, Publio, Casio, Eridón e lo stesso Virginio.

Ma Marcia, furiosa perché sa di non essere più amata da Cómodo che lei invece continua ad amare, scopre il memoriale e con l'aiuto di Lelio progetta di ucciderlo.

Il dramma si chiude con la morte di Cómodo avvelenato da Marcia e con la nomina di Pertinaz a nuovo Imperatore.



## *Las grandezas del Gran Capitán*

IL GRAN CAPITÁN: Gonzalo Fernández de Córdoba. Comanda, in qualità di generale, l'esercito spagnolo in Italia.  
PAREDES: capitano. Fedele alleato del *Gran Capitán*.  
FARFÁN: soldato.  
VARGAS: soldato che inganna Violante rubandole i gioielli.  
VIOLANTE: il suo nome di battesimo è Julia Violante. Riceve un guanto dal *Gran Capitán* che ammira profondamente.  
ZAMUDIO: capitano.  
PERECILLO: schiavo del *Gran Capitán*.  
UN SOLDATO SOVVERTITORE: vuole uccidere il *Gran Capitán* e vendere Percillo. Per questo è punito.  
IL RE DON FERNANDO: il Cattolico. Re di Spagna. Si reca a Napoli, dove si trova il *Gran Capitán*.  
IL CAPITANO NAVARRO: ricompensato dal re Fernando per i servizi prestati alla Corona.  
DON JORGE: cavaliere nemico del *Gran Capitán* che diffama davanti al Re.  
DON NUÑO: cavaliere. Nemico del *Gran Capitán*.  
IL CAPITANO CIRCASO: capitano spagnolo fedele al *Gran Capitán*.  
QUATTRO SOLDATI  
UN COMPRATORE: vuole comprare Percillo da un soldato.  
LUCRECIA: fanciulla.  
CAMILA: sorella di Lucrecia.  
UN VECCHIO: padre di Lucrecia e Camila.  
UN CAVALIERE FRANCESE: chiede di avere l'anello di un soldato messo in prigione. Il *Gran Capitán* gli dà l'anello che ha chiesto.  
UN SOLDATO CHE LO FECE PRIGIONIERO  
UN PAGGIO [del *Gran Capitán*]  
UN CONTABILE [del *Gran Capitán*]  
UN TAMBURINO  
UN SOLDATO BISOGNOSO: cugino di Violante.  
DUE RAGAZZI: ingaggiati dai nemici del *Gran Capitán* per seguirlo.  
DUE CONTABILI: verificano i conti del *Gran Capitán* a Napoli.  
DOÑA AGUSTINA: va a congedarsi dal *Gran Capitán*.  
UNA SUA SERVA [di *doña Agustina*]  
TRE CITTADINI  
IL RE DI FRANCIA: Luigi di Francia. Palesa la sua ammirazione per il *Gran Capitán*.  
UN MAGGIORDOMO [del re di Francia]  
DUE PAGGI

Come indica la didascalia, l'opera si apre con l'entrata in scena di "Vargas, soldado, solo y parece en una ventana una mano con muchas sortijas de oro de Violante, dama" (folio 65 r.). La situazione economica precaria in cui si trova l'esercito spagnolo a Napoli fa sì che alcuni soldati ricorrono al saccheggio per sopravvivere. Tra questi c'è Vargas che, fingendosi assetato, ruba a Violante gli anelli e l'*Agnus Dei* che questa ha con sé.

Il capitano García de Paredes e il capitano Zamudio si interrogano sulla natura delle accuse mosse al *Gran Capitán* riferite a Fernando il Cattolico:

Gonzalo el Grande Capitán que llaman  
¿qué delito en Italia ha cometido,  
que ante Fernando, nuestro rey, le infaman  
de lo que, en pensamiento, aún no ha tenido? (f. 65 v.)

Cosciente del ritardo con cui paga i suoi uomini, Gonzalo Fernández chiede aiuto economico a Paredes perché, secondo quanto dichiara, non gli rimangono altri beni da vendere per soddisfare le richieste e le necessità dei soldati. Quando Zamudio gli suggerisce di punirli, il *Gran Capitán*, giustificando il modo di procedere dei suoi uomini, risponde:

Harto trabajo padecen  
la hambre los hace hablar  
según saben trabajar,  
premio digo que merecen (f. 66 r.)

e quindi gli ordina di distribuire all'esercito il denaro e la collana che gli ha appena prestato Paredes.

Ma il generale non ha nulla con cui risarcire il furto che Violante racconta di aver subito, e le consegna, pertanto, uno dei suoi guanti in garanzia, promettendole di adempiere al debito contratto appena in possesso del denaro proveniente dalla Spagna.

Quando Vargas e Farfán si recano dal *Gran Capitán* per chiedergli denaro per mangiare, questi consegna loro uno dei pochi beni che ancora gli rimangono: la sua cappa e un'altra ancora quando vede che i due litigano tra di loro per contendersi la prima.

La fame e lo scontento dei soldati li spinge ad assaltare il castello del generale e indurre un soldato a proporre a Gonzalo Fernández di saldare il debito che ha con i suoi uomini cedendo loro le sue figlie. Questo stesso soldato cerca poi di ucciderlo e di vendere, una volta impossessatosene, lo schiavo Percillo.

Mentre il *Gran Capitán* e Paredes commentano le ultime vittorie dell'esercito spagnolo su quello francese, assistono alla vendita di Percillo e ammirano l'ingegno sottile con cui quest'ultimo cerca di evitare di essere comprato. Così decidono di punire con la forza il soldato che ha catturato Percillo e quest'ultimo si propone di giustiziarlo.

Lucrezia e Camila sono due sorelle alle quali ogni notte fanno visita il *Gran Capitán* e Paredes. Quando il padre delle donne sorprende i due, questi giustificano la loro presenza dicendo essere alla ricerca di un alloggio per un soldato, ma tale scusa non convince il vecchio che crede che la bellezza delle figlie sia il vero motivo della presenza dei due uomini.

Ma intanto veniamo a conoscenza della benevolenza mostrata dal *Gran Capitán* che non solo versa del denaro perché un prigioniero francese sia liberato, ma anche perché il soldato che lo tiene prigioniero recuperi l'anello che una donna francese, di nome Julia, gli ha regalato.

Il padre di Lucrezia e Camila si reca dal *Gran Capitán* per riferirgli che ha intenzione di lasciare la città e chiedergli di occuparsi delle due figlie, ma Gonzalo Fernández, intuendo le vere

intenzioni del vecchio: “quíereme hacer guarda dellas/ porque él libre goce del resto” (folio 70 v.), ordina al suo contabile di dargli mille ducati come dote per sposare le figlie, e gli consiglia, una volta sposatele, di recarsi nuovamente da lui con loro.

Nel frattempo García de Paredes lo avvisa dell’arrivo a Napoli di Fernando il Cattolico e questi organizza la giusta accoglienza per il monarca. Una volta davanti al Re, il *Gran Capitán* sottolinea il servizio prestato da Paredes, uomo elogiato più di tutti gli altri suoi uomini, che il sovrano, pertanto, decide di ricompensare.

Attraverso il dialogo tra don Jorge e don Nuño scopriamo che il Re diffida del modo con cui il Gran Capitán gestisce le risorse economiche a lui affidate e che, per questo, ha intenzione di farlo ritornare in Spagna. Questi due nobili invidiosi ingaggiano due ragazzi affinché seguano il *Gran Capitán* e al suo passaggio gridino “que viva el rey” (folio 73 r.).

A Palazzo, intanto, due contabili verificano i conti del *Gran Capitán* alla presenza di quest’ultimo, di Paredes, del Re, di don Nuño e di don Jorge. Quando tentano di accusare il *Gran Capitán* di aver approfittato delle ricchezze del sovrano a danno di quest’ultimo, e Paredes li sfida lanciando il guanto sul tavolo, Fernando il Cattolico interviene dicendo loro:

Paredes, tenéis razón  
y vuestro guante tomad,  
que esa es la pura verdad  
y eso otro todo es pasión  
el me ha servido mejor  
que sabré significar  
y es hombre particular  
de mucho pecho y valor  
y vos le sois buen amigo  
aunque sobre de amistad  
donde está mi autoridad  
buscar de industria enemigo (f. 74 r.)

Il *Gran Capitán*, allora, mostra “un librillo de cuentas” ed esige che gli sia restituito quanto di suo ha investito nella campagna, che riferisce in modo dettagliato nel memoriale che legge, ottenendo così dal Re quanto gli spetta.

È arrivata l’ora della partenza e una volta al porto il capitano Circaso riferisce al *Gran Capitán* il dispiacere della gente di Napoli per la sua partenza. In molti si recano a congedarlo, tra questi un soldato, cugino di Julia Violante, che gli consegna un guanto su ordine della donna, al cui interno ha nascosto un biglietto da lei scritto. Ma la stessa Violante va a congedare il generale e, dichiaratogli il suo amore, sviene dalla tristezza. Ad accomiatarsi dal *Gran Capitán* si reca anche *doña Agustina*, avvolta in un mantello, anche lei dispiaciuta per l’imminente partenza.



L'insieme dei cittadini, rappresentati dal personaggio collettivo della "ciudad", lo saluta con queste parole:

Mira este pueblo, señor,  
lo que siente tu partida,  
mira que es la nuestra vida  
en que nos hagamos favor,  
pues no pretendemos cosa  
de más contento y placer,  
que tu presencia tener  
en vida tan trabajosa.  
¿En la España qué te dan?  
Si allá te llevan forzado,  
quédate acá por soldado,  
cuando no por capitán.  
Todos te respetaremos,  
y con la fortuna tuya,  
cada cual pondrá la suya  
con las veras que sabemos (f. 75 v.)

Tutti i presenti gli chiedono di rimanere e il *Gran Capitán* allora, per rendere meno dolorosa la partenza, cerca di distrarli lanciando loro delle monete.

A Saona, intanto, si incontrano Luigi di Francia e don Fernando di Spagna. Alla cena prende parte anche il *Gran Capitán* che, scoperto il tradimento di don Jorge e don Nuño, decide comunque di perdonarli. Il re francese vuole che Gonzalo Fernández gli si sieda accanto: "quiero que comáis conmigo/ como un vuestro amigo" (folio 76 v.) e ordina che gli sia consegnato il vasellame con cui hanno mangiato, che il *Gran Capitán* accetta volentieri per poi dispensarlo ai suoi soldati. Con l'entrata in scena di questi, "entran muchos soldados y no dejan pieza en el aparador" (folio 77 r.), e l'evidente ammirazione del re francese per il *Gran Capitán*, si conclude l'opera.

## *La descendencia de los marqueses de Mariñán*

IL DUCA SFORZA: innamorato di Brasilda; per averla pianifica l'assassinio del suo segretario.

LUIS DE SOTO

DON DIEGO

DON ALONSO

DON SANCHO

} appaiono all'inizio dell'opera quando assistono alla rappresentazione di alcuni danze a palazzo ducale

IL SEGRETARIO DEL DUCA: amante di Brasilda. Scopre il tradimento del Duca ai suoi danni e si serve dell'esercito per muovergli guerra. Alla fine è nominato marchese di Mariñán dal Duca.

BRASILDA: amante del Segretario. Rifiuta il Duca. Le sue nozze con il Segretario si annunciano alla fine dell'opera. Riceve il titolo di marchesa di Mariñán.

PRIMA BALLERINA: interviene nel balletto rappresentato nel palazzo del duca Sforza.

SECONDA BALLERINA: interviene nel balletto rappresentato nel palazzo del duca Sforza.

UN PAGGIO DI BRASILDA: annuncia a Brasilda che un servo del Duca vuole parlarle.

UN CORRIERE: informa il Duca dello scontento dei soldati nel forte di Mariñán per non aver ricevuto la paga che gli spetta.

L'AMORE: personaggio allegorico che appare in sogno al Duca.

L'ONORE: personaggio allegorico che appare in sogno al Duca.

TEODORO: servo del Segretario.

IL GENERALE LINDANO: è a capo del forte di Mariñán.

QUATTRO SOLDATI: esigono da Lindano la paga nel forte di Mariñán.

CERVANTES: soldato.

UN CONTABILE del forte.

ESCALANTE: soldato.

VARGAS: soldato.

IL TAMBURINO: ubriaco.

AVELLANEDA: soldato.

GUSTAMANTE: soldato.

OROZCO: soldato.

BEAMONTE: soldato.

UN PAGGIO: annuncia l'arrivo al forte della moglie di Lindano.

ALTRI DUE PAGGI: uno è il paggio della moglie di Lindano, che avverte quest'ultimo che la moglie vuole parlargli.

L'altro paggio avverte il Duca dell'arrivo di Lindano.

PRIMA SENTINELLA

SECONDA SENTINELLA

} sentinelle del forte di Mariñán

DUE SOLDATI DEL DUCA: intervengono nella lite tra Brasilda e la moglie di Lindano.

SERVO DEL DUCA: anche se non appare nel *dramatis*, nel testo si fa riferimento a un servo al quale il Duca ordina di portare Brasilda al suo cospetto.

La trama intorno alla quale si sviluppa quest'opera è molto semplice: il duca Sforza è innamorato di Brasilda che però ama ed è amata dal Segretario del Duca.

L'opera ha inizio nel Palazzo ducale. Don Diego, Luis de Soto, don Alonso, don Sancho, il duca Sforza e il suo segretario assistono alla rappresentazione di alcuni balletti e di una *mascara* alla quale prende parte Brasilda, che “va a pisar al Secretario en el pie, danzando después de acabada” (folio 187 v.). Una volta congedati gli invitati, guidati nell'oscurità della notte dalle torce dei paggi, il Duca confida al suo segretario di essere stato conquistato dalla bellezza della donna che ha visto danzare. Dal suo segretario viene a sapere che la donna:

Es hija muy recogida  
de un hidalgo harto honrado,  
su nombre ignoro al presente;

ella, Brasilda se llama (f. 188 v.)

al che il Duca gli chiede di fargli da mezzano e, come tale, di fare visita a Brasilda.

Durante l'incontro, però, la donna e il Segretario si dichiarano amore reciproco, anche se il Segretario si impone di compiere il "deber" prima del "querer":

Señora, él es caso injusto  
pues se ofende el duque de ello,  
no tratemos más en ello,  
valga por razón mi gusto,  
que no es justo que compase  
mi gusto con su servido,  
y cumplo mal con mi oficio  
si para mí negociase (f. 189 v.)

cercando di far capire a Brasilda che il matrimonio con il Duca sarebbe per lei più vantaggioso, al che lei risponde che è "común uso entre grandes" prima godere di una fanciulla e poi lasciarla con un paggio (folio 190 r.). Così, dopo essersi scambiati la promessa di matrimonio, si recano dal Duca.

Il comportamento di quest'ultimo, però, si caratterizza sin dall'inizio dalla diffidenza verso i due, poiché intuisce che si amano, e dall'intenzione di imporre i suoi desideri con la forza, se necessario. Così, al fine di rimanere da solo con Brasilda, non esita a cacciare dalla sala il Segretario a "rempujones" (folio 191 v.), e una volta solo con la fanciulla, e quando lei gli oppone resistenza, "pónele una daga a los pechos y dice":

Juro por el eterno Dios del cielo,  
si más con tus razones porfiadas  
por bien o mal, por torpe o casto celo,  
en mis nuevos intentos no me agradas,  
de con tu roja sangre el verde suelo  
teñir, dándote muerte a puñaladas.  
Di lo que en esto hay, por qué te esquivas,  
en qué razón o fundamento estribas (f. 192 r.)

Ma Brasilda non si intimorisce e svela di amare ed essere amata dal Segretario di cui sottolinea il comportamento onesto. Una volta solo, il Duca si addormenta e gli appaiono in sogno due figure allegoriche, l'Amore e l'Onore, rappresentanti di una delle più classiche dicotomie presenti nelle opere teatrali dei secoli d'Oro.

Svegliatosi, il Duca decide di mandare il Segretario a Mariñán consegnandogli una lettera nella quale ordina la sua esecuzione. Spinto dal servo Teodosio, insospettito dal fatto che il Duca non si sia servito del Segretario per scrivere la lettera, decide di leggere la missiva scoprendo, così, di essere stato tradito dal suo signore. Per evitare che lo giustizino, chiede a Teodosio di partire alla

volta di Milano e prendere il denaro custodito nel suo scrittoio. Dopodiché, accortosi di avere con sé il sigillo del duca Sforza, decide di scrivere una nuova lettera nella quale ordina al generale Lindano di presentarsi, a Milano, al cospetto del Duca. Questo inganno gli permette di guidare l'esercito fino ad allora comandato dal generale e di ordinare che sia pagata ai soldati la paga che aspettano da tempo. Avrà così l'appoggio dell'esercito per fronteggiare il duca Sforza che gli dichiara guerra nonostante il generale Lindano cerchi di dissuaderlo.

Nel forte di Mariñán i soldati Vargas, Gustamante, Cervantes, Escalante, Beamonte, Avellaneda e Orozco prendono parte a una partita di carte e dadi che sfocia in una lite in cui si scontrano il Segretario e i soldati, che avranno la meglio. Intanto arriva al forte, travestita da uomo, la moglie del generale Lindano in cerca del marito. Con lo stesso stratagemma, quello del travestimento in abiti maschili, arriva anche Brasilda in cerca del suo amato quando la guerra tra questi e il Duca è ormai iniziata.

L'opera si chiude con il pentimento del Duca, le nozze tra Brasilda e il Segretario alle quali il Duca fa da *padrino*, e la consegna, da parte di quest'ultimo, del forte e del titolo di marchese di Mariñán al Segretario.



## *La descendencia de los Vélez de Medrano*

ADARRAMEN: re di Cordova.  
ALÍ: nipote di Adarramen. Amante di Ardina, alla fine sposa Clara.  
MAHOMAD: segretario de Adarramen.  
ZAIRO: segretario di Alí.  
CELINO: capitano moro.  
ARDINA: mora. Innamorata di Alí. Si sposa con Zairo.  
AJA: interviene solo all'inizio dell'opera, quando aiuta Ardina a travestirsi da cristiano.  
DON GARCÍA: re di Navarra.  
LA REGINA: moglie di don García.  
INFANTA CLARA: nipote del Re. Si sposa con Alí una volta convertito al cristianesimo.  
DON FELIS: capitano.  
MAJIMO: spia dei cristiani.  
NOSTRA SIGNORA  
SANT'ANDREA  
UN ANGELO  
BARABBA  
BELZEBÙ

L'opera si apre con la principessa mora Ardina che, travestita da cristiano, parte alla volta della Navarra alla ricerca dell'amante Alí, che crede l'abbia dimenticata. In realtà, Alí, nipote del re Adarramen, l'ha trascurata da quando, sentendo pregare un cristiano, è si avvicinato alla religione cattolica a discapito della propria. Un giorno scopre con rammarico di aver perso l'immaginetta della Madonna che le aveva dato un prigioniero, ma come per miracolo "suena la música y aparece un azor con un Avemaría en el pico y pónesele en la mano" (folio 207 v.). Dall'interno una voce, rappresentante il personaggio dell'angelo, gli svela che la Vergine Maria gli manda l'Avemaria come premio per il suo "ferviente celo" (folio 207 v.).

Il fervore religioso di Alí fa rabbia a Belzebù e a Barabba che decidono di tentarlo affinché commetta peccato. Belzebù si traveste, così, da paggio cristiano e prende con sé un ritratto della nipote di don García con l'intenzione di mostrarla ad Alí e fargli dimenticare la Vergine. Prima di recarsi in Navarra per mettere in atto il suo piano, saluta Barabba che sparisce da una botola nel palco, come si intuisce dalle parole dello stesso "y yo me bajo al infierno" (folio 208 v.).

Intanto, nel palazzo reale di Navarra, il re don García, la Regina, l'Infanta e il capitano don Felis assistono alla rappresentazione di tre *máscaras* allestita per ricordare la vittoria dei cristiani sugli arabi. I presenti osservano e commentano la rappresentazione la cui descrizione è dettagliata nelle didascalie e la cui spiegazione si offre nelle *cédulas* consegnate e lette dall'Infanta e dalla Regina. Ma la rappresentazione è interrotta dall'entrata in scena della spia Májimo il quale riferisce che Adarramen si è diretto a Cordova quella stessa mattina, lasciando suo nipote Alí con pochi uomini in Navarra.

Sempre in Navarra, Ardina, travestita da uomo con il nome di Ardaín, commenta con Zairo il comportamento di Alí. Zairo, ignorando la sua vera identità, le confida l'amore che prova per

Ardina e questa allora gli rivela che “yo sé que Ardina de ti/ se acuerda de cuando en cuando” (folio 210 r.) e gli consegna un anello, senza però svelargli la sua identità:

Éste te doy por favor  
de Ardina. Aunque en ausencia,  
que sé yo que en su presencia  
te será de algún valor (f. 210)

Il dialogo tra i due è udito da Belzebù che subito se ne serve per il suo piano. Travestito da cristiano con il nome di Berdilón chiede, infatti, aiuto dicendo di volersi convertire all’islamismo.

L’Infanta, rimasta affascinata da Alí per gli elogi che ne ha fatto suo padre il Re, chiede a Májimo di organizzarle un incontro con il giovane nelle vicinanze del muro che separa il territorio cristiano da quello arabo. L’incontro avviene di notte, ed entrambi i giovani si presentano facendosi passare per servi e messaggeri di loro stessi. Ma ben presto svelano la loro identità, dichiarandosi amore reciproco. Quando Ardina scopre la relazione tra i due non può evitare di piangere, svelando così la sua identità a Zairo che tuttavia fa credere di non essersene accorto. Mentre sono intenti a giocare arriva Belzebù che ordina loro di presentarsi da Alí “idos luego porque entiendo/ que se quiere ir a la cama” (folio 214 v.). Una volta solo in scena, Belzebù si lamenta perché:

Contrario me va saliendo  
cuanto he andado trazando,  
que el amor se va aumentando  
muy en paz, según voy viendo.  
Yo me voy luego a contallo,  
al rey, que sabiendo el caso,  
el querrá más que de paso,  
de Navarra desterrallo (f. 214 v.)

Venuto a conoscenza della relazione di sua nipote con Alí, don García decide di rinchiuderla in una torre fino alla fine dei suoi giorni. Convinto da don Felis, tuttavia, decide di affidarla alla Regina e intanto invia una missiva ad Alí in cui gli chiede di lasciare la Navarra. Clara, ascoltata di nascosto la conversazione tra lo zio e don Felis, invia, tramite Májimo, una lettera ad Alí per metterlo in guardia. Così quando davanti a lui si presentano don Felis e Májimo, Alí, pur ricevendoli, fa loro capire chiaramente di non voler rinunciare all’amata. Con lo sguardo rivolto verso un suo ritratto afferma infatti:

¿Qué loco habrá de dejar  
ausentes tus ojos bellos,  
que en tus dorados cabellos  
pudiera un punto olvidar?  
¿Quién está un momento ausente  
de aquea cara hermosa?  
¿Quién a boca tan graciosa  
no está contino presente?

¿Quién de sus brazos y desos [sic]  
no hace lazos estrechos?  
Responde, mi diosa, habla.  
Porque verte hablar deseo.  
Mira que viva te veo,  
aunque pintada en la tabla (f. 216 v.)

Ma il suono della musica e la voce di un angelo lo interrompono nel suo lamento, consigliandogli di abbandonare le cose terrene e dedicarsi a quelle divine. Alí ubbidisce immediatamente e, tirata fuori l'immagine della Vergine Maria, si inginocchia per pregare. In questa posizione lo trova Belzebù che, temendo per il suo piano, ricorre a figure malefiche per spaventarlo. Così appaiono di seguito un drago, un serpente e “un diablo feo” che spariscono non appena Alí si fa il segno della croce, di fronte alla qual cosa Belzebù si dichiara sconfitto:

Harto estoy ya de asombrarte  
con enredos y visiones,  
y de aquesas oraciones  
nunca he podido apartarte.  
Pero, ¿qué he de hacer agora  
sin poderte resistir?  
Quiérome de aquí partir  
donde el llanto eterno mora (f. 217. v.)

Un angelo appare ad Alí annunciandogli che la Madonna vuole premiarlo per la sua devozione. Questa stessa sera, alla presenza di don García, a cui Alí ha promesso di sposare Clara una volta convertito al cristianesimo, “suena la música y sale San Andrés, con un manual en la mano y Nuestra Señora con un capillo y un ángel con una fuente y salero y otro con un agua bendita y vela” (folio 219 r.). Sant'Andrea celebra il battesimo di Alí. Gli fa da *madrina* la Vergine Maria e da *padrino* don García. Alla scena assistono anche Ardina e Zairo che chiedono a don García di potersi convertire al cristianesimo per poi unirsi in matrimonio.

Alí, con il nome cristiano di Andrés, riceve dal santo che lo ha battezzato uno scudo con al centro una croce e uno sparpiero con l'Avemaria. Intanto Adarramen, furioso perché il nipote ha rinnegato l'islamismo, ordina a Celino e a Mahomad di catturarlo per poi punirlo. Non comprende, il re musulmano, i vantaggi che il nipote ha tratto dalla conversione:

Pues ¿qué locura es ésta que le ha dado?  
Si no medra, ¿qué busca en reino extraño  
que si no ha de medrar en este reino  
es sin medrar morir como tacaño?  
Mal medrara holgándose en mi reino.  
No ha medrado conmigo, soile extraño,  
medrara y fuera rey aunque yo reino,  
qué medra con el rey [...] (f. 220 r.)



Sarà proprio questo insistere nel “medrar” a spiegare uno dei cognomi cristiani di Alí. Don García gli concede il titolo di cavaliere cristiano con il nome di “mosén Andrés Beles de Medrano”, spiegandogli che “beles” è “en vascuence el azor” e “Medrano” l’opposto di “no medra” (folio 220 r.).

L’opera si chiude con la celebrazione delle nozze.

## *El milagroso español*

ESPERO: cavaliere. Innamorato di Libia, dalla quale ha un figlio. Si traveste da pastore con il nome di Iliberto.  
ISPÁN: amico di Espero. Libera Libia dalla prigione facendole lasciare il regno. Si traveste da pastore con il nome di Trirreno.  
IL RE GÓRGORIS: si sente oltraggiato dalla figlia Libia. La rinchiude in una torre e ordina di ucciderne il figlio, suo nipote.  
SICANO: servo di Górgoris. Corteggia Dalisa di cui è invaghito.  
DUE SERVI che non parlano.  
LIBIA: principessa. Moglie di Espero. Si traveste da pastora con il nome di Glauca.  
GLAUCO: secondino. Incaricato di sorvegliare Libia rinchiusa nella torre. Quando fugge verso il monte si traveste da pastore con il nome di Libio.  
RESO: cavaliere. Incaricato di uccidere il nipote del re.  
LISENO: pastore con cui vive Espero. Corteggia Dalisa di cui è invaghito.  
ATLANTE: brigante. Violenza Dalisa e poi l'abbandona.  
DUE COMPAGNI di Atlante.  
ABIDO: figlio di Espero e di Libia. Si salva per miracolo e cresce come un selvaggio.  
DANTISO: pastore.  
DALISA: pastora. Liseno, Ispán, Reso e Sicano cercano di avere i suoi favori. Sceglie Atlante che la seduce e poi l'abbandona.  
DUE O TRE BATTITORI

*El milagroso español* è il titolo di un'opera in cui uno dei protagonisti è un bambino, Abido, figlio di Espero e della principessa Libia. A causa della sua nascita, il re Górgoris punisce la figlia facendola rinchiudere in una torre per farle espiare il suo peccato. Ma Libia riesce a mandare un biglietto a Espero in cui lo avverte di fuggire. Nonostante si senta improvvisamente braccato, questi riesce a scappare con il suo amico Ispán e a rifugiarsi su un monte.

Nella torre, intanto, la principessa si dispera per la sua situazione e per la lontananza del marito. Per questo Glauco, che ha il compito di sorvegliarla, decide di aiutarla trasgredendo gli ordini del Re.

L'aggettivo (*milagroso*/ miracoloso) presente nel titolo dell'opera, e appellativo dato poi all'Infante, si spiega per gli avvenimenti che sin dall'inizio caratterizzano la vita di quest'ultimo e che Reso, cavaliere al servizio di Sua Maestà, riferisce al sovrano. Narra Reso il salvataggio miracoloso del figlio della principessa che il Re aveva ordinato di uccidere: i "rabiosos perros" (f. 4 r.) che avrebbero dovuto mangiarselo lo hanno, infatti, solo leccato; i "furiosos perros" lo hanno nutrito con il loro latte e il bestiame, che al suo passaggio doveva schiacciarlo, non gli ha fatto il minimo graffio. Nonostante tali eventi miracolosi, il Re si ostina a volere la morte del nipote.

Intanto Ispán, con l'aiuto di Glauco, riesce a liberare la principessa dalla torre dov'è rinchiusa, ma prima di lasciare la prigione Libia lascia un biglietto in cui fa credere di essere stata rapita dal segretario Atlante. Ma l'inganno si trasforma ben presto in realtà quando Libia e Ispán sono fatti prigionieri da alcuni briganti capeggiati proprio da Atlante.

Espero, travestito da pastore, si confida con il pastore Liseno che a sua volta gli confida i segreti del suo cuore, ed insieme decidono che, per celare meglio la propria identità, Espero cambi il proprio nome, prendendo quello di Iliberto.

Dieci anni dopo si ritrovano sul monte Espero, Ispán, Libia e Glauco, quest'ultimo punito e torturato brutalmente dal Re a causa della fuga di Libia dalla prigione. Ancora una volta tutti decidono di cambiare nome e vivere come pastori: Libia si fa chiamare Glauca, Glauco Libio, e Ispán Trirreno.

Ormai pastori, Espero e Libia decidono di contrarre matrimonio, ma le nozze, alle quali Ispán e Dalisa fanno da testimoni, sono interrotte dall'arrivo di Atlante che, aiutato dal selvaggio Abido, cerca di rapire la sposa. Ma Abido, spaventato, non riesce a portare a termine il piano e capendo di star agendo male chiede di essere perdonato da Libia, poiché, secondo quanto riferisce Espero "como si su padre fuera/ me trataba como a hijo/ y con ánimo inocente/ se partió casi llorando" (f. 11 r.). Ben presto il selvaggio avrà occasione di rivalersi salvando la vita a Libia.

Libio (Glaudo), insofferente della vita da pastore, decide di tornare a servire il Re con la speranza di ottenerne il perdono. Ma Ispán soffre perché ne sente la mancanza e chiede aiuto a Liseno per ritrovarlo. Mentre lo cercano si imbattono nella pastora Dalisa che entrambi allontanano.

Dalisa è, difatti, una donna capricciosa e volubile che rifiuta Liseno e accetta in un primo momento Ispán, per poi lasciarsi catturare da Atlante che l'abbandona dopo averla posseduta. Ma è vittima del suo stesso inganno, ordito per diventare dama di corte quando il sovrano, ascoltato Glauco, decide di perdonare la figlia e accettare come genero Espero, per poi allontanarsi dalla corte insieme ai suoi sudditi per andarla a cercare.

Due dei cavalieri del Re, Reso e Sicano, credono vera la storia che Dalisa racconta della sua vita. Secondo tale racconto, inventato dalla donna per fare in modo che Reso l'aiuti a diventare dama di corte, la morte della madre, in seguito alla sua nascita, fu interpretata come segno funesto per la famiglia, vittima di ulteriori disgrazie a causa della bellezza della neonata. Per evitare che si verificasse quanto predetto, il padre di Dalisa costruì una torre in cui la fece rinchiodare una volta cresciuta. Ma pochi istanti prima che ciò accadesse, fu ucciso e Dalisa riuscì a mettersi in salvo fuggendo e scambiando le sue ricche vesti con quelle di un'umile pastora.

Dalisa attrae ben presto anche l'attenzione di Liseno che la nota nel corteo reale vestita da dama: "...de lo que más me espanto/ como nunca vista cosa/ es ver tanta dama hermosa/ y del galán gentil tanto/ y diome gana de risa/ ver que entre ellas una estaba/ que solo en el ir tan brava/ deja de ser Dalisa" (f. 18 r.).

Come già successo ad altri personaggi, anche Reso e Sicano si contendono l'amore di Dalisa che li rifiuta. Tuttavia, cosciente che entrambi vogliono possederla, questa ordisce un nuovo

inganno per prendersi gioco di loro. Fissa con entrambi un appuntamento e chiede loro di indossare un mantello per celare la propria identità. Saranno i due uomini alla fine a incontrarsi e, ignari dell'identità dell'altro, a dichiararsi reciproco amore in una scena comica agli occhi dello spettatore. Dalisa, come pianificato, si fa scherno dei due pretendenti da una finestra da cui li osserva:

Cuando cólera atiza  
una mujer es leona  
¿pensáis que estaba olvidada  
de aquel infelice día  
que pusisteis la honra mía  
al arbitrio de la espada?  
Conocedme por el nombre  
que, aunque de fuerza rendida,  
una mujer ofendida  
mejor se venga que un hombre (f. 20 v.)

L'opera termina con l'agnizione di Abido, figlio in realtà di Libia ed Espero. È Atlante a raccontare la storia di questo piccolo che vide per la prima volta sedici anni prima a Valencia quando le onde del mare lo consegnarono alla terra ferma. Aveva delle cicatrici. Una cerva si avvicinò per accarezzarlo, lo afferrò con la bocca e lo portò via con sé sul monte dove lo allattò. Due anni dopo quel piccolo era diventato il selvaggio che lo stesso Atlante aveva incontrato. Il Re, commosso dal racconto, perdona Atlante e ormai vecchio e stanco cede il proprio titolo a Libia e a Espero e nomina Principe suo nipote Abido.

Espero, dal canto suo, nomina il fedele amico Ispán "general capitán" (f. 25 v.), Glauco "Grande de su reino" (f. 25 v.), Atlante suo maggiordomo e Liseno suo segretario. Libia nomina Dalisa sua cameriera personale, incarico che le toglie ben presto perché Liseno scopre che è falsa la storia della nobiltà del suo lignaggio da lei raccontata, e Atlante e Ispán alludono alla facilità dei suoi costumi, cosa che spinge Reso e Sicano, fino a quel momento antagonisti in amore, a battersi per evitare di sposarla. È questo il castigo che spetta a Dalisa, quello di non avere più nessuno che la prenda in moglie. Dal canto loro, Liseno, Reso, Sicano e Ispán dichiarano di aborrire le donne e non volersi più sposare. Anche Abido dice di non volersi sposare e di non dare, quindi, un nuovo erede al trono, come commenta Liseno per chiudere la commedia.



## *Lucistela*

IL RE: padre di Lucistela e del Principe ai quali cede il suo regno alcuni istanti prima di morire.

LUCISTELA: figlia del Re.

IL PRINCIPE: fratello di Lucistela. Abusa di lei e la mette incinta.

GREGORIO: figlio di Lucistela. Poiché ignora la sua vera identità è sul punto di sposare sua madre. Dopo un periodo di vita ritirata è eletto Papa.

FLORIANA: serva di Lucistela.

IL SINISCALCO: incaricato di prendersi cura di Lucistela quando il Principe, suo fratello, lascia il regno.

CELICOR: figlio di Roselis e fratello, non naturale, di Gregorio.

ROSELIS: padre di Celicor. Trova Gregorio e lo alleva.

TRE CACCIATORI: il Principe li manda a caccia per poter violentare la sorella.

UN PESCATORE: conduce Gregorio fino al luogo in cui decide di ritirarsi e racconta la sua storia a due romani.

DUE ROMANI: vanno in cerca di Gregorio per nominarlo Papa.

DUE CORRIERI: uno trasmette notizie del fratello di Lucistela e l'altro del capitano Lucerno.

UN BANDITORE: legge i bandi per trovare qualcuno disposto a tagliare la testa al capitano Lucerno.

UN SERVO: annuncia la vittoria di Gregorio sul capitano Lucerno.

UN PAGGIO DI LUCISTELA: anche se nel *dramatis* si fa riferimento solamente a un paggio, nell'opera parlano due paggi nella stessa scena, distinti come paggio 1 e paggio 2.

UN PAGGIO DI GREGORIO: alla fine dell'opera annuncia l'arrivo di Lucistela.

In un regno, di cui non si indica il nome, un monarca sul punto di morire chiama a sé i suoi figli per consegnare loro il suo potere e consigliare loro di comportarsi in modo retto e giusto. Nonostante gli ammonimenti del Re, morto subito dopo, il Principe suo figlio non si occupa della pace nel regno, né della sorella Lucistela. Invece di trovarle un marito, infatti, la corteggia e minaccia di ucciderla se non cede ai suoi desideri. Ma Lucistela, ferma nel conservare la propria onestà, gli oppone resistenza e riesce a mettersi in salvo grazie alla presenza della serva Floriana entrata improvvisamente nella stanza. Il Principe, pertanto, si vede costretto a giustificare il suo comportamento, affermando di aver agito per mettere alla prova l'onestà della sorella. Non rinuncia, tuttavia, a quelle che sono le sue vere intenzioni e al fine di metterle in pratica decide di organizzare una battuta di caccia durante la quale abusa della sorella mettendola incinta. Pentito ben presto per quanto ha commesso, affida la sorella alle cure del siniscalco e parte per Roma per espiare i suoi peccati, dove muore considerato un santo.

Intanto Lucistela partorisce un bambino e incarica il siniscalco e la moglie di sbarazzarsene. Ma i due coniugi invece di uccidere il piccolo, lo mettono in un'arca piena di oro e argento, e a una lettera in cui raccontano la sua storia, che poi gettano in mare. Il piccolo, di nome Gregorio, viene cresciuto da Roselis che Gregorio considera suo padre fino a quando il fratellastro Celicor gli racconta la verità. Una volta scoperta la sua vera origine, Gregorio, anche se ancora un fanciullo, agisce per legittimare la sua nascita.

Nel frattempo il regno di Lucistela è attaccato dall'esercito di Lucerno che impone come condizione per la pace quella di sposare la principessa. Ma Lucistela si oppone a tale condizione e promette di affidare il governo di una delle sue città a chi riesce ad uccidere il luterano. Si fa avanti

Gregorio. Nonostante le prime reticenze, Lucistela, che fino a quel momento ha rifiutato di contrarre matrimonio con i grandi d'Oriente e d'Occidente, su consiglio del siniscalco decide di andare in sposa al giovane che ha difeso il suo regno dall'attacco degli eretici, e dunque di colui che non sa essere suo figlio.

Consumato il matrimonio, Gregorio ascolta Lucistela mentre si lamenta per essere venuta meno al voto di castità che aveva fatto. Conosce così la sua vera identità e, pur se triste, rivela a Lucistela di essere il piccolo da lei partorito e abbandonato.

Con la benedizione materna Gregorio lascia il regno per rifugiarsi, grazie all'aiuto di un pescatore, su un'isola deserta in cui trascorre sedici anni. Alla sua ricerca vanno alcuni romani per nominarlo Papa e mentre il pescatore racconta loro la storia del santo che cinse le proprie caviglie con una catena le cui chiavi furono gettate in mare, pesca un grande pesce con in bocca tali chiavi.

Ormai Papa, Gregorio riabbraccia la madre andata a Roma per ottenere il perdono del Pontefice, sapendo che questa ne ignora, ancora una volta, l'identità.

## *La famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya*

TEODORA: sposa di Laurente. Commette adulterio e si pente, vivendo in penitenza e diventando santa.  
LAURENTE: marito di Teodora.  
OLIVIA: vicina e amica di Teodora. Agisce da mezzana inducendo Teodora a tradire il marito.  
ARJEO: padre di Olivia.  
DOMINGO [o Dominguillo]: *gracioso*, servo di Arjeo.  
FENICIO: cavaliere con cui Teodora commette adulterio.  
LUCRINO: servo di Fenicio. Cugino di Olivia. Porta Fenicio da Olivia affinché questa le faccia da mezzana.  
ABAD: abate del monastero in cui si rifugia Teodora travestita da frate.  
DUE FRATI: diffamano Teodora (che per loro è il frate Teodoro) poiché invidiosi del suo comportamento irreprensibile.  
UN BAMBINO: figlio di Olivia e di un ruffiano. Olivia fa credere a quest'ultimo che il padre del bambino sia Teodora (il frate Teodoro).  
ALFESIBEO: pastore che contrae matrimonio con Nise.  
NISE: pastora. Respinge Timbrio e sposa Alfesibeo.  
TIMBRIO: pastore. Muore nel tentativo di tagliare la testa a un serpente e rispettare, così, la condizione imposta da Nise a chi voglia prenderla in moglie.  
BÁNDALO: pastore.  
CLÓNICO: pastore.  
SILVIO: pastore.  
UN PORTINAILO del monastero.  
UN RUFFIANO: padre del bambino avuto da Olivia.

In questo dramma si narra la storia di una sposa cristiana dal comportamento esemplare e irreprensibile che un giorno, spinta dalla vicina Olivia, donna dai facili costumi, acconsente di incontrare Fenicio. Pentita e profondamente addolorata per aver commesso adulterio, decide di lasciare la propria casa. Veste gli abiti monacali con il nome di Teodoro, e decide di trascorrere gli anni che le restano in un monastero, in totale penitenza.

Due frati, spinti dall'invidia, fanno credere all'abate che la bontà di Teodoro è falsa. Per dissipare ogni dubbio e mettere alla prova la sua obbedienza, l'abate gli chiede a quest'ultimo di portargli una brocca d'acqua di un lago invaso da un serpente. Animale, quest'ultimo, presente anche nell'altra storia narrata nell'opera: quella della pastora Nise che, disobbedendo al volere del padre, rifiuta di sposarsi con Timbrio e stabilisce come condizione necessaria per chi voglia prenderla in moglie, di avere in dono la testa del serpente.

Al lago si reca anche il marito di Teodora alla ricerca disperata della moglie. La somiglianza che questi riscontra tra il visto di Teodoro e quello della moglie lo spinge a impedire a quella che crede sua moglie di eseguire gli ordini dell'abate, poiché teme che il serpente la uccida. Ma Teodora, raccomandandosi a Dio, riesce ad avere la meglio e a uccidere il serpente. Il suo coraggio le permette di riscuotere grande credito al monastero e consente al pastore Alfesibeo di sposare Nise alla quale, Alfesibeo, consegna la testa del serpente.

In un altro episodio Teodora, che continua a condurre una vita di penitenza, va di paese in paese, con un asino, a chiedere l'elemosina, quando arriva in una locanda in cui decide di passare la notte. Questa è la locanda di Arjeo e di sua figlia Olivia il cui comportamento è rimasto immutato



nel tempo. Ancora una volta Teodora è messa alla prova: è accusata, infatti, di aver messo incinta la figlia del locandiere e per questo è cacciata dal monastero. In realtà il bambino è figlio di Olivia e di un ruffiano, ma la donna accusa Teodora per vendicarsi del fatto di non essere riuscita a raggiarla.

Per sette anni Teodora vive come monaco insieme alla famiglia di Alfisebeo occupandosi del bambino. Solo prima di morire si conoscerà, nel monastero dove è tornata, la sua vera identità. Olivia e il ruffiano contraggono matrimonio e accettano, su suggerimento dell'abate, di lasciare il bambino nel monastero.

## *María la peccadora*

ABRAHAM: santo eremita.

MARÍA: nipote di Abraham, è un'adultera pentita.

BONIFAGO: padre di Abraham. Costringe il figlio a contrarre matrimonio con Casilda, ma alla fine accetta la vita religiosa e ritirata del figlio.

CASILDA: sposa di Abraham. È abbandonata dal marito la notte delle nozze.

IL RE JACINTO: condanna Abraham, ma alla fine si converte al cristianesimo.

LA REGINA: moglie di Jacinto. Si innamora di Casilda credendola suo schiavo. Non essendo corrisposta decide di vendicarsi.

FILENO: vescovo che va alla ricerca di Abraham, lo ordina sacerdote e gli chiede di andare a predicare per convertire alcuni pagani al cristianesimo.

SERGIO: cavaliere con cui María, nipote di Abraham, ha una relazione extraconiugale.

UFRÉN: cavaliere amico di Abraham.

FRENIO: servo del re Jacinto.

LELIO: servo del re Jacinto.

LUCIFERO

SATANA

Questo dramma religioso ruota intorno alla figura di San Abraham e di sua nipote, una peccatrice di nome María che si pente e alla fine ottiene il perdono divino.

L'opera si apre con la presenza in scena di Bonifago che palesa la sua intenzione di sposare il figlio Abraham con una donna di nome Casilda. A tale intenzione si oppone Abraham che dichiara di essere già sposato con Gesù. Anche se il matrimonio si celebra, con enorme soddisfazione di Lucifero e Satana, Abraham fugge nel bel mezzo della cerimonia per nascondersi in una caverna. Tale fuga fa disperare Casilda, che capisce di non essere amata dall'uomo appena sposato, e la spinge, a sua volta, a partire per Gerusalemme.

Lucifero e Satana seguono Abraham vestiti da eremiti. Gli fanno credere che Dio vuole che ubbidisca al padre. Anche il padre lo segue deciso ad ucciderlo, incoraggiato in questo da Satana e Lucifero ma dissuaso, invano, dalle suppliche di Sergio e Ufrén. Ma come per miracolo Bonifago rimane cieco e, riconoscendo il suo errore, accetta il volere del figlio, quello cioè di vivere da eremita, e come tale di donare tutte le ricchezze che gli spettano ai poveri. Appena finisce di pronunciare queste parole la didascalia indica che: "en este punto tiene un vestido del cielo" (folio 230 r.).

Ufrén, Sergio e il vescovo Fileno, che sono alla ricerca di Abraham, lo trovano nel deserto mentre prega. Il vescovo gli chiede aiuto, poiché i cristiani stanno per essere massacrati dai gentili. Anche se con qualche reticenza, dovuta al fatto di non sentirsi all'altezza degli altri martiri che lo hanno preceduto, Abraham accetta di aiutarli.

Così, svolgendo la missione di evangelizzazione che le è stata affidata, Abraham arriva fino al regno di Jacinto, il quale decide di farlo giustiziare. Ma Abraham riesce a salvarsi, come raccontano Lelio e Frenio, i servi del Re. Questi, infatti, cercano invano di ucciderlo senza riuscirci:

lo buttano in mare, ma il mare lo restituisce alla terra ferma su di un pesce, lo ributtano in mare e questa volta il mare si prosciuga, gli infliggono delle stoccate, ma due angeli con un'armatura lo difendono. E così, alla fine, i sacrifici di Abraham danno i loro frutti: il re Jacinto si converte al cristianesimo e considera Abraham un santo.

La rabbia per quanto sta succedendo spinge Satana e Lucifero a tentare María, nipote di Abraham, la quale aveva deciso di vivere in penitenza, insieme allo zio. Ma fidandosi di Satana, si concede a Sergio. Accortasi di essere stata ingannata, non reagisce pentendosi e confessando il peccato commesso, ma abbandona la nuova vita intrapresa.

Ma Abraham, travestito da Ufrén, trova la nipote e la salva redimendola. Salva anche Casilda che, travestita da schiavo con il nome di Narciso, era entrata al servizio del re Jacinto ed era stata condannata a morte dalla Regina che, innamoratasene, credendola un uomo, ma non corrisposta, aveva raccontato di essere stata da lei violentata. Con la morte di Abraham, di María e di Casilda nella grazia del Signore, si chiude il dramma.

## *Las locuras de Orlando*

ROLDÁN: innamorato di Angélica. Respinto, perde il senno.  
FERRAGUTO: cavaliere che lotta contro Roldán per amore di Angélica.  
SACRIPANTE: anche lui è innamorato di Angélica.  
ANGÉLICA LA BELLA: donna di cui sono innamorati Roldán, Sacripante e Ferraguto. Si innamora di Medoro a cui salva la vita con delle erbe con proprietà magiche.  
CLORIDÁN: moro che muore per mano di Cerbín.  
CERBÍN: amico fedele di Roldán. Muore nel duello contro Mandricardo che sfida per evitare che quest'ultimo approfitti della pazzia di Orlando.  
ISABELA: amante di Cerbín. Muore per mano di Rodamonte.  
MEDORO: è curato dalle ferite infertegli dai soldati che accompagnano Cerbín.  
QUATTRO SOLDATI: accompagnano Cerbín. Feriscono Medoro.  
UN PASTORE: dà rifugio ad Angélica e Medoro.  
DORALICE: mora. Amante di Mandricardo.  
MANDRICARDO: moro. Figlio di Agricán, re di Tartaria. Lotta contro Cerbín, che uccide, e contro Rodamonte.  
UN EREMITA: salva Isabela dal suicidio.  
RODAMONTE: moro innamorato di Doralice. Uccide Isabela.  
UN CORRIERE: annuncia la guerra tra mori e francesi.  
FLORDELIS: amata di Brandimarte.  
UN SERVO DI RODAMONTE  
ASTOLFO: salva Roldán dalla pazzia.  
SANSONETO  
OLIVEROS  
BRANDIMARTE  
UN ALTRO PASTORE  
QUATTRO MORI: contro i quali combatte Roldán.

Il dramma si apre con lo scontro tra Roldán e Ferraguto per le parole che quest'ultimo ha rivolto al primo e a Sacripante, con le quali li avverte di dimenticarsi di Angélica, che entrambi i cavalieri stavano elogiando, poiché gli appartiene. Lo scontro avviene a testa scoperta: Ferraguto, infatti, non porta l'elmo e Roldán se lo toglie per lottare ad armi pari. Ma all'improvviso smettono di combattere perché si rendono conto che l'elmo è sparito. Lo ha preso Angélica, che si è allontanata inosservata grazie a un anello che porta e che, secondo quanto si spiega nella didascalia, ha il potere di renderla invisibile.

Intanto, in una scena esterna, Cerbín e i suoi soldati incontrano i mori Medoro e Cloridán che trasportano il corpo del loro signore Dardinel, morto il giorno prima nello scontro con il francese Reinaldos. Cerbín elogia la fedeltà di Medoro al suo signore, ma un soldato lo ferisce, e allora Cerbín si difende e uccide Cloridán che intanto aveva sguainato la spada. Cerbín riferisce poi l'accaduto a Roldán, al quale racconta anche l'incontro avuto con una vecchia accompagnata da un cavaliere con il quale Cerbín si è battuto ed è stato sconfitto. È la stessa vecchia a svelare poi a Cerbín che tale cavaliere era Marfisa, e a parlargli della sua amata Isabela, che lo salvò dalle false accuse che lo vedevano implicato nella morte del figlio del conte Anselmo.

Medoro riesce a non morire grazie ad Angélica che gli applica sulla ferita delle erbe con proprietà magiche, entrambi poi si dichiarano amore reciproco.

Intanto Mandricardo e Roldán si battono in duello e quest'ultimo perde il senno quando il pastore che ha dato rifugio a Angélica e a Medoro gli svela che i due si amano. Questo stesso pastore racconta a Roldán la loro storia, mostrandogli il braccialetto che gli ha dato Angélica come ricompensa per i servizi ricevuti e allora Roldán “vase quitándose las armas y arrojándolas por tierra”, “vase haciendo mil locuras y arrancando los árboles y desarmado” (folio 138 r.), mentre ripete ad alta voce che Angélica ha commesso un grave errore a corrispondere all'amore di Medoro.

È sempre un pastore a informare Cerbín e Isabela delle pazzie che sta commettendo Roldán. Allora Cerbín appende ad un albero le armi di Roldán insieme a un biglietto nel quale indica il legittimo proprietario. Mandricardo, ancora offeso per aver interrotto il combattimento con Roldán, approfitta della situazione affermando di considerarsi vincitore dello scontro data l'assenza del Conte. Ma Cerbín, opponendosi all'idea che il suo signore sia dato per vinto, decide di prenderne il posto e di sfidare il moro. Viene però ucciso, nonostante Isabela supplichi Doralice, amata di Mandricardo, di risparmiarlo. Vedendo il suo amato senza vita, Isabela cerca di suicidarsi, ma un eremita glielo impedisce e la conduce fino al suo eremo.

L'altro scontro di Mandricardo è con Rodamonte con il quale si contende l'amore di Doralice. Ma il duello è interrotto perché viene a sapere da un messaggero che l'esercito francese ha accerchiato i mori. È costretto, perciò, a tornare in battaglia e posticipare lo scontro con il rivale in amore.

Grazie a un servo di Rodamonte che informa Flordelís, veniamo a conoscenza della sconfitta dell'esercito francese grazie all'intervento di Mandricardo e Rodamonte, ma veniamo a sapere anche della collera di quest'ultimo per le nozze tra Mandricardo e Doralice, e della morte di Isabela per mano di Rodamonte che poi si pente e le costruisce un mausoleo.

Le parole di Flordelís sola in scena rivelano che è alla ricerca del suo amato Brandimarte, ma il suo monologo è interrotto dall'entrata in scena di Rodamonte inseguito da Roldán. Entrambi cadranno poi da un ponte, secondo quanto riferisce un servo di Rodamonte.

Roldán, con i vestiti bagnati (folio 142 r.), entra in scena e si mette a dormire fino all'incontro con Angélica e Medoro con i quali si scontra in duello. Ma si batte anche con un gruppo di mori, come riferiscono Astolfo, Sansoneto, Oliveros e Brandimarte che alla fine ritrova la sua amata Flordelís. Così come recupererà il senno Roldán grazie a un liquido miracoloso che Astolfo gli fa aspirare.

L'opera si conclude con le parole di Roldán che dichiara di aver dimenticato Angélica e giura di servire Carlo Magno per sconfiggere Agramente e fare in modo che questi “tenga que pagarle parias a Carlo” (folio 144 r.).

## *Las bodas de Rugero y Bradamante*

L'IMPERATORE CARLO MAGNO: è a favore del matrimonio tra Rugero e Bradamante.  
ROLDÁN: cugino di Bradamante.  
REINALDOS: fratello di Bradamante.  
RUGERO: fratello di Marfisa. Alla fine sposa Bradamante.  
OLIVEROS: cavaliere della corte di Carlo Magno.  
AMÓN: padre di Bradamante. Si oppone al matrimonio della figlia con Rugero, perché ha già deciso che questa sposi un altro pretendente.  
DUE CORTIGIANI  
UN SECONDINO: incaricato di sorvegliare Rugero in prigione. È ucciso da León che vuole liberare Rugero.  
DUE GUARDIE  
MELISA: maga che indica a León dove si trova Rugero.  
MARFISA: sorella di Rugero.  
BRADAMANTE: figlia di Amón. Contrae matrimonio con Rugero.  
LEÓN AUGUSTO: figlio del re Constantino.  
IPALCA: serva di Bradamante.  
QUATTRO SOLDATI  
TEODORA: zia di León.  
DUE SERVI DI TEODORA  
UN SERVO DI LEÓN  
[FIDELINO: servo di Rugero]

La scena iniziale si svolge in Francia, nella corte dell'imperatore Carlo Magno, dove per la morte di Brandimarte sono posticipate le feste organizzate da tempo. Una volta a Palazzo Reinaldos si scontra con il padre Amón, poiché questi vuole che la figlia Marfisa sposi il principe León, figlio del re Constantino, mentre lui vuole che vada in moglie a Rugero. Reinaldos insiste nell'affermare che lui fu il primo a concedere la mano della sorella, e poiché il padre non cede, minaccia di andare fino in Grecia e battersi con il principe León.

Bradamante, dal canto suo, rivendica il diritto di contrarre matrimonio con chi desidera, ovvero con Rugero, come carpisce il cugino Roldán nonostante la giovane lo neghi. Perciò si reca dall'Imperatore e gli chiede di dichiarare pubblicamente che colui che voglia prenderla in moglie deve sconfiggerla in duello. Questa condizione *sine qua non* imposta da Bradamante la colloca immediatamente in uno spazio altro, quello maschile, e ha un'incidenza sulla configurazione simbolica delle relazioni amorose in termini bellici, ma anche una finalità pragmatica chiara: la donna sa che in termini di coraggio e strategia bellica potrà essere sconfitta solo da Rugero. Questi, dal canto suo, decide di uccidere il principe León, pertanto si reca in Grecia dove combatte a fianco dei bulgari contro l'esercito del rivale, i quali, infatti, vinceranno, nonostante il loro re sia ucciso in battaglia.

Teodora, zia di León, addolorata per la morte del re Constantino, tende una trappola a Rugero e, fattolo prigioniero, ordina che sia giustiziato tra i lamenti di quest'ultimo per il tranello in cui è caduto:

TEODORA        Aquí me le dejad aprisionado.  
 Pague el agravio hecho a Constantino,  
 que el ejérsito suyo ha contrastado.  
 Viniendo por el término que vino  
 pague con un castigo nunca usado.  
 Traidor, que de otro nombre no eres dino,  
 pues, de la prenda que querían mis ojos,  
 cruel, ¿ansí llevaste los despojos?

RUGERO        Traidores sois vosotros, y eslo aquésta,  
 que habéis conmigo usado alevosía,  
 en hospedarme con aplauso y fiesta,  
 y darme cárcel por hospedería.  
 Y tú eres hembra aleve y descompuesta,  
 en lo que es de razón y cortesía,  
 que si maté a tu hijo, fue bien muerto,  
 si fue de bueno a bueno en campo abierto (f. 10 r.)

Tuttavia León gli salva la vita e lo libera dopo aver ucciso il secondino, ricevendo la gratitudine eterna di Rugero. E così quando León chiede a Rugero di combattere al suo posto contro Bradamante, indossando la sua armatura, questi accetta la sfida pur cosciente che vincere significherà automaticamente perdere la donna amata. Per questo, finito il duello, fugge lontano e cerca di uccidersi. Grazie all'aiuto della maga Melisa, León lo trova e quando Rugero gli racconta il motivo delle sue pene e gli svela la sua relazione con Bradamante, León, in un atto di grande generosità, si fa da parte rinunciando a Bradamante.

Il dramma si chiude con l'arrivo di León e Rugero alla corte di Carlo Magno. Rugero, con ancora l'armatura indossata in duello, svela la sua identità e riceve da Amón il permesso di contrarre matrimonio con Bradamante, nozze alle quali León farà da *padrino*.

## *Los pronósticos de Alejandro*

ALEJANDRE: cavaliere amico di Luis, quasi simile a lui fisicamente. Contrae matrimonio con la principessa d'Egitto.	
IL PADRE DI ALEJANDRE	} cacciano il figlio di casa
LA MADRE DI ALEJANDRE	
TAGUENGO: pastore	} protagonisti di una scena di giochi d'ingegno e indovinelli
MOLLERUDO: pastore	
CRESPO: pastore	
GERALDO: pastore	
PASCUAL: pastore	
IL PASTORE SPOSATO	
MENGA: pastora	
LA PASTORA SPOSATA	
IL PADRE DELLA PASTORA SPOSATA	
UN CORSARO: cerca di servirsi di Alejandro che lo punirà usando la sua intelligenza.	
UN COMPAGNO DEL CORSARO	
IL DUCA ARNESTO: anche lui, come il corsaro, cerca di servirsi di Alejandro. Vuole sposare l'Infanta, figlia del re d'Egitto, ma questa non vuole perché lo considera un tiranno. Il popolo si organizza per evitare che si celebri il matrimonio e ucciderlo, ma il Duca riesce a scappare.	
UN SERVO del re d'Egitto.	
IL RE D'EGITTO: padre dell'Infanta che sposa Alejandro.	
JULIO: suddito del re d'Egitto	} appoggiano Lisardo
TIBERIO: suddito del re d'Egitto	
L'INFANTA: figlia del re d'Egitto. Si sente oltraggiata da Alejandro e pertanto decide di contrarre matrimonio con Lisardo, ma alla fine, grazie all'intervento di Luis, conosce la verità e si sposa con Alejandro.	
L'IMPERATORE: padre della Principessa che contrae matrimonio con Luis. Alla sua corte giungono Alejandro e Luis.	
DECIO: aio.	
L'AMMIRAGLIO: ama la Principessa. Muore nel duello contro Alejandro che combatte al posto dell'amico Luis.	
LUIS: figlio del re di Francia. Si sposa con la figlia dell'Imperatore.	
LA PRINCIPESSA: figlia dell'Imperatore.	
UN PAGGIO dell'Imperatore.	
UN ALTRO SERVO dell'Imperatore.	
UN SERVO DELL'INFANTA	
UN PADRINO [dell'ammiraglio]	
DUE UOMINI	
UN DOTTORE: non riesce a guarire Alejandro dalla malattia di cui soffre.	
UN MAGO: trova la medicina per guarire Alejandro.	
LISARDO: suddito di Luis, a cui l'Infanta, figlia del re d'Egitto, ordina di recarsi mascherato alle sue nozze con il Duca e impedirle. Ma Alejandro prende il suo posto e impedisce il matrimonio dell'amata con la quale alla fine si sposa.	
UN SERVO DEL PADRE DI ALEJANDRE	
UN MUSICO	
UN ALTRO MUSICO	

Un giovane greco di nome Alejandro è rinnegato dai genitori perché, secondo la profezia, questi avrebbero dovuto servirlo. Si tratta, come in altri casi del teatro dei secoli d'Oro, di un'interpretazione sbagliata di eventi straordinari, come svela lo stesso Alejandro alla fine dell'opera che spiega come avrebbero dovuto interpretarsi queste parole: Alejandro diventerà Re e come sudditi del figlio i genitori avranno il dovere di servirlo.

Ormai in esilio, Alejandro incontra i pastori Taguengo, Mollerudo, Geraldo, Pascual, Crespo, Menga e il padre di questa. Crespo propone un gioco, quello di risolvere un enigma e il padre di Menga, a sua volta, acconsente a concedere, come premio, la mano della figlia a colui che



dimostri maggiore saggezza. È Alejandre a vincere, anche se il suo obiettivo non è quello di sposare Menga. La sua vittoria, tuttavia, scatena l'ira degli altri partecipanti che lo spogliano e lo legano a un albero dove rimane fino a quando un corsaro lo libera e lo fa suo schiavo.

Ma Alejandre, grazie al suo ingegno, si libera del corsaro che insieme al duca Arresto vuole impadronirsi dei benefici economici che Tolomeo, re d'Egitto, gli offrirebbe in cambio dell'interpretazione delle visioni che ha. E così Alejandre che aiuta il re d'Egitto, chiede come ricompensa di essere esiliato per dieci anni, e ricevere gli insegnamenti necessari per ritornare saggio e forte al suo regno ed evitare, in tal modo, che il popolo continui ingiustamente a diffamarlo. Il corsaro e il Duca, invece, sono puniti dal re d'Egitto per aver voluto trarre profitto della situazione e condizione in cui si trovava Alejandre.

Durante il suo peregrinare, e lontano dal regno d'Egitto, Alejandre arriva alla corte dell'Imperatore. Qui conosce Luis, figlio del re di Francia, fisicamente quasi identico a lui. L'amicizia che si instaura tra i due e la loro somiglianza fisica fa sì che si scambino spesso i ruoli. Come quando Luis, innamorato della Principessa, figlia dell'Imperatore, chiede all'amico di combattere al suo posto contro l'ammiraglio, che lo aveva accusato di essere un traditore, e di vedersi di nascosto con la Principessa.

Ma anche Alejandre si servirà di Luis e gli chiederà di prendere il suo posto il giorno del combattimento, quando dovrà unirsi in matrimonio con la figlia di Tolomeo, ormai defunto. Luis, da fedele amico, mette una spada nel letto nuziale per separare il suo corpo da quello dell'Infanta la quale, indispettita e ignara di quanto stia succedendo, ordina che sia espulso dal regno.

Sprovvisto di ogni bene e malridotto fisicamente, Alejandre va alla ricerca dell'amico Luis che lo accoglie con entusiasmo e gli mette a disposizione tutto quanto in suo potere per guarirlo dalla malattia di cui soffre, arriva, per questo, quasi a uccidere il figlio per prenderne il sangue, unico rimedio, secondo i pareri di un mago, per salvare la vita all'amico.

Il dramma termina con le nozze tra Alejandre e l'Infanta d'Egitto, la quale perdona il marito per l'espedito della spada nel letto nuziale una volta conosciuta la verità. Ma è grazie a Luis che si arriva a questo lieto fine, poiché racconta a Alejandre che l'Infanta sta per andare in moglie al Duca. Questi, prendendo il posto di Lisardo che era stato autorizzato dall'Infanta a mascherarsi e impedire le nozze, riesce a impedire il matrimonio e a riprendersi, così, la donna che ama e il regno che gli spetta.

Ormai Re, e riconciliato con i genitori, l'opera si chiude con il banchetto nuziale a cui anche i genitori del nuovo Re partecipano, annunciando la fine dell'opera:

Si tan espléndida es [la comida]

que ha de durar hora y media  
acabemos la comedia  
y comeremos después (p. 30)



## *Gravarte*

GRAVARTE: giovane innamorato di Lucina.

LUCINA: donna amata da Gravarte.

ORILO: servo di Gravarte. Desidera Lucina e decide perciò di agire in modo da avere la meglio su Gravarte. Muore per mano di Leocato.

LEOCATO: comandante. Anche lui innamorato di Lucina. Alla fine sposa la pastora.

UNA PASTORA: veste i panni di Lucina.

TIMBRANO: pastore innamorato inizialmente della pastora e poi di Lucina non appena la vede.

TIRSEO: pastore innamorato della stessa pastora di cui è innamorato Timbrano, suo rivale in amore. Si traveste da Gravarte e per questo è ucciso da Orilo che lo scambia per il primo.

*Gravarte* è un dramma nel quale l'amante perde il senno in seguito al tradimento del servo che gli fa credere che la donna amata è morta. Il nome del protagonista dà titolo all'opera che inizia con i lamenti dello stesso, che ama Lucina da due anni. Questa ricambia i suoi sentimenti e perciò i due si scambiano la promessa di matrimonio prima che Gravarte vada alla ricerca di una nave con cui partire alla volta di Trento.

Ma anche Orilo, servo di Gravarte, è innamorato di Lucina e d'accordo con Leocato, comandante della nave, decide di ucciderlo per possedere la donna. Ma una volta solo il comandante svela di essere anche lui innamorato di Lucina e che per averla è disposto a uccidere Orilo dopo aver con lui ucciso Gravarte. Una volta in mare, però, li coglie una tempesta. Leocato salva Lucina e chiede di essere ricompensato per aver rischiato la vita per lei. Nel momento in cui lei oppone resistenza e lui cerca di violentarla, arriva Orilo, anche lui deciso ad abusare della donna. Mentre i due lottano per contendersela, Lucina ne approfitta per scappare. Accortisi della sua assenza, i due uomini decidono di andarla a cercare e stabiliscono che la donna sarà di chi uscirà vincitore dalla lotta.

Altri due uomini, i pastori Tirseo e Timbrano, si innamorano della stessa donna, anche questa volta Lucina. I due incontrano Gravarte che girovaga per i monti sconvolto dalla notizia, datagli da Orilo, che Lucina sia morta annegata. Ma l'incontro tra i tre è in realtà comico, perché Gravarte confonde Tirseo con la donna amata e cerca di abbracciarlo nonostante questo si divincoli, allorché, Gravarte, sentendosi respinto, fugge liberandosi dei vestiti che indossava.

I pastori rimangono ammaliati dalla bellezza di Lucina che si lamenta della sua cattiva sorte e per aver perso Gravarte, poiché Tirseo le fa credere di averlo ucciso e di indossare per questo i suoi vestiti che, di fatto, lei riconosce essere del suo amato. Anche Lucina, perciò, si spoglia delle sue ricche vesti e, come nel caso precedente, anche nel suo caso una pastora, incontratele, le indossa. Gravarte, così, crederà che la pastora sia Lucina e questa, a sua volta, gli fa credere che Lucina in realtà le diede i suoi vestiti per non essere da lui riconosciuta. Gravarte adirato decide, pertanto, di vendicarsi della donna fino a quel momento amata.

Orilo, ignaro di questo scambio di vestiti e di identità, vedendo Tirseo e la pastora uccide il primo credendolo Gravarte, ma lo stesso comandante si confonde credendo che la pastora sia Lucina e uccide così Orilo per averla.

Nonostante tutto, alla fine gli amanti che si ritrovano. Lucina abbandona gli abiti da pastora e racconta a Gravarte la sua avventura, il salvataggio in mare ad opera del comandante e il tradimento del fedele servo Orilo che voleva abusare di lei. L'opera si conclude, perciò, con il ringraziamento di Gravarte al comandante, che come premio riceverà in sposa la pastora, e con la richiesta di indulgenza al pubblico da parte dello stesso: "el perdón agora pido/ por si alguna falta ha abido/ a tan sabia y noble gente" (folio 110 v.).

### *Las traiciones de Pirro*

FLORISTA: figlia del console di Venezia, è amata dal Conte.

IL CONTE: innamorato di Florista, che fa vestire da paggio affinché non sia scoperta dal padre, dalla cui casa è fuggita di nascosto.

IL PRINCIPE: nonostante sia sposato, ama Florista. Per questo progetta di uccidere il Conte, anche se alla fine ordina, a sua insaputa, di uccidere il servo Pirro.

PIRRO: servo del Principe. Vuole ottenere, come il suo signore, i favori di Florista ad ogni costo.

GALINDO: servo del Principe.

ALTRO SERVO DEL PRINCIPE: secondo la didascalia è presente in scena (f. 62 r.), anche se non parla.

*Las traiciones de Pirro* è un'opera ambientata in Italia, senza altre precisazioni temporali e con un unico riferimento geografico chiaro: Venezia, luogo da dove è partita Florista alla volta del regno del Principe.

Quest'opera, in quattro atti, si costruisce intorno a soli sei personaggi o, meglio, a cinque, poiché il servo, a cui non si dà nome, appare solo alla fine della stessa.

Il titolo è significativo: con esso si fa riferimento al tradimento di Pirro, uno dei servi del Principe, senza nome nell'opera e il cui regno non si ascrive a precise coordinate spazio-temporali, ma si colloca in un tempo indeterminato e in un paese, l'Italia, che non è che una semplice cornice geografica, uno spazio astratto in cui si svolge la storia. Tuttavia uno degli elementi che più richiama l'attenzione è il disorientamento che si ha tra quanto annunciato nel titolo, in cui si accusa di tradimento solo il servo, e quanto si avverte nel corso dell'opera, in cui non c'è un unico tradimento e non è Pirro il solo a tradire.

L'elemento da cui prende vita l'azione è la pretesa del Principe di avere Florista, figlia del console di Venezia. Questa, innamorata del Conte, per poter stare con l'amato, che l'ha sottratta dalla casa paterna, va in giro vestita da paggio. È lo stesso Conte a riferire al principe la sua storia, il quale, approfittando del fatto di conoscere tale verità, nonché della sua posizione, vuole possedere la dama pur essendo sposato. Così, con la scusa che la Regina vuole conoscere Florista, divide gli amanti, facendo in modo che Florista rimanga sola a Palazzo. Ordina a Pirro e a Galindo di allontanare il Conte dal regno e di condurlo su un monte dove "con duros yerros le sacad el alma" (folio 56 r.). Ma i due decidono di non ucciderlo e si fanno dare dal Conte il nastro che porta al collo come prova da mostrare al Principe dell'avvenuta uccisione. Questi, dal canto suo, fa credere a Florista che il Conte gli ha chiesto di metterla alla prova per verificare se il suo amore sia vero, e nello stesso tempo cerca di farle credere che il Conte non la cerca, perché non l'ama come afferma.

Ma anche Pirro vuole avere i favori della donna e cerca perciò di allontanarla dal Palazzo; perciò quando rimane solo con Florista le dice che il Conte si trova a due miglia dalla città per ordine del Re e le fa credere che lo stesso Conte gli ha ordinato di portarla da lui, mostrandole come prova il nastro dell'amato. Con tale inganno, Pirro riesce a lasciare il Palazzo con Florista, ma lungo

il cammino si imbatte nel Conte che dissuade dal seguirli riuscendo a trovare rifugio in una caverna vicina. Ma il Conte non si fida di Pirro e decide di seguirlo palesando, al contempo, il suo scontento per la vita della città, dalla quale vuole allontanarsi per tornare alle sue terre.

Una volta soli, Pirro fa credere a Florista che il Conte ha ordito un piano per ucciderla e le propone, perciò, di prenderlo come sposo e di fuggire con lui in un luogo lontano dove nessuno possa trovarli, ma la donna rifiuta il piano e accetta quello che per lei è il volere del Conte, cioè di essere uccisa. Ma li sorprende il Principe che, ancora una volta, Pirro decide di ingannare per poi ucciderlo. Il Conte, nascosto nelle vicinanze, riesce però a impedire l'assassinio e a salvare la vita al Principe.

Sarà solo lo spettatore, tuttavia, l'unico a conoscere, alla fine dell'opera, le vere intenzioni che hanno mosso i personaggi ad agire in un determinato modo e solo per il pubblico la morte di Pirro, voluta dal Principe, sarà vana, poiché non riuscirà a cancellare il passato. L'ultima scena, le nozze in cui il Principe fa da *padrino*, fa emergere, infatti, il contrasto tra "l'essere" e "l'apparire" delle cose, uno dei topici del barocco. E questo perché il Principe, che riesce a uscire illeso, a "salvarsi" da quanto da lui ordito, è un principe che ha legittimato, in qualche modo, il comportamento scorretto dei suoi sudditi, proprio perché non ha rappresentato, per questi, un esempio di virtù. Il finale dell'opera evidenzia questa doppiezza della figura del monarca: un sovrano che apparentemente fa da testimone alle nozze di uno dei suoi uomini migliori, ma che allo stesso tempo è capace di condannare a morte uno dei suoi servi, ucciso perché voleva quello lui voleva, ucciso perché muoiano con lui gli inganni da lui orditi ai danni del Conte.

Se una volta letta l'opera torniamo al titolo, notiamo come nello stesso sia implicita, e forse sottintesa, una domanda su chi debba essere considerato "traditore" e che, pertanto, mette in discussione il ruolo esercitato dal principe come governante, e le conseguenze derivanti dal suo modo di agire.

## *Los infortunios del conde Neracio*

IL CONTE NERACIO: ama la Principessa con la quale alla fine si sposa. È oltraggiato, poiché si fa credere a corte che sia pazzo.

SEBERIO: amico di Neracio.

IL CONTE FILASTRO: protetto dal Re. Nemico di Neracio.

IL DUCA AFRANO: cugino del conte Filastro. Poiché ha offeso Neracio è mandato in esilio dal Re.

IL RE: padre della Principessa. Stima Neracio e favorisce Filastro.

LA PRINCIPESSA: figlia del Re. Amante del conte Neracio.

RUTILIA: è al servizio della Principessa.

TANDELIO: vecchio cavaliere incaricato di sorvegliare Neracio.

UN SERVO DI NERACIO

MARCELO: servo di Afrano.

CETERIO: servo di Filastro.

UN MESSAGGERO

UNA CAMERIERA: entra nella cella di Neracio per pulire. Neracio le ruba i vestiti per fuggire.

CONTRANIO: cavaliere } appena sanno del presunto sequestro della  
CIPREDIO: cavaliere } Principessa decidono di comunicarlo al Re

UN PAGGIO DEL RE

DUE SOLDATI

UN CORRIERE

L'azione ha inizio di notte, in una delle vie di una città di cui non si indica il nome, con il lamento del conte Neracio per le offese ricevute da Afrano a Palazzo. Il monologo è interrotto dall'entrata in scena di Filastro accompagnato da alcuni servi che trasportano Afrano come se fosse morto. Da questo momento in poi l'azione si caratterizza da un susseguirsi di inganni ed equivoci. Filastro accusa Neracio dell'assassinio di suo cugino Afrano, poiché teme la vendetta di quest'ultimo, il quale tuttavia decide di fuggire per non essere punito, anche se l'amico Seberio lo fa desistere, illustrandogli gli inconvenienti che la sua fuga genererebbe, la quale equivarrebbe a un'ammissione di colpa per un crimine da lui non commesso.

Dal canto suo Filastro, protetto dal Re, fa credere a questi che Neracio sia pazzo, poiché accusa i suoi nemici di aver assassinato Afrano per arrecargli danno. Le dichiarazioni di Neracio e il suo comportamento confermano quanto detto da Filastro, per cui il sovrano decide di far rinchiodare Neracio e mandare in esilio Afrano per aver oltraggiato il primo e averne provocato la pazzia.

Difatti lo stesso Neracio agisce in modo che la corte creda vera la sua pazzia e non esita a dare uno schiaffo ad Afrano davanti al Re e a servirsi dei vestiti della cameriera, entrata nella sua cella per pulire, per cercare di fuggire.

Ma anche la Principessa è convinta che Neracio abbia perso il senno, e quando lo manifesta apertamente, questi soffre di gelosia, poiché crede che il dolore della donna sia dovuto alla morte di Afrano.



Il Re, pertanto, si vede costretto a mandare la Principessa a sedare le fazioni in lotta nella contea di Neracio. Le ordina di andare in pellegrinaggio a Baldesiento, pellegrinaggio che la stessa aveva promesso di fare per essere guarita da una malattia. Le consiglia anche di andare a Silba accompagnata da Filastro al quale consegna una lettera in bianco, da lui firmata, con cui giustifica l'assenza del Conte adducendo motivi di salute. Tuttavia Filastro palesa, ben presto, l'intenzione di usare la lettera per far credere a Neracio che il Re ne ordina la condanna a morte. Ma Neracio, che ha ascoltato di nascosto le sue intenzioni, si serve ancora una volta della falsa pazzia per fare in modo che Filastro rimanga chiuso nella sua cella, prenderne i vestiti e dirigersi lui stesso alla sua contea con la Principessa. In tal modo Neracio da personaggio ingannato passa a essere il personaggio che meglio conosce la realtà dei fatti e la natura dei personaggi che lo circondano, e come tale riferisce tutto al Re. Ma riferisce anche alla Principessa quanto accaduto, si sposa con lei in segreto e con lei fugge.

Intanto, però, le notizie che arrivano al Re sono di ben diversa indole, poiché questi crede che la figlia sia stata rapita da Filastro, e per questo parte per la contea e vendicarsi di persona. Neracio, a sua volta, crede che il Re sappia la verità e che dunque voglia vendicarsi per quello che lui ha fatto e, pur riconoscendo legittima tale vendetta, senza dire nulla alla Principessa, alla quale consiglia invece di mettersi in salvo, chiede aiuto al re d'Ungheria, suo cugino. Ma la Principessa, una volta sola, interpreta i consigli e il modo di agire del marito come conseguenze della sua codardia e credendo di essere stata ingannata e tradita nell'onore, chiede a sua volta vendetta decidendo, perciò, di raccontare al padre il torto subito. Ma Neracio torna dall'Ungheria e recatosi dal Re racconta tutto quanto accaduto, chiarendo ogni equivoco.

L'opera si chiude con la celebrazione delle nozze tra la Principessa e Neracio per ordine del Re e con il perdono di Afrano e di Filastro da parte del Conte: "no pretendo ser vengado y con ser quien soy me abono" (folio 366 r.).

## *La Platera*

IL RE LATINO: si sposa con la Platera.  
LA PRINCIPESSA DI FRIGIA: si sposa con Suplicio.  
DOÑA JUANA DE SOTO: cameriera personale della Principessa.  
DON SANCHE: paggio della Principessa } giocano a carte  
DON DIEGO: paggio della Principessa }  
L'AMMIRAGLIO: assiste alle nozze.  
UN MAGGIORDOMO: annuncia l'arrivo degli ambasciatori del re Latino alla Principessa.  
SUPPLICIO: fratello del re Latino. Allevato da un mercante. Si sposa con la principessa di Frigia.  
PLÁCIDO: servo di Suplicio.  
UN VECCHIO: mercante che ha cresciuto Suplicio.  
IL DUCA ALBANO: aiuta il re Latino ad ottenere i favori della Platera.  
UN PLATERO: vecchio. Ha allevato la Platera.  
LA PLATERA: figlia del re di Frigia. Si sposa con il re Latino.  
DUE GRANDI che ballano.  
UN SINISCALCO

L'opera si apre con la presentazione della principessa di Frigia, nubile e orfana di padre. Nel suo regno arriva, dopo aver vinto una battaglia, il re Latino desideroso di conoscere la grandezza e la corte della Principessa. Questi, però, sarà subito conquistato dalla bellezza di una donna che tuttavia vede solo di sfuggita, e della cui identità sarà messo a conoscenza ben presto dal duca Albano.

Dà titolo alla commedia il nome di questo personaggio femminile che, secondo quanto poi si scopre nel corso dell'opera, è figlia naturale del re di Frigia, ma che è stata allevata da un argentiere, la cui moglie, amante del sovrano, morto quando era incinta di sei mesi, non confessò mai al Re di essere il padre della bambina per non oltraggiarlo.

Il re Latino, conoscendo le qualità e il buon nome di cui gode la Platera, si rifiuta di violarla per ottenerne i favori, e decide, quindi, di agire in modo corretto. Grazie all'aiuto di Albano, che si reca dall'argentiere con la scusa di comprare un gioiello, il Re e la Platera si incontrano. L'argentiere scopre, però, che i due stanno parlando e decide di castigare il giovane, che ha riconosciuto, per la sua sfacciataggine. Ma il Re chiede la mano della figlia e questi, allora, accetta di buon grado e svela al sovrano la vera storia della donna.

Parallelamente a questa storia se ne svolge un'altra: quella d'amore tra la Principessa di Frigia e Suplicio. Questi, come confessa al suo servo, è innamorato della Principessa e non esita ad affrontare il padre che lo ha allevato, che si oppone e che per questo minaccia di diseredarlo.

Anche se la Principessa rifiuta Suplicio quando questi le dichiara il suo amore. Tuttavia, il giovane sa che la sua dichiarazione ha fatto breccia nel cuore dell'amata che, difatti, gli permette di farle visita al pomeriggio.

Questo amore, tuttavia, è ostacolato dall'uomo che ha allevato Suplicio che, come promesso, lo caccia di casa dandogli come unica eredità un gioiello. Quest'oggetto, a sua volta, legato al

mondo dell'oreficeria, permette l'agnizione di Suplicio, poiché il gioiello che porta al collo ha l'emblema della famiglia reale dalla quale discende. Suo fratello, il re Latino, riconoscerà, infatti, l'emblema della casa e saprà dall'uomo che lo ha cresciuto la sua vera storia, ovvero che fu trovato in una barca in cui era stato abbandonato per evitare che si avverasse quanto predetto dall'oracolo, cioè che avrebbe ucciso suo padre il Re.

La principessa di Frigia, allora, premia Suplicio per i suoi servigi concedendogli la sua mano.

## *La cueva de los salvajes*

LISARDO: duca di Atene. Si fa passare per Norandino, figlio di Turindo. È sposato, ma ama Emilia con la quale contrae matrimonio una volta vedovo.

OTAVIO: paggio di Lisardo. Prende il posto del suo signore. Si sposa con Camila.

AURELIO: paggio.

UNA SACERDOTESSA

UN CHIERICHETTO

UN UOMO

UN VECCHIO

UN GIOVANE

UN PASTORE

UN CACCIATORE

} si recano al tempio di Venere

IL RE: ha organizzato il matrimonio della figlia con il duca di Normandia.

EMILIA: Infanta, figlia del Re. Sposa Lisardo.

DUE SACERDOTI del tempio di Venere.

UN PAGGIO: annuncia a Otavio l'arrivo di un messaggero da Atene, e informa il dottore del matrimonio tra Otavio e Camila.

UN ALTRO SERVO: annuncia il ritorno del Re.

IL CONESTABILE: corteggia la Principessa.

L'AMMIRAGLIO: corteggia la Principessa.

IL DUCA DI NORMANDIA: pretendente della Principessa appoggiato dal Re.

TURINDO: scudiero. Padre di Norandino, rapito quando era piccolo.

UN DOTTORE: ama Camila, ma è da questa rifiutato.

TAENO: pastore

JULIÁN: pastore

COSME: pastore

ANTÓN: pastore

PASCUAL: pastore

} aiutano Lisardo a liberare il Re ed Emilia dai selvaggi

UN MESSAGGERO DI ATENE: annuncia a Otavio che la moglie di Lisardo è morta.

CAMILA: cameriera personale dell'Infanta. Si sposa con Otavio.

ESCARDASO: selvaggio. Rapisce il Re ed Emilia con la quale vuole sposarsi.

DUE SELVAGGI

UN BAMBINO: figlio di Escardaso.

Al tempio di Venere si recano diversi personaggi che con alcune offerte ringraziano la dea per l'aiuto ricevuto in amore. Tra questi, un uomo che appende dei grilli come ringraziamento per essere guarito dal mal d'amore; un vecchio che nel tempio appende una fune con cui tempo prima avrebbe voluto uccidersi per colpa della donna amata; un pastore, che offre alla dea un bastone affinché tolga il malocchio alla donna a cui lo aveva donato dicendole che era come il noce "que da el fruto apaleado" (folio 190 v.) e un giovane che offre alla dea un mazzo di fiori che "no dieron fruto jamás" (folio 190 v.).

Ma nel tempio c'è anche Emilia, recatasi nel luogo per ottenere una grazia, quella di riuscire a trovare il marito che merita. Lisardo, che ascolta le sue preghiere una volta sola, si finge Venere e consiglia all'Infanta di sposare il figlio di Turindo, lo scudiero. Lisardo è un duca ateniese sposato con Lucrecia che, però, ha scambiato gli abiti con il suo servo Otavio e ha ordito un inganno per ottenere l'amore di Emilia, facendosi passare per il figlio di Turindo rapito venti anni prima. Sarà Otavio a far credere a Turindo che Lisardo è suo figlio Norandino. Così quando Turindo presenta quello che crede suo figlio alla principessa Emilia, questa rimane felicemente sorpresa e decide,

pertanto, di opporsi al matrimonio con il duca di Normandia voluto dal padre. Tuttavia, di fronte all'ostinazione di quest'ultimo, Emilia ammette di dover "obedecer/ a los cielos y a mi gusto" (folio 193 v.) e confida a Camila di volersi suicidare. Ma questa la dissuade consigliandole di scegliere un'altra soluzione: quella della morte apparente provocata dall'ingestione un filtro magico. Anche il medico del Re l'aiuta nel suo piano, poiché interessato ad ottenere i favori di Camila di cui è segretamente innamorato. La pozione che prepara, infatti, provoca la morte temporanea di Emilia, ma Camila, che vuole sbarazzarsi del medico, gli fa credere di aver fallito e di aver ucciso davvero la Principessa.

Lisardo, sentendosi colpevole della morte di Emilia, fugge verso il monte dove invece la incontra e, anche se travestita, la riconosce e sa dall'amata il motivo della sua fuga. I due decidono di passare la notte in una caverna e mentre Lisardo va in cerca di legna per il fuoco, Emilia si addormenta. Ma un gruppo di selvaggi guidati da Escardaso la sorprendono. Selvaggi brutti, affamati e forti, che tuttavia si distinguono dagli altri selvaggi che troviamo in casi simili per l'antropofagia. Elemento, quest'ultimo, che aumenta ancor di più la loro bestialità e rende più prevedibile il finale della scena. Escardaso e i suoi uomini rapiscono, difatti, Emilia e quando Lisardo torna alla caverna non la trova, ma un pastore gli racconta quanto accaduto e gli offre il suo aiuto e quello di altri pastori per ritrovarla.

Nel frattempo Escardaso dichiara a Emilia di volerla sposare e di uccidere il figlio che ha avuto dalla moglie ormai defunta per consentirle di occupare il suo posto. Ma è proprio il figlio di Escardaso ad annunciargli di aver catturato il Re, padre di Emilia, rapito quando era a caccia con Otavio per distrarsi dalla tristezza dovuta alla morte della figlia.

Grazie all'aiuto di Pascual, Antón, Cosme, Julián e Taeno, Lisardo riesce a trovare Emilia e a liberarla insieme al Re. Chiede perciò al sovrano di avere come premio la mano della Principessa che questi tuttavia ignora essere la fanciulla rapita da Escardaso. Perciò non ha motivo di opporsi: concede la mano della figlia a Lisardo e premia i pastori che lo hanno aiutato nominandoli hidalgos ed esimendoli da "qualquiera pechos" (folio 199 v.).

Intanto un messaggero riferisce a Otavio (che ha preso il posto di Lisardo) che la duchessa Lucrecia di Grecia, moglie di Lisardo, è morta, evento che, di riflesso, gli permette di sposarsi con Camila di cui è innamorato. Ma di questa sua intenzione viene a conoscenza il medico del Re che decide di vendicarsi della donna un tempo amata. E difatti, una volta davanti al sovrano, accusa Camila di aver ucciso l'Infanta per invidia, ma Camila, difendendosi, dichiara che Emilia, che in realtà non è morta, si trova lì insieme a loro. Dopo che quest'ultima svela la sua identità, insieme a Lisardo e a Otavio che si sono scambiati i ruoli, si fissano le nozze. Lisardo ricompensa Otavio per la sua fedeltà e chiede a Turindo di poter essere considerato come suo figlio.

## *El valor de las letras y las armas*

CAMILO: figlio dei re di Grecia, cresciuto tra pastori. Decide di dedicarsi alle lettere.  
LEONCIO: figlio dei re di Grecia, cresciuto tra pastori insieme a suo fratello Camilo. Decide di darsi alle armi.  
DARESTES: pastore e contadino vecchio. Ha allevato, come figli, Camilo e Leoncio.  
DAMÓN: pastorello.  
ALBANO: pastorello.  
ELEASTO: governatore della Grecia. Usurpa il trono ai re di Grecia. Si innamora di Eurídice, figlia dei re di Grecia.  
EURÍDICE: figlia dei re di Grecia. Cresciuta come selvaggia. Interviene affinché i genitori perdonino Eleasto, con il quale contrae matrimonio.  
DUE MUSICI: suonano all'entrata della caverna dove sono rifugiati i selvaggi.  
MENESTEO: pastore vecchio } espongono a Eleasto il problema che  
CORIDÓN: pastore vecchio } hanno con il selvaggio  
UN UOMO VESTITO DA LEONE: viene così travestito per poter entrare nella caverna dei selvaggi.  
IL RE DI GRECIA: padre di Camilo, Leoncio ed Eurídice.  
LA REGINA DI GRECIA: madre di Camilo, Leoncio ed Eurídice.  
QUATTRO CITTADINI: anche se nel *dramatis* se ne indicano quattro, nell'opera parlano solo tre cittadini.  
QUATTRO SAGGI  
QUATTRO CITTADINI SOLDATI muniti di alabarda.  
ALTRI DUE PASTORI  
TRE CITTADINI  
[UN PAGGIO]

Leoncio e Camilo sono due dei figli dei re di Grecia il cui trono è stato usurpato da tre governatori, che li hanno esiliati e che hanno cercato di ucciderne i figli dandoli in pasto alle fiere. Venti anni più tardi, quando nell'opera ha inizio l'azione, due di questi governatori sono morti e il terzo, di nome Eleasto, occupa in modo dispotico il trono di Grecia.

Camilo vuole lasciare la sua mansione di pastore per “aplicarse” alla scienza e Leoncio vuole darsi alle armi. Darestes, un vecchio pastore, racconta la vera storia di Leoncio e Camilo che allevò come suoi figli, ma che in realtà trovò bambini in una caverna, mentre erano allattati da una leonessa.

Intanto Menesteo e Coridón si rivolgono a Eleasto per chiederne l'aiuto; un mostro, infatti, si ciba delle loro greggi da più di dieci anni. Eleasto, allora, escogita un piano per sconfiggere il mostro: fa travestire da leone un uomo condannato a morte e lo fa entrare nella caverna dov'è rifugiato il mostro per ucciderlo. All'entrata della caverna i musicisti suonano una melodia. Nel sentirla, si affaccia Eurídice, donna dai “cabellos tendidos y rubios, vestida de pellejos, los brazos en camisa, las piernas hasta los pies con pellejos cubiertas” (folio 83 v.). La bellezza della donna conquista Eleasto che promette di sposarla e si offre di aiutarla a scoprire l'identità dei genitori. Ma una volta a corte, un saggio lo mette subito in guardia: Eurídice è in realtà la figlia del re di Grecia. Da Eurídice Eleasto avrà un figlio che lo ucciderà e gli toglierà il trono. Gli consiglia, di conseguenza, di uccidere la donna amata. Ma invece di ucciderla, Eleasto decide di allontanarla dal regno con la scusa di aver tradito il governatore.

Leoncio, intanto, peregrina in cerca di fama. Quando si ferma per trovare ristoro e addormentarsi, si imbatte in una leonessa che gli si avvicina innocua, poiché è la stessa che lo ha allattato da piccolo. Al che i pastori Coridón e Meneses, che hanno assistito alla scena, gli narrano la storia dei re di Grecia, di come venti anni prima fu loro usurpato il trono e rapiti i figli. Ma i sovrani persero anche un terzo figlio, una bambina nata quando erano ormai in esilio e che fu loro sottratta a soli tre anni. I pastori riferiscono poi a Leoncio di volersi ribellare per restituire il trono al “rey natural” (folio 86 v.) esiliato ingiustamente, di avere l’appoggio di altri tremila pastori e gli chiedono, perciò, di essere il loro comandante.

Camilo, intanto, è diventato un saggio ammirato e rispettato, preferito ai vecchi saggi da coloro che governano.

Coridón riferisce a Leoncio che anche Camilo è a conoscenza della loro vera storia, di come furono consegnati da piccoli a un pazzo e di come questi li protesse vestendoli con una pelle di leone trovata in una capanna. Secondo quanto narra questo pazzo, ancora vivo e ormai guarito, arrivato a una caverna sentì una voce che gli ordinava: “suelta , suelta” (folio 92 r.) e così fece obbedendo. Ma Coridón racconta a Leoncio anche la storia della sorella, conosciuta grazie a un libro del saggio Polineo in cui questi spiega come rapì la figlia dei re di Grecia.

Ma torniamo ad Eleasto, personaggio che già troviamo in altre opere analizzate: cioè quello dell’innamorato che ha perso il senno. Infatti, una volta allontanata Eurídice dal regno, Eleasto vaga “hecho loco en camisa con solas las calzas y ropillas y jubón, vestido en un brazo” (folio 93 v.) per i monti alla ricerca della sua amata. Eurídice, intanto, mossa dal risentimento, uccide ogni uomo che incontra sulla sua strada. Pur vagando entrambi, i due innamorati non riescono a incontrarsi, perché Eurídice, saputo che i genitori hanno recuperato il trono, si reca in Grecia, dove trova anche i fratelli. Sarà lei, infatti, a intercedere alla fine per l’amato, chiedendo al Re suo padre di non ucciderlo per avergli usurpato insieme ad altri il trono, ma di perdonarlo e concedergli la sua mano.

## *Los carboneros de Francia*

IL RE DI FRANCIA: nonostante sia sposato, vuole approfittare del suo potere per possedere Marcela.  
LA REGINA: moglie del Re.  
CÉSAR: cavaliere. Contrae matrimonio con Marcela.  
PINABEL: paggio incaricato dal Re di comunicare a Marcela che la desidera.  
OTÓN: cortigiano.  
PERSIO: cortigiano.  
SILVIO: pastore } amano Belarda e Leonisa, dalle quali  
CORIDÓN: pastore } sono derisi e rifiutati  
DUE GUARDIE  
UN SERVO  
DUE MUSICI DEL RE: suonano per la Regina che, distratta, non si accorge che César libera Marcela dal “retrete” in cui era stata messa al Re affinché la moglie non la vedesse.  
BELARDA: pastora figlia del carbonaio Claudio.  
LEONISA: pastora, anche questa figlia del carbonaio Claudio.  
UN BATTITORE  
TRE PAGGI  
LELIO: cavaliere, zio di Marcela.  
MARCELA: nipote di Lelio. Il Re vuole possederla. Contrae matrimonio con César.  
CLAUDIO: carbonaio. Padre di Belarda e Leonisa.  
QUATTRO CARBONAI: accompagnano Claudio.  
UN GARZONE: è al servizio di Claudio. Secondo la didascalia deve andare “tiznado” (f. 249 v.).  
UN MAGGIORDOMO anziano.  
DUE O TRE CACCIATORI con cani.

In questa commedia si narrano le pretese illecite di un re, sposato, che cerca di approfittare di una fanciulla di nome Marcela, rimasta da poco orfana e per questo affidata allo zio Celio. Per raggiungere il suo fine, il Re non esita a usare come mezzano il suddito César, innamorato della ragazza. Ma poiché César espone al sovrano i propri timori per quella che potrebbe essere la reazione dello zio di Marcela, questi decide di scrivere una lettera a Celio nella quale gli illustra i benefici che Marcela trarrebbe dal rimanere, in modo discreto, alcuni giorni a Palazzo. Una discrezione che chiede per evitare che la Regina si ingelosisca della nipote.

La battuta di caccia organizzata dal Re in attesa dell'arrivo della fanciulla a Palazzo introduce nella storia un secondo ambito sociale e spaziale: la campagna. Qui troviamo due coppie di innamorati che giocano e scherzano tra di loro. Belarda e Leonisa ascoltano di nascosto la conversazione dei pastori Silvio e Coridón che si lamentano per come sono da loro ingannate; le fanciulle, infatti, gli portano via la merenda. Ma i due pastori, a loro volta, riescono a burlarsi di Belarda e Leonisa, facendo loro credere di aver trovato uno specchio che riflette solamente il volto delle persone dai bei tratti.

L'incontro del Re con le pastore avviene perché il sovrano si è perso nella campagna e chiede dunque alle donne di poter alloggiare nella casa del padre, carbonaio. Questi ospiterà il re di Francia ignorandone l'identità e rifiutando di farsi pagare per i servizi offerti.



Tutti questi personaggi si ritroveranno ben presto a corte. A Palazzo torna, infatti, il Re seguito dai sudditi, dove trova Marcela, ma dove si reca anche il carbonaio. Il monarca come ringraziamento per l'ospitalità ricevuta viene incontro alla richiesta fatta dal carbonaio di esimere i carbonai francesi dal pagare la gabella e dispone anche che Belarda e Leonisa si trasferiscano a corte e lavorino come *damas de servicio* della Regina. Ma anche Marcela è al servizio della Regina e, nonostante le intenzioni del Re, rimane fedele alla parola data a César.

La commedia si conclude con la concessione, da parte del monarca, del titolo di hidalgo al carbonaio, con le nozze di Belarda e Leonisa con i nobili Otón e Persio e di César con Marcela. Il matrimonio dei regnanti rimarrà intatto grazie alla fedeltà di César che non svela alla Regina le vere intenzioni del monarca, quando lo sorprende nella stanza con Marcela, ma le fa credere che questi si trovava lì per fare da testimone al matrimonio segreto tra lui e Marcela.

## *Los Propósitos*

IL RE DI FRANCIA: suo fratello vuole prenderne il posto e per questo lo fa imprigionare.  
IL PRINCIPE: figlio del re di Francia. Contrae matrimonio con la principessa di Spagna.  
ASTOLFO: fratello del re di Francia.  
CELIO: servo di Astolfo.  
ROBERTO: cavaliere amico di Virtelo. Si sente oltraggiato perché Virtelo pianifica di sposarsi con Rosarda, la donna che ama. Alla fine sposa Angelia.  
VIRTELO: cavaliere che aiuta il Principe a recuperare il potere. Si sposa con Rosarda.  
UN MAESTRO DI SCHERMA }  
UN MAESTRO DI SCUOLA } educano il Principe  
UN MAESTRO DI EQUITAZIONE }  
ROSARDA: amante di Roberto, alla fine sposa Virtelo.  
ANGELIA: amante di Virtelo, alla fine sposa Roberto.  
LA PRINCIPESSA DI SPAGNA: si sposa con il Principe.  
DUE GRANDI DI FRANCIA: entrano in scena accompagnando Astolfo.  
DUE ALABARDIERI  
DUE SERVI  
GONZÁLEZ: lacchè.  
TRE PAGGI  
DUE SERVI del seguito.  
[MELIBEO: pastore]  
[CLEMENTE: pastore]  
[CARRILLO: pastore]

L'azione si svolge a Parigi, dove Astolfo piange per la sua situazione e per il fatto di trovarsi nella città dove lo ha mandato suo nipote il Principe. Questi è stato allevato da piccolo come un selvaggio, ma i maestri che stanno provvedendo alla sua educazione a Palazzo elogiano le sue attitudini. L'intenzione di Astolfo è quella di uccidere il nipote per accedere così più facilmente al trono. Ma vuole anche uccidere Virtelo, a suo parere più vicino al Principe che a lui, ma Celio e gli altri servi a cui viene affidato questo compito non lo portano a termine quando si rendono conto di aver sbagliato persona: stanno infatti per uccidere Roberto, amico di Virtelo. Grazie all'aiuto dello stesso Celio, Astolfo fa credere al Principe che la principessa di Spagna, che il re di Francia vuole dargli in moglie, sia orrenda, ottenendo, così, che il Principe, spaventato, fugga per evitare di contrarre matrimonio.

Una volta assente il Principe, ordisce un nuovo inganno per sbarazzarsi del Re suo fratello, che fa rinchiudere in una torre, facendo credere ai parigini, a cui mostra un corpo decapitato, che sia morto. Alla presenza dei grandi di Francia, Celio legge una lettera nella quale accusa il Principe di aver ucciso il sovrano, e dichiara che lo stesso, d'accordo con il re inglese, si sia recato a corte per fare in modo che i francesi, una volta senza Re, si sottomettano alla corona inglese.

Ma intanto Astolfo continua a tramare anche a danno del re inglese, poiché ambisce al trono francese e a sposare la principessa di Spagna.

Nella commedia vi è anche un'azione secondaria, parallela alla principale e più vicina a questa man mano che accadono gli eventi. È quella che riguarda due coppie di amanti i cui destini si intrecciano e confondono. Innanzitutto abbiamo le donne che portano due nastri di diverso colore e valore simbolico: quello blu di Rosarda, in segno di gelosia, e quello giallo di Angelia, come simbolo di prigionia. Angelia rinuncia a Virtelo che lascia a Rosarda e quest'ultima rinuncia a Robero per favorire Angelia. L'obiettivo delle donne è quello di dimostrare, e di far capire agli amanti, di essere capaci di rinunciare al proprio amato, rappresentato simbolicamente dal nastro.

Celio intanto svela alla principessa di Spagna gli stratagemmi inventati da Astolfo per essere incoronato re, ed elogia le virtù del Principe. Le spiega anche il motivo per cui l'ha fatta vestire da pastora, perché, cioè, possa fuggire e rifugiarsi nella casa di un contadino senza essere riconosciuta da Astolfo. Ma quando Astolfo, ormai Re, dichiara di voler sposare la principessa di Spagna, Celio lo avvisa che questa si è spaventata ed è fuggita e Astolfo, allora, ordina di ritrovarla.

Ormai trascorso un mese dall'allontanamento del Principe dalla corte, questi incontra la Principessa ignorandone, come la stessa Principessa, l'identità. Anche Virtelo, che accompagna Astolfo nella sua battuta di caccia, si imbatte nel Principe e così ha la possibilità di consigliargli di camuffarsi con vesti umili per evitare che lo zio, che ha dato ordine di catturarlo e farlo prigioniero, lo riconosca. Questa partita di caccia a cui è costretto a prendere parte Virtelo sconvolge il piano che questi aveva progettato per sposarsi con Rosarda. Il fedele amico Roberto, ignaro dell'identità della donna, che altri non è che la sua amata, si offre di aiutarlo, ma quando scopre che Rosarda è la dama travestita da pastora con cui avrebbe dovuto sposarsi Virtelo, si sente oltraggiato.

Il comportamento dei due amici, di fronte all'amore e all'amicizia, non è tuttavia simile. Se, infatti, Virtelo approfitta dell'assenza di Roberto a Miraflores per pianificare il matrimonio con l'amata dell'amico, Roberto respinge Angelia, quando questa gli si dichiara, affermando di non poter tradire l'amico. Tuttavia, una volta scoperto il tradimento, non è Roberto a sfidare a duello l'amico e avversario, ma è Virtelo a farlo.

L'incontro di Astolfo con i principi, quello di Francia e la principessa di Spagna, avviene dopo che i due, svelata la propria identità all'altro, decidono comunque di celare la propria identità assumendo quella di due pastori, fratelli, di nome Mingo e Bartola. Quando il Re, catturato dalla bellezza di Bartola, cerca di convincerla ad abbandonare i suoi umili panni, recarsi a corte e sposarsi con lui, questa gli risponde che accetta l'invito solo se accompagnata da Mingo. Naturalmente nel momento in cui Astolfo chiede la mano di Bartola dichiara al contempo di non avere ormai interesse per la principessa di Spagna la quale, tuttavia, è reclamata dal re di Spagna che, non vedendola tornare a corte, decide di invadere la Francia attraverso la Navarra.

La presenza di Mingo e Bartola a corte dà vita ad una serie di finzioni in cui i pastori, che sono in realtà nobili, fanno credere di adattarsi all'ambiente cortigiano e la Principessa, usando la propria astuzia, cerca di restituire il trono al vero Re. Per questo propone il gioco "de los propósitos" che, secondo quanto la stessa spiega, consiste nel nominare una "reina" ai cui ordini tutti devono obbedire.

Nel momento in cui, per decisione comune, Bartola è eletta regina, recupera nella finzione del gioco la superiorità che le spetta come personaggio dell'opera. È lei, difatti, che stabilisce chi mente e come deve essere castigato. Tuttavia la verità e la menzogna sono giudicati, nel gioco, con criteri opposti a quelli che lo spettatore ritiene "giusti". Bartola, infatti, castiga, considerando bugiardi, coloro che dicono la verità e viceversa, proprio perché il gioco le serve per raggiungere il suo fine, "sus propósitos". E non solo quelli che la riguardano più da vicino come moglie del Principe, ma anche quelli che riguardano più strettamente lo scontro tra Virtelo e Roberto.

Nella finzione del gioco, dunque, impone come penitenza ad Angelia e a Rosarda di baciare Roberto; nel secondo "propósito" ordina a Mingo di portare in braccio chiunque voglia esserlo; nel terzo Roberto è costretto a umiliarsi e a presentare le armi a colui che Mingo porta in braccio; nel quarto impone una penitenza ad Astolfo, il quale dovrà cedere il trono a Mingo per un'ora.

In realtà, la Principessa non fa che agire secondo un suo piano ordito e raccontato a Virtelo, secondo cui questi doveva rinunciare al duello se lei riusciva a fare in modo che Roberto presentasse le armi. Virtelo, in cambio, avrebbe reclutato duecento uomini. Quando, alla fine, si scopre che Mingo è il vero Principe, viene liberato il Re, liberazione proposta dallo stesso Astolfo al Principe per evitare di essere condannato a morte.

Alla fine della commedia si scopre anche che l'uomo che Mingo portava in braccio era Virtelo. Questo fa sì che questi e Roberto tornino nuovamente ad essere amici e che entrambi decidano di sposare la donna amata, ovvero Rosarda e Angelia.



## *Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria*

PRINCIPE DI TIRO: il suo nome è Valerio. Si reca in Cantabria con il nome di Ludovico ed entra al servizio del duca di Cantabria come segretario al fine di corteggiare la Duchessa, sorella del Duca, di cui è innamorato.  
LA PRINCIPESSA DI TIRO: sorella del principe di Tiro. Alla fine sposa il duca di Cantabria.  
IL DUCA DI CANTABRIA: contrae matrimonio con la principessa di Tiro.  
LA DUCHESSA DI CANTABRIA: si sposa con il principe di Tiro. Si traveste da paggio con il nome di Melchor.  
SABINA: serva della duchessa di Cantabria. Innamorata del segretario.  
IL CONTE LUDOVICO: desidera la duchessa di Cantabria. Muore per mano del principe di Tiro.  
DELIO: paggio.  
DUE AMBASCIATORI: portano la lettera della principessa di Tiro al duca di Cantabria insieme al ritratto del fratello della Principessa che questa sta cercando.  
TRE CACCIATORI  
UN CACCIATORE FERITO  
DUE PASTORI: entrano in scena con “una u dos fieras muertas” (f. 156 v.).  
DUE SERVI: portano via il corpo di Ludovico.  
DON DIEGO DI QUINCOSES: cavaliere che accompagna il Duca.  
LOPE MEJÍA: cavaliere che accompagna il Duca.  
IL PRINCIPE DI FENICIA: marito della principessa di Fenicia.  
TRE SUOI SERVI [del principe di Fenicia]  
TRE PASTORI: si imbattono nel principe di Tiro che, privato dell’amata, ha perso il senno.  
LA PRINCIPESSA DI FENICIA: si innamora della duchessa di Cantabria che, travestita da paggio, è entrata al suo servizio.  
DUE PAGGI: invidiosi di come la principessa di Fenicia tratta Melchor (la duchessa di Cantabria), decidono di vendicarsi.  
ALTRI QUATTRO PAGGI: protagonisti di una scena picaresca.  
FAUSTINA: serva della principessa di Tiro.

Come il titolo indica, uno dei temi intorno ai quali ruota l’azione della commedia è la relazione d’amore tra il principe di Tiro e la duchessa di Cantabria. Questi personaggi hanno rispettivamente una sorella e un fratello a loro volta protagonisti dell’altra relazione d’amore che, come la prima, si conclude felicemente con la celebrazione delle nozze.

L’opera si svolge in Cantabria, in un periodo non meglio specificato, dove vive la Duchessa amata e contesa al contempo dal principe di Tiro e dal conte Ludovico. Ma la Duchessa giudica i due uomini in modo diametralmente opposto: la infastidisce il Conte, e le piace il Principe del quale tuttavia ignora la vera identità, poiché lo conosce con il nome di Valerio e come segretario del duca di Cantabria, suo fratello.

In Cantabria arrivano anche due ambasciatori con una lettera della principessa di Tiro, che, non sapendo dove si trova il fratello, manda al duca di Cantabria un ritratto del fratello, che il duca considera “bizarro y curioso” (folio 149 v.), chiedendo aiuto e notizie.

La duchessa di Cantabria confessa alla serva Sabina di amare Valerio e chiede di farle da mezzana. Lo stesso le chiede Valerio, ma Sabina decide di agire per impedire che i due si incontrino, poiché anche lei è innamorata del segretario e non è disposta a rinunciarvi. Pertanto

fa credere alla Duchessa che Valerio non le corrisponde e a Valerio che la Duchessa lo detesta e gli ordina “que calle y cierre la boca” (folio 153 v.).

Nonostante tali stratagemmi, Sabina non riesce a evitare che i due si incontrino e scoprano il suo inganno, si dichiarino amore e promettano di sposarsi, senza però che prima Valerio sveli alla Duchessa la sua vera identità e il motivo per cui si trova in Cantabria.

Intanto il duca di Cantabria, tornato da una battuta di caccia, riceve a Palazzo alcuni pastori che hanno salvato un cacciatore attaccato da alcune belve. Tramite il conte Ludovico viene a sapere dell'amore che la sorella nutre per Valerio e poiché conosce la condizione di Valerio, quella di un umile segretario, si sente oltraggiato e decide di vendicarsi. Lo minaccia e questi risponde con le armi, ferendo il Conte. La morte di Ludovico fa infuriare ancora di più il Duca che si calma solo quando Sabina gli svela la vera identità di Valerio e di come il Conte avesse deciso di ucciderlo per gelosia.

Il principe di Tiro e la duchessa di Cantabria, che sono fuggiti travestiti in abiti maschili ognuno per conto proprio, si cercano l'un l'altro e piangono la triste situazione in cui si trovano. Lo stesso Duca va alla ricerca della sorella e parte alla volta di Tiro. La Duchessa intanto incontra il principe di Fenicia al cui servizio entra con il nome di Melchor. Questo suo ruolo e condizione ripropone il tema della donna vestita da uomo che fa innamorare di sé altre donne, in questo caso la sorella del Principe. In questa corte si incontrano la Duchessa e il principe di Tiro che, privato dell'amata, ha perso il senno e si presenta al principe di Fenicia insieme ad alcuni pastori. La Duchessa, che lo riconosce, si fa passare per suo fratello. La pazzia del principe di Tiro è motivo di ilarità a Palazzo, dove arriva anche il duca di Cantabria, scampato a una tempesta in mare. Una volta soli, la Duchessa, il fratello e il principe di Tiro si riconoscono e riconciliano.

Due paggi del principe di Fenicia, invidiosi del modo con cui i loro signori trattano Melchor escogitano un piano per farlo cacciare da Palazzo. Ma non si arriva a tanto poiché i duchi di Cantabria e il principe di Tiro, senza svelare la loro identità, decidono di ripartire e recarsi dalla principessa di Tiro.

L'atteggiamento picaresco dei paggi si riflette anche in un'altra scena, quella del gioco delle carte a cui prendono parte quattro paggi che alla fine litigano per i soldi scommessi e in cui uno di essi è ucciso. Nella didascalia si indica come debba essere rappresentata questa scena: “ha de llevar uno un casco de acero en la cabeza y debajo sangre encubierta y el del casco ha de dar un bofetón al otro y el otro le ha de dar al del caso con una daga en la cabeza sobre el caso y ha de apretar de suerte que salga la sangre y dando voces, se van” (folio 169 r.).

La commedia si chiude con il felice ritorno dei principi a Tiro, il fidanzamento delle due coppie di fratelli e con queste parole del principe di Tiro:

Pues, porque con mayor gloria  
nuestras bodas celebremos,  
será muy justo que demos  
con esto fin a la historia.



**Capítulo 3: ANÁLISIS DE LAS ESTRUCTURAS DRAMÁTICAS  
EN LOS TEXTOS DE LA COLECCIÓN**



### 3.1 Introducción

En los preliminares del capítulo segundo, al iniciar la andadura por los entramados genéricos de la Colección Gondomar, aludía a la relevancia del *corpus* como muestra representativa del período. Siendo como es el objeto primordial de esta tesis el análisis de los géneros a que se adscriben los textos dramáticos que la componen, resulta necesario, para completar su estudio, añadir a los aspectos ya tratados –relativos a la acción, al tiempo, a los personajes, a las fuentes literarias... que nos han permitido una ordenación de las obras que estudiamos– el análisis de otros aspectos como la estructuración en cuadros y escenas, la densidad de la palabra o la métrica para estudiar si existen vínculos entre las variables estructurales que intervienen en la dinámica del proceso compositivo de estas obras tempranas y los géneros o su cronología.

Aprovechando que nos hallamos frente a un campo de ensayo excepcional para detectar tendencias de época, este tercer capítulo persigue no sólo una descripción formal de las tendencias detectadas en el *corpus*, sino su puesta en relación con aquellas otras descritas por distintos investigadores para distintos textos adscritos a un período cronológico semejante. Para ello, se toman en consideración los estudios que se han venido realizando sobre los dramaturgos de fines del quinientos, como los de Stefano Arata sobre Cervantes y Miguel Sánchez ‘el Divino’<sup>1</sup>; el de James White Crowell sobre *El natural desdichado*, de Agustín de Rojas<sup>2</sup>; los de Alfredo Hermenegildo sobre la *Tragedia de la honra de Dido restaurada* y *La destrucción de Constantinopla*<sup>3</sup>, de Gabriel Lobo Lasso de la Vega; el de Hugo Rennert sobre el manuscrito autógrafo de *Marco Antonio y Cleopatra*, de Diego López de Castro; el de Luigi Giuliani sobre la *Isabela* y la *Alejandra*, de Lupercio Leonardo de Argensola<sup>4</sup>; los de Valle Ojeda sobre *El hijo de la cuna de Sevilla* y *Los enredos de Martín*, de Cepeda<sup>5</sup>; el de Mercedes de los Reyes sobre la *Vida y*

---

<sup>1</sup> ARATA, Stefano, *Miguel Sánchez il ‘Divino’ e la nascita della commedia nuova*, Salamanca, Estudios Filológicos, 1989, así como “*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580” y “Notas sobre la *Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino”, ambos artículos en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, (ed. de Fausta Antonucci, Laura Arata, María del Valle Ojeda), Pisa, Edizioni ETS, 2002, pp. 31-126 y 127-140, respectivamente.

<sup>2</sup> ROJAS VILLANDRANDO, Agustín, *El natural desdichado*, Estados Unidos, University of New México Press, 1939. La sinopsis de la versificación la tomo de las páginas LXX-LXXI.

<sup>3</sup> LASSO DE LA VEGA, Lobo, *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, Alfredo Hermenegildo (ed.), Kassel, Reichenberger, 1986, y *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*, Kassel, Reichenberger, 1983.

<sup>4</sup> GIULIANI, Luigi, *Las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola*, tesis doctoral dirigida por Alberto Bleuca Perdices, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.

<sup>5</sup> *El hijo de la cuna de Sevilla*, edición de María del Valle Ojeda Calvo, Kassel, Reichenberger, 1996; “*Los enredos de Martín*, ‘compuesta por Cepeda’, y la herencia de la comedia italiana: primera aproximación”, en *Criticón*, Homenaje a Stefano Arata, n.º 87-88-89, 2003, pp. 589-601. Una vez redactadas estas páginas, ha llegado a mis manos un artículo que acaba de publicar la citada investigadora, que ha descubierto un nuevo drama perteneciente a la Colección teatral del Conde de Gondomar: “*Progne y Filomena*, una tragedia recuperada de la colección Gondomar”, en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM/ Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 661-680.

*martirio de Santa Bárbara*<sup>6</sup>; el de Alessandro Falcinelli sobre *La cueva de los salvajes*<sup>7</sup> y otros que iremos mencionando, teniendo también siempre presentes los estudios de estos aspectos ofrecidos por Morley y Bruerton<sup>8</sup>, Diego Marín<sup>9</sup>, Joan Oleza<sup>10</sup>, así como Stefano Arata y Fausta Antonucci, en su edición de las loas de la Colección Gondomar<sup>11</sup>.

Como no podía ser de otro modo, el punto de partida para la indagación desarrollada en las páginas que siguen es la asunción de la adscripción tipológica derivada del análisis llevado a cabo en el capítulo anterior. Se organiza el estudio de los factores formales en función de tres núcleos: la métrica, la construcción espectacular y los personajes, incluyendo tablas y gráficos para favorecer la claridad expositiva.

Con ello se pretende ofrecer un panorama general de los rasgos predominantes en nuestros textos, atendiendo asimismo a cuestiones relacionadas con su posible datación, que sirva como punto de apoyo para ulteriores investigaciones específicas sobre la evolución de los aspectos abordados en nuestro trabajo y, en particular, el de la métrica. Por ello, el capítulo se completa con una serie de apéndices relativos a los textos inéditos de la Colección, con los que se trata de ofrecer un material sistematizado, con el mayor número de datos posibles sobre la versificación de cada una de las obras, el empleo de las estrofas en inicio y final de jornada, la utilización de las distintas estrofas, los cambios métricos, la distribución en cuadros y escenas, así como los porcentajes de intervención de los personajes en las obras.

Debe advertirse que, en bastantes ocasiones, el texto de las obras analizadas aparece deturpado. Por ello, en el cómputo de versos de los manuscritos, se han restablecidos los versos que faltaban en pasajes estragados atendiendo a la configuración estrófica, a excepción de los pasajes en endecasílabos sueltos, en los que resultaba imposible saber el número de versos omitidos.

Por otro lado, hay que indicar que los datos ofrecidos en este capítulo responden, en todos los casos, a los manuscritos analizados. Dado que el objetivo del mismo era la comparación de las distintas obras del *corpus*, el número de versos, número de acotaciones, densidad, etc. no se han

---

<sup>6</sup> “*Vida y martirio de Santa Bárbara*, una comedia inédita de la colección del conde de Gondomar”, en *Criticón*, Homenaje a Stefano Arata, n.º 87-88-89, 2003, pp. 745-764.

<sup>7</sup> *Studio e edizione della commedia inedita e anonima La cueva de los salvajes (1585 circa)*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Pisa, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze, 1997-98.

<sup>8</sup> MORLEY, G., y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968; MORLEY, G., “Strophes in the spanish drama before Lope de Vega”, en *Homenaje a Menéndez Pidal I*, 1926, pp. 505-531; BRUERTON, C., “La versificación dramática española en el período 1587-1600”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1956, X, pp. 337-364.

<sup>9</sup> MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1968.

<sup>10</sup> “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en VV.AA. (Oleza Simó, Joan, director), *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, Londres, Támesis Books, 1986.

<sup>11</sup> ARATA, Stefano, y ANTONUCCI, Fausta, *La enjambre Mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del Siglo XVI*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla y Universidad de Valencia, 1995.

extraído de las ediciones críticas que toman en cuenta los distintos testimonios conservados de dichas obras. En razón de la coherencia y para no distorsionar la comparación de datos con el resto de las obras (de las que sólo conservamos un testimonio), *Los donaires de Matico*, *El hijo de Reduán*, *La Montañesa* y *El cerco de Numancia* se analizan a partir de los manuscritos con las carencias que presentan y que han sido puestas de relieve en las distintas ediciones críticas.

### 3.2 División externa y número de versos

Una de las características formales que más llama la atención en una primera aproximación a los textos de la Colección es la considerable diferencia de longitud que se establece entre ellos. Entre *La Platera* que, con sus 1272 versos, es la obra más breve y *Los naufragios de Leopoldo*, que alcanza los 3991 versos, hay una diferencia superior a 2700 versos, lo que supone que la primera es más de un tercio menor que la segunda. Obsérvese la distribución detallada de las obras en función del número de versos:

Título	Longitud en versos
La Platera	1272
Lucistela	1335
Gravarte	1355
Las traiciones de Pirro	1506
La gran pastoral de Arcadia	1696
Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe	1830
Las grandezas del Gran Capitán	1851
Las locuras de Orlando	1881
María la pecadora	1993
La descendencia de los marqueses...	2177
Los vicios de Cómodo	2181
La descendencia de los Vélez de Medrano	2275
La cueva de los salvajes	2287
Los pronósticos de Alejandro	2342
El cerco de Numancia	2448
Las bodas de Rugero y Bradamante	2554
Las justas de Tebas y reina...	2589
El valor de las letras y las armas	2597
La conquista de Jerusalén por Godofre...	2635
Los carboneros de Francia	2640
El ganso de oro	2661
Los donaires de Matico	2812
Las burlas de amor	2818
Los enredos de Martín	2872
El esclavo fingido	2896
Los infortunios del conde Neracio	2931
Los amores de Albanio e Ismenia	2981
El grao de Valencia	2984
El hijo de Reduán	2994
Belardo el furioso	3026

El maestro de danzar	3042
La montañesa	3049
El príncipe melancólico	3182
Los propósitos	3190
La famosa Teodora alejandrina	3198
El milagroso español	3417
Los amores del príncipe de Tiro y...	3570
Los contrarios de amor	3902
Los naufragios de Leopoldo	3991

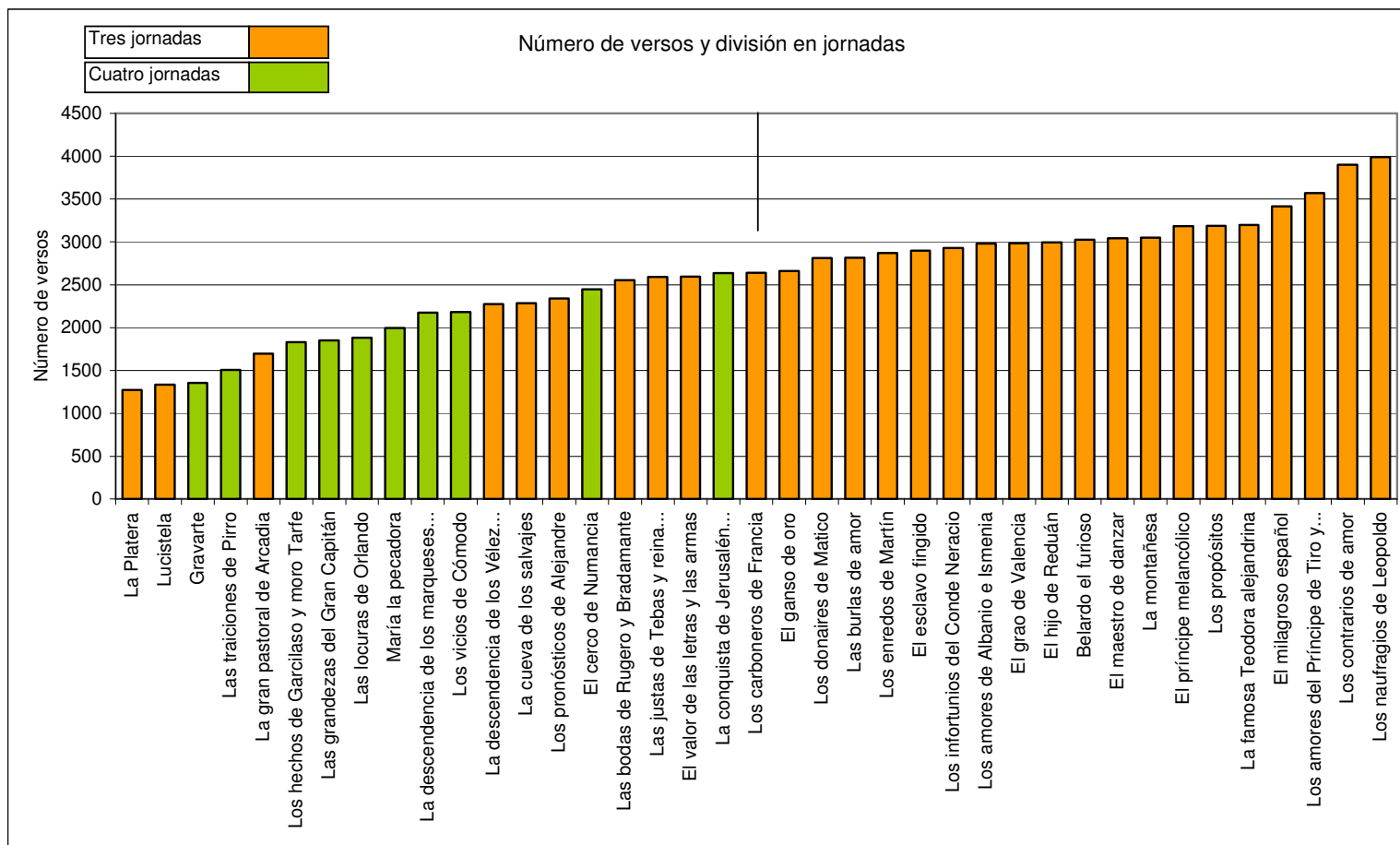
La constatación de la diferencia de longitud de los textos del *corpus* está en la línea de la afirmación del profesor Arata, según el cual resulta complicado establecer una longitud media de versos uniforme y válida para las obras de los dramaturgos de la llamada generación de los 80<sup>12</sup>. En las páginas sucesivas trataremos de abordar el fenómeno de la divergencia de longitud para profundizar en su conocimiento y estudiar si es posible establecer vinculaciones con otras variables que indiquen tendencias concretas en cuanto a la extensión, al menos por cuanto respecta a los textos de la Colección.

La división en número de jornadas es uno de los elementos tradicionalmente considerados por la crítica de cara al estudio y datación del teatro del Siglo de Oro. Por ello, partiendo de la asunción de dicha premisa teórica, de la que se sirvió Arata para postular una frontera que se situaría en torno a los años 1585-86 para las escritas en cuatro jornadas, vamos a estudiar si la longitud de las obras en cuatro jornadas del *corpus* presenta o no diferencias considerables con respecto a la de aquellas otras divididas en tres jornadas.

Como puede observarse en el gráfico siguiente, las obras se presentan ordenadas de menor a mayor número de versos, coloreándose en naranja aquéllas estructuradas en tres jornadas y en verde, aquéllas que lo están en cuatro. Si trazamos una línea imaginaria que divida en dos grupos los textos, los veinte primeros de una parte y los diecinueve restantes, de otra, se observa que todas aquellas obras divididas en cuatro jornadas se sitúan en la primera parte del gráfico, esto es, entre las veinte con una longitud inferior.

---

<sup>12</sup> Vid. ARATA, Stefano, “*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580”, art. cit., pp. 31-126.



Media de versos en las de cuatro jornadas	1985,7
Media de versos en las de tres jornadas	2796,66

Operemos ahora con el valor “longitud” para verificar la tendencia que marca el gráfico anterior. Para ello, calculamos, por separado, la extensión de las obras en cuatro jornadas y en las divididas en tres jornadas. La media obtenida para el primer grupo es de 1985,7 versos, y la obtenida para el segundo es de 2796,66 versos. La diferencia en número de versos entre aquellas obras en cuatro jornadas y aquellas otras en tres es de 810,96 versos.

Para saber si resulta significativa la diferencia de longitud entre las obras de tres y cuatro jornadas, aplicamos una prueba de contraste. Ordenamos de menor a mayor los versos totales de las obras y dividimos por la mitad, estableciendo dos grupos de veinte y diecinueve obras cada uno de ellos. La media obtenida para el primer grupo, esto es, el grupo de las veinte obras con menor número de versos, es de 2072,2 versos y la del segundo grupo, el de las diecinueve más largas, es de 3132,42 versos. La diferencia entre estas dos medias es de 1060,22 versos. Tomando en consideración dicha diferencia, puede afirmarse que los 810,96 versos que separaban la media de las obras en tres jornadas respecto a aquellas otras divididas en cuatro jornadas es significativa. Por ello, retomando la argumentación sobre la división en número de jornadas y su repercusión en la cronología de las obras, los datos obtenidos para las obras del *corpus* muestran una tendencia a una menor extensión en el número de versos en los textos cronológicamente más antiguos y una longitud mayor en aquellos otros más próximos al final del siglo XVI.

Estudiada la relación entre la división en jornadas y el número de versos en el *corpus*, pasamos a analizar estas dos variables en función del género. Así, la puesta en relación del número de jornadas con los géneros pone de manifiesto un interesante fenómeno: las obras en cuatro jornadas son, en todos los casos, dramas. No figura en la Colección ninguna comedia dividida en cuatro jornadas. Con ello no pretendo decir que haya una intencionalidad relacionada con el género a la hora de dividir en tres o cuatro jornadas. Probablemente el resultado refleja un fenómeno más simple. Dada la orientación del teatro hacia los géneros cómicos conforme se avanza hacia el siglo XVII, no es extraño que la división en cuatro jornadas se dé en obras que todavía guardan relación o manifiestan huellas de la etapa trágica. Resulta especialmente significativo el caso del género palatino, con las variantes comedia/ drama. Como veíamos en el capítulo anterior, *Las traiciones de Pirro* representa un intento, todavía fallido, de construir una comedia palatina. Una obra cuyo desenlace no suprime la tonalidad seria dominante a lo largo de la misma. Una obra que constituye, en último término, el único caso de drama palatino en nuestro *corpus*. Frente a *Las traiciones de Pirro*, que está articulada en cuatro jornadas, el resto de las comedias palatinas del *corpus* están



estructuradas en tres, independientemente de la longitud de las mismas<sup>13</sup>. En el capítulo anterior, destacábamos las características primitivas de *Las traiciones de Pirro*. Ahora, asumiendo la hipótesis de Arata, podemos afirmar que este drama palatino sería anterior a las comedias palatinas del *corpus*, de modo que podríamos entender que se produce un desplazamiento de lo palatino desde el ámbito de la tragedia hacia el de la comedia, lo que ratificaría la proposición realizada en su momento por el profesor Oleza. Éste explicó que la modalidad de la tragedia palatina fue muy cultivada por la escuela valenciana; sin embargo, no es así en el caso del primer Lope de Vega. El desplazamiento del universo palatino desde el ámbito de la tragedia al de la comedia, y la consecuente tendencia hacia la materia historial en el caso de los conflictos trágicos explicaría la escasez de tragedias palatinas en la producción del primer Lope<sup>14</sup>.

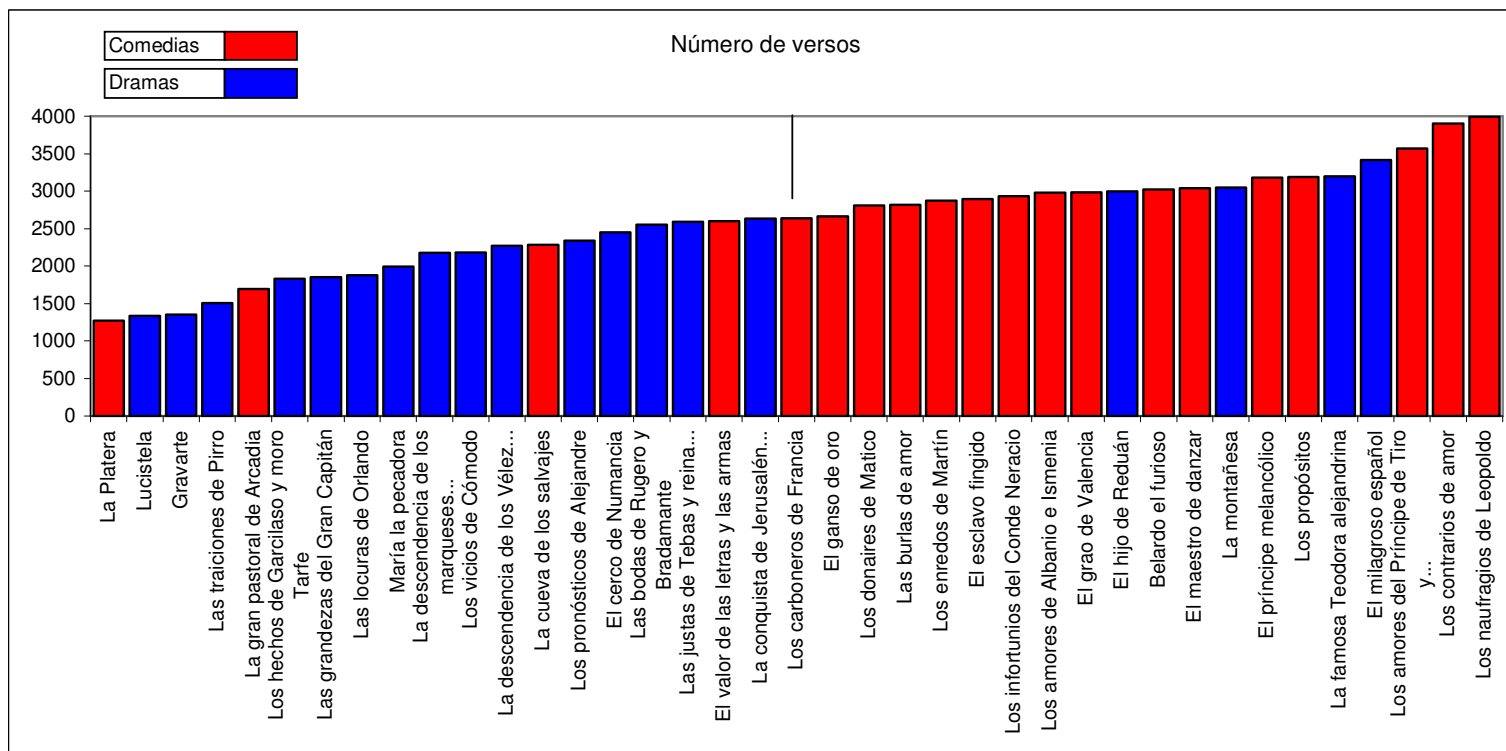
Por ello, puesto que hemos visto que se detectaba una tendencia que vinculaba la extensión con el número de jornadas y, en consecuencia, una tendencia a la variación en cuanto a la longitud en función de la cronología, se plantea ahora la necesidad de comprobar si el fenómeno de la tipología genérica dramas vinculado a las cuatro jornadas y, por tanto, anteriores a las comedias del *corpus*, sigue una tendencia en paralelo al establecer la relación entre la longitud de las obras y el género al que pertenecen.

En el gráfico siguiente se muestran las obras ordenadas de menor a mayor número de versos, presentándose, en este caso, en rojo aquellos textos que se adscriben al macrogénero de la comedia y en azul, aquellos otros que se adscriben al del drama. De nuevo, si trazamos una línea imaginaria que divida en dos grupos homogéneos en cuanto al número de obras, las veinte primeras frente a las diecinueve segundas, se observa una mayor presencia de dramas en el primer grupo que en el segundo y viceversa, respecto a las comedias. En la primera mitad del gráfico tenemos quince dramas y cinco comedias; en la segunda mitad del gráfico, quince comedias y cuatro dramas.

---

<sup>13</sup> Como veíamos anteriormente la obra más breve de las que nos ocupan es una comedia palatina: *La Platera*. De las particularidades de esta comedia nos ocuparemos un poco más adelante. En cualquier caso, no pretendo simplificar las cosas. Me refiero a una tendencia, no a la formulación de una regla inamovible.

<sup>14</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “La comedia y la tragedia palatina: modalidades del arte nuevo”, *Edad de Oro*, XVI, 1997, 235-251.



	Comedias	Dramas
Media de versos	2867,5	2295,26

Procedemos como anteriormente y calculamos, por separado, la media de versos en el caso de los dramas y la ponemos en relación con la media de versos de las comedias para verificar la tendencia que se aprecia en el gráfico. Así, la media de versos en los dramas es de 2295,26 y la media de versos en las comedias es de 2867,5. La diferencia existente entre estos dos grupos marca una media de las comedias superior a la de los dramas en más de 570 versos. Dicha diferencia no carece de significación si se tiene en cuenta que la longitud media de las obras se sitúa alrededor de 2620 versos, por lo que 570 versos representaría una media de casi un 22% más de texto en las comedias que en los dramas del *corpus*. Atendiendo a la citada media del conjunto de las obras, el grupo de las comedias se situaría 247 versos por encima de los 2620, mientras que el grupo de los dramas se situaría 374,24 versos por debajo. Quede constancia aquí de los casos que se alejan en mayor o menor medida de la tendencia detectada puesto que nos serán de interés posterior a la hora de ubicar cronológicamente las obras: *La Platera*, *La gran pastoral de Arcadia*, *La cueva de los salvajes* y *El valor de las letras y las armas* son las comedias que se sitúan por debajo de la media de los 2620 versos y *La conquista de Jerusalén*, *El hijo de Reduán*, *La famosa Teodora alejandrina* y *El milagroso español* son los dramas que se sitúan por encima de los 2620 versos.

Antes de finalizar este epígrafe se hace necesario atender a una advertencia que realizó el profesor Arata en el estudio y edición de la comedia *La conquista de Jerusalén por Godofre Bullón*. El citado investigador llamó la atención acerca de la posibilidad de que la división en tres actos fuese posterior a su composición, de modo que la comedia tendría originariamente cuatro jornadas y, por cuestiones de “moda”, para obtener una división en tres jornadas, se habría procedido a la fusión de tercera y cuarta jornada en una única, lo que explicaría el elevado número de versos que la componen en relación con los versos de la primera y segunda jornada. Atendiendo a la explicación de Arata, y visto que la tercera jornada prácticamente dobla en número de versos a la primera y a la segunda, *La conquista de Jerusalén* se ha computado entre las de cuatro jornadas y hemos analizado nuestro *corpus* de textos para observar si en alguna otra de las obras que lo componen se pudiera producir una situación similar a la observada por Arata para *La conquista de Jerusalén*. Es decir, que alguna otra obra, bajo la aparente división en tres jornadas, pudiera encubrir una división anterior en cuatro. Para ello, se ha analizado el cómputo del número de versos por jornada en cada una para observar si se producen desequilibrios similares. La considerable diferencia en cuanto a la longitud de las distintas obras, reiterada anteriormente, hace necesaria la conversión de los datos en porcentuales para su posible comparación. De este modo, se ha calculado qué tanto por cien de los versos corresponde a cada una de las jornadas, indicándose en la última columna la diferencia entre la jornada con un porcentaje mayor de versos y con un porcentaje menor. Es este último dato el que

se utiliza para la ordenación de las obras en el cuadro, es decir, están ordenadas de menor a mayor diferencia porcentual. Los datos y los resultados obtenidos se recogen en el siguiente esquema:

Título	1ª Jornada	2ª Jornada	3ª Jornada	4ª Jornada	Total	% 1ª J.	% 2ª J.	% 3ª J	4ªJ	Diferencia máxima
Los donaires de Matico	933	948	931		2812	33,18	33,71	33,11	0,00	0,60
Los amores de Albanio e Ismenia	971	979	1031		2981	32,57	32,84	34,59	0,00	2,01
La montañesa	1049	979	1021		3049	34,40	32,11	33,49	0,00	2,30
El valor de las letras y las armas	851	904	842		2597	32,77	34,81	32,42	0,00	2,39
La famosa Teodora alejandrina	1043	1128	1027		3198	32,61	35,27	32,11	0,00	3,16
El ganso de oro	908	922	831		2661	34,12	34,65	31,23	0,00	3,42
Los pronósticos de Alejandro	743	829	770		2342	31,73	35,40	32,88	0,00	3,67
El hijo de Reduán	951	1072	971		2994	31,76	35,80	32,43	0,00	4,04
El grao de Valencia	1122	927	935		2984	37,60	31,07	31,33	0,00	6,53
Las locuras de Orlando	476	537	454	414	1881	25,31	28,55	24,14	22,01	6,54
Los propósitos	1146	1116	928		3190	35,92	34,98	29,09	0,00	6,83
Los contrarios de amor	1204	1224	1474		3902	30,86	31,37	37,78	0,00	6,92
El cerco de Numancia	536	576	627	709	2448	21,90	23,53	25,61	28,96	7,07
Los amores del príncipe de Tiro y...	1186	1056	1328		3570	33,22	29,58	37,20	0,00	7,62
Belardo el furioso	924	935	1167		3026	30,54	30,90	38,57	0,00	8,03
Gravarte	380	381	268	326	1355	28,04	28,12	19,78	24,06	8,27
María la pecadora	491	547	393	562	1993	24,64	27,45	19,72	28,20	8,48
Las burlas de amor	952	1056	810		2818	33,78	37,47	28,74	0,00	8,73
Los enredos de Martín	1084	956	832		2872	37,74	33,29	28,97	0,00	8,77
El maestro de danzar	1120	1071	851		3042	36,82	35,21	27,98	0,00	8,84
Los vicios de Cómodo	434	508	628	611	2181	19,90	23,29	28,79	28,01	8,90
Las grandezas del Gran Capitán	521	484	490	356	1851	28,15	26,15	26,47	19,23	8,91
Las bodas de Rugero y Bradamante	732	974	848		2554	28,66	38,14	33,20	0,00	9,48
El esclavo fingido	1135	859	902		2896	39,19	29,66	31,15	0,00	9,53
Los infortunios del conde Neracio	926	1147	858		2931	31,59	39,13	29,27	0,00	9,86
La descendencia de los Vélez...	768	639	868		2275	33,76	28,09	38,15	0,00	10,07
Las justas de Tebas y reina...	1008	861	720		2589	38,93	33,26	27,81	0,00	11,12
La Platera	372	526	374		1272	29,25	41,35	29,40	0,00	12,11
La descendencia de los marqueses...	687	520	553	417	2177	31,56	23,89	25,40	19,15	12,40
El milagroso español	928	1077	1412		3417	27,16	31,52	41,32	0,00	14,16
Los carboneros de Francia	1114	970	736		2640	42,20	36,74	27,88	0,00	14,32
El príncipe melancólico	762	1196	1224		3182	23,95	37,59	38,47	0,00	14,52
La gran pastoral de Arcadia	503	720	473		1696	29,66	42,45	27,89	0,00	14,56
Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe	500	588	423	319	1830	27,32	32,13	23,11	17,43	14,70
La cueva de los salvajes	737	948	602		2287	32,23	41,45	26,32	0,00	15,13
Las traiciones de Pirro	493	384	249	380	1506	32,74	25,50	16,53	25,23	16,20

Lucistela	354	577	404		1335	26,52	43,22	30,26	0,00	<b>16,70</b>
Los naufragios de Leopoldo	1154	1057	1780		3991	28,92	26,48	44,60	0,00	<b>18,12</b>
La conquista de Jerusalén...	651	676	1308		2635	24,71	25,65	49,64	0,00	<b>24,93</b>

La media de la diferencia entre la jornada que tiene el porcentaje mayor de versos y la que tiene el porcentaje menor se sitúa en el 9,49%. Fijémonos, por tanto, en aquellos casos que se sitúan por encima de la media para ver si dicha diferencia pudiera deberse al fenómeno del encubrimiento de una cuarta jornada fundida en una de las otras tres.

El primer elemento a tomar en consideración es que nos encontramos con tres obras divididas en cuatro jornadas con una diferencia máxima entre jornadas superior a la media. Se trata de *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, *Los hechos de Garcilaso* y *Las traiciones de Pirro*. Ello pone de manifiesto que el equilibrio en cuanto a número de versos entre las jornadas no se produce en todos los casos.

Dejemos de lado estas tres obras citadas y centrémonos en el resto de las que presentan una diferencia en cuanto a número de versos entre sus jornadas que es superior a la media. Para ello, sirviéndonos del número real de los versos de cada una de ellas (puesto que el análisis que nos interesa ahora es individualizado y no de conjunto), calculamos la media de versos de las tres jornadas y las diferencias del número real de versos de cada una de las jornadas con respecto a dicha media, de modo que obtenemos una diferencia máxima que anotamos en el cuadro inferior.

Operamos del mismo modo, suponiendo una hipotética división en cuatro jornadas, y calculamos la media de versos. Para ello sumamos el número real de versos de las tres jornadas y los dividimos entre cuatro. Por otro lado, dividimos entre dos la jornada con un número de versos mayor. A la media de versos de la hipotética estructura en cuatro jornadas, le restamos el valor de la jornada partida por la mitad, así como los valores reales de las otras dos jornadas. De este modo, obtenemos, de nuevo, las diferencias con respecto a la hipotética media, seleccionando la diferencia máxima, que recogemos también en el cuadro con las diferencias máximas, ofrecemos un esquema del procedimiento de cálculo con los datos de *La Platera*:

Tres jornadas	Hipótesis en cuatro jornadas
<p><b>1272</b> versos totales/ <b>3</b> (jornadas) = <b>424</b> (media de vv. por jornada)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- 1.<sup>a</sup> Jornada: 372 vv.</li> <li>- 2.<sup>a</sup> Jornada: 526 vv. (la más extensa)</li> <li>- 3.<sup>a</sup> Jornada: 374 vv.</li> </ul> <p><b>424</b> – 372 = 52  <b>424</b> – 526 = <b>-102</b> (diferencia máxima respecto a la media)  <b>424</b> – 374 = 50</p>	<p><b>1272</b> versos totales/ <b>4</b> (jornadas) = <b>318</b> (media de vv. por jornada según una hipotética división en cuatro)</p> <p>Jornada más extensa: 526 vv., que dividimos por la mitad para probar con una hipotética división en cuatro jornadas. <b>526 / 2 = 263 versos</b></p> <p><b>318</b> – 372 = -54  <b>318</b> – <b>263</b> = 55  <b>318</b> – 374 = <b>-56</b> (diferencia máxima respecto a la media con hipótesis en cuatro jornadas)</p>

Título	Diferencia máxima con valores reales en 3	Diferencia máxima con hipótesis en 4
El esclavo fingido	169,67	178,00
Los infortunios del conde Neracio	170	193,00
La descendencia de los Vélez...	119,33	199,00
Las justas de Tebas y reina...	145,00	214,00
La Platera	<b>102,00</b>	<b>56,00</b>
El milagroso español	273,00	223,00
Los carboneros de Francia	234,00	310,00
El príncipe melancólico	298,67	401,00
La gran pastoral de Arcadia	<b>154,67</b>	<b>79,00</b>
La cueva de los salvajes	185,67	165,00
Lucistela	<b>132,00</b>	<b>70,00</b>
Los naufragios de Leopoldo	<b>449,67</b>	<b>156,00</b>
La conquista de Jerusalén...	<b>429,67</b>	<b>17,00</b>

Los datos recogidos permiten observar que una hipotética división en cuatro jornadas no funciona, al menos, para los casos de *El esclavo fingido*, *Los infortunios del conde Neracio*, *La descendencia de los Vélez de Medrano*, *Las justas de Tebas*, *Los carboneros de Francia* y *El príncipe melancólico* porque la diferencia máxima con la media de las jornadas es menor con los valores reales y la división actual en tres jornadas que con los propuestos en la división en cuatro. En los casos de *El milagroso español*<sup>15</sup> y *La cueva de los salvajes*<sup>16</sup> el cambio es demasiado pequeño como para sugerir una distribución más equilibrada con la hipótesis de cuatro que con los datos en tres jornadas. Por último, sí se observan mejoras significativas en cuanto al equilibrio entre las jornadas en los casos de *La Platera*, *La gran pastoral de Arcadia*, *Lucistela*<sup>17</sup>, *Los naufragios de Leopoldo* y *La conquista de Jerusalén*. Ni qué decir tiene, a la vista de los datos obtenidos, que *La conquista de Jerusalén*<sup>18</sup> es, sin lugar a dudas, la obra de este grupo con la que se obtienen resultados más favorables en la división en cuatro, pero no se puede descartar la hipótesis de una anterior división en cuatro jornadas para los casos de *La Platera*, *La gran pastoral de Arcadia* y *Lucistela* que, como iremos viendo a lo largo del capítulo, son, efectivamente, obras de cronología bastante antigua dentro del arco en el que se sitúa la colección. No parece que suceda lo mismo con

<sup>15</sup> Mejora en 50 versos, que resultan poco significativos si se toma en consideración que la obra tiene una extensión total de 3417. Así, 50 versos de 3417 solo representan un 1,5%.

<sup>16</sup> La hipótesis en cuatro jornadas mejora tan sólo en 20 versos respecto a la división en tres que tiene la comedia. De nuevo, como en el caso anterior, atendiendo a la extensión de la obra (2287 versos), puede decirse que no resulta significativa la mejora porque sólo representa un 0,9% del texto.

<sup>17</sup> Promediando la longitud en estas obras, la mejora se sitúa alrededor del 4%.

<sup>18</sup> Promediando la longitud de la obra, la mejora de la hipótesis en cuatro jornadas respecto a la división en tres mejora en un 15,6%.



*Los naufragios de Leopoldo*<sup>19</sup>, cuyas características formales inducen a pensar en una ubicación posterior.

### 3.3 Estudio métrico

#### 3.3.1 Breve consideración sobre el empleo de versos italianos

Antes de abordar la revisión de los aspectos particulares relativos a las distintas estrofas que se utilizan en las obras de nuestro *corpus*, para completar las reflexiones que iniciábamos en el epígrafe anterior, resulta de interés realizar una valoración del porcentaje de empleo de versos españoles e italianos en la Colección<sup>20</sup>. Teniendo en cuenta las conclusiones de Morley y Bruerton quienes, al analizar el porcentaje de versos españoles empleados por Lope de Vega, observaban:

las comedias que tienen menos de un 70% de versos españoles probablemente son tempranas [...] Antes de 1604 los versos españoles oscilan del 53,6% al 100%; y si el primer porcentaje es claramente temprano, el último es de 1595 como muy tarde<sup>21</sup>.

Aplicamos el mismo tipo de análisis a nuestro *corpus*, para observar que diez obras tienen un porcentaje de empleo de versos españoles inferior al 70%. Son las siguientes:

El cerco de Numancia	24,30
La conquista de Jerusalén...	32,80
Las locuras de Orlando	40,40
La gran pastoral de Arcadia	46,70
Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe	53,70
Lucistela	64,20
La montañesa	66,60
María la pecadora	68,68
Los amores de Albanio e Ismenia	69,30
Las bodas de Rugero y Bradamante	69,38

Obsérvese que, de los diez casos, cinco son dramas en cuatro jornadas y dos (*La gran pastoral de Arcadia* y *Lucistela*) corresponden, precisamente, a dos de los tres casos que señalábamos anteriormente en los que la diferencia en cuanto al número de versos entre las jornadas

<sup>19</sup> Promediando la longitud de la obra, la mejora de la hipótesis en cuatro jornadas respecto a la división en tres mejora en un 7,3%.

<sup>20</sup> Un repaso de las aproximaciones de la crítica en el estudio de la métrica del teatro áureo puede consultarse en GARNIER VERDAGUER, Emmanuelle, “Acerca de la métrica y su función en el teatro del Siglo de Oro”, en GRANJA, Agustín de la, y MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII* (Granada, Octubre 1994), Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. II, pp. 181-198.

<sup>21</sup> MORLEY, G., y BRUERTON, C., *Cronología... op. cit.*, p. 206.

era muy significativa y lograba corregirse bastante satisfactoriamente si se les aplicaba una hipotética división en cuatro jornadas, lo que me llevaba a apuntar, con todas las cautelas posibles, una primitiva división en cuatro jornadas de estas obras.

Morley y Bruerton advierten que hay que llevar cuidado con la deducción de Buchanan, quien había afirmado que había detectado que el porcentaje de versos españoles aumentaba paulatinamente en el transcurso de la carrera de Lope, y puntualizan que “con las cifras de todas las comedias a nuestra disposición, podemos decir que este incremento no sigue una curva regular”<sup>22</sup>. De acuerdo con Morley, en el período de 1575-87, que califica como período de transición,

conditions may be stated thus: Some one conceived the idea of using freely Italian meters in conjunction with Spanish ones. That some one may have been Juan de la Cueva, he may have been another. Once launched, the idea was seized by all. There is, I believe, in this period, no example of a play written entirely in Spanish meters. There are several entirely in Italian meters. But there was no uniformity in the use of the alter. Each dramatist used most the forms he liked; Cueva, octaves, *tercetos* and long *estancias*; Bermúdez, *suelos*; Artieda, octaves and 5-line *liras*; Virués, the most catholic, octaves, *suelos*, *tercetos* and *estancias* of 6 to 17-lines; Argensola, octaves and *tercetos*; Cervantes, octaves, *tercetos* and *suelos*. The sonnet had right of entry with all. In the Spanish forms equal hesitation prevailed. Some used *redondillas* exclusively; others, *coplas reales*; others, *quintillas*<sup>23</sup>.

Pese a la precisión de los citados investigadores sobre la no linealidad en la recurrencia a las estrofas italianas y españolas en Lope, revisaremos a continuación si se detecta, en nuestro *corpus*, una tendencia al mayor o menor empleo de estrofas italianas en función de la cronología. A la necesidad de dar respuesta a dicha pregunta contribuye la afirmación de la profesora Ojeda Calvo, quien, al estudiar *El hijo de la cuna de Sevilla*, indicaba que “a medida que transcurre el tiempo [...] se van abandonando los metros italianos por un mayor predominio de los españoles”<sup>24</sup>.

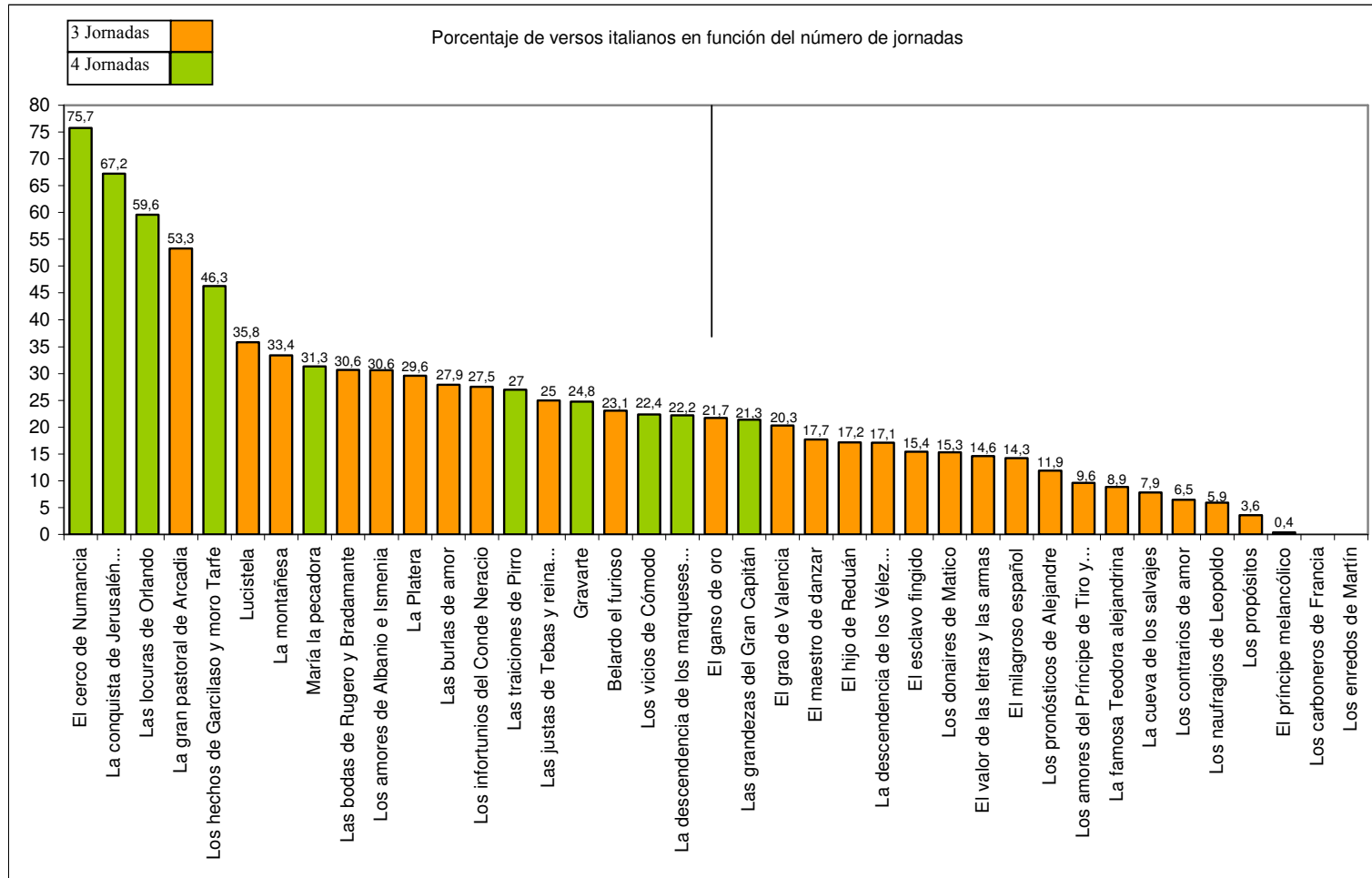
En el gráfico siguiente se presentan las obras ordenadas por el porcentaje creciente de empleo de estrofas italianas. Como puede observarse, si trazamos una línea imaginaria que divida en dos mitades el gráfico, considerando dos grupos de veinte y diecinueve obras cada uno, los textos en cuatro jornadas, a excepción de *Las grandezas del Gran Capitán*, se sitúan en el primer grupo. Dicho de otro modo, en el segundo de los grupos, el correspondiente a las diecinueve obras con menor porcentaje de versos italianos, hay dieciocho obras en tres jornadas y una en cuatro.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>23</sup> MORLEY, S. Griswold, “Strophes in the spanish...”, art. cit., pp. 505-531.

<sup>24</sup> *El hijo de la cuna de Sevilla*, edición de María del Valle Ojeda Calvo, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 28.

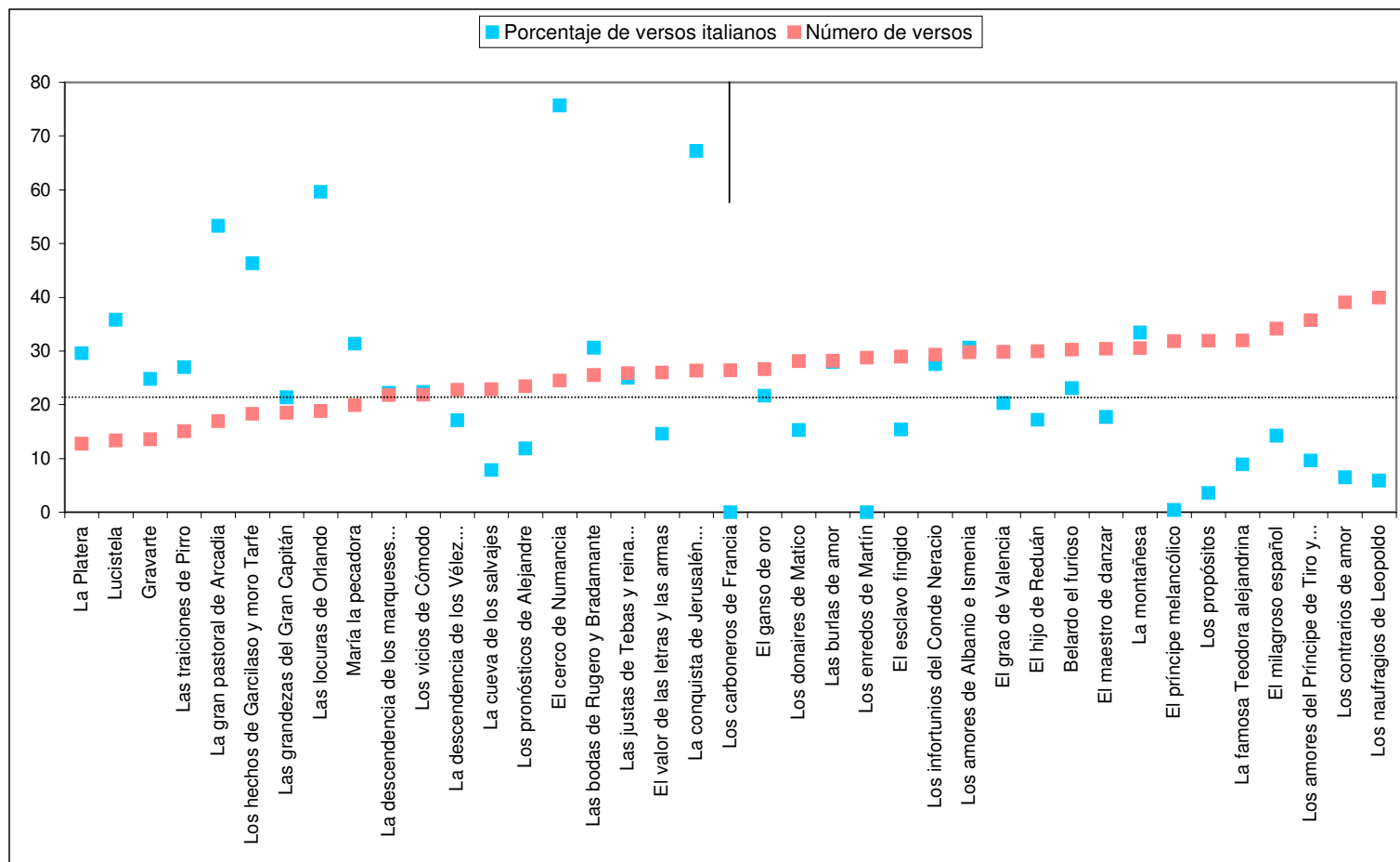


Si calculamos, por separado, el promedio en el empleo de versos italianos en las obras de cuatro jornadas y lo comparamos con el promedio de las de tres, obtenemos una considerable diferencia, pues el promedio en el caso de las de cuatro jornadas se sitúa en un 39,78%, frente a un 18,10%, que es el promedio de empleo en las de tres. Adviértase que se trata de una diferencia significativa. De hecho, si consideramos el conjunto global de versos italianos como el 100%, en la distribución de éstos en función de la división en tres o cuatro jornadas de las obras, resulta que el 69% de los versos se encuentran en aquellas obras divididas en cuatro jornadas y tan sólo el 31%, en aquellas que lo están en tres. Dicha proporción 70/30 nos lleva a concluir que, para el caso concreto de nuestro *corpus*, sí parece confirmarse una tendencia a la disminución en el porcentaje de empleo de versos italianos, con el consiguiente aumento de las estrofas españolas conforme avanza el tiempo.

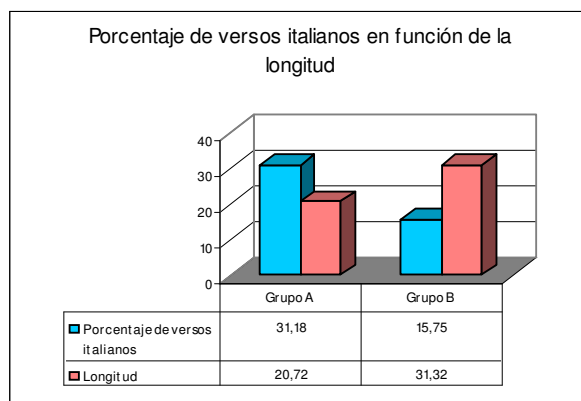
Una vez observada la diferencia en cuanto al porcentaje de empleo de versos italianos en función de la distribución en jornadas y, dado que en el epígrafe anterior hemos establecido la extensión en número de versos como un factor indicial respecto a la cronología, puede resultar de interés comprobar si el empleo de versos italianos, en relación con la longitud de las obras, confirma la tendencia anterior.

Para ello, ordenamos las obras de menor a mayor longitud, señalando con un punto rosa el dato correspondiente a cada una de las obras. Asociamos a cada punto el porcentaje correspondiente de versos italianos, sirviéndonos de un punto azul. Dado que tratamos de comparar magnitudes que presentan una gran diferencia en valor, hemos aplicado un cociente de división de 100 a todos los puntos que representan la extensión de cada una de las obras.

Recordemos que la tendencia percibida, en cuanto al número de versos, era la del incremento de número con el paso del tiempo; en cambio, con las estrofas italianas, la tendencia era la contraria. Las dos líneas que se dibujan en el gráfico de la página siguiente muestran una tendencia contraria: la rosa sube y la azul baja. O lo que es lo mismo: aumentan el número de versos y disminuye el número de estrofas italianas empleadas conforme se avanza en el tiempo. En el gráfico he trazado una línea vertical que está situada sobre la obra número veinte y una línea horizontal que marca la media del porcentaje de versos italianos en las obras (23,66%). De este modo, puede comprobarse que, entre las primeras veinte obras ordenadas de menor a mayor longitud, hay ocho que quedan por debajo de la media en porcentaje de versos italianos y doce que quedan por encima de dicha media. Por el contrario, en la segunda mitad del grupo, hay quince por debajo de la media y cuatro por encima de la media. En el primer grupo predominan, por tanto, los valores que superan la media y en el segundo, los valores que quedan por debajo de la media.



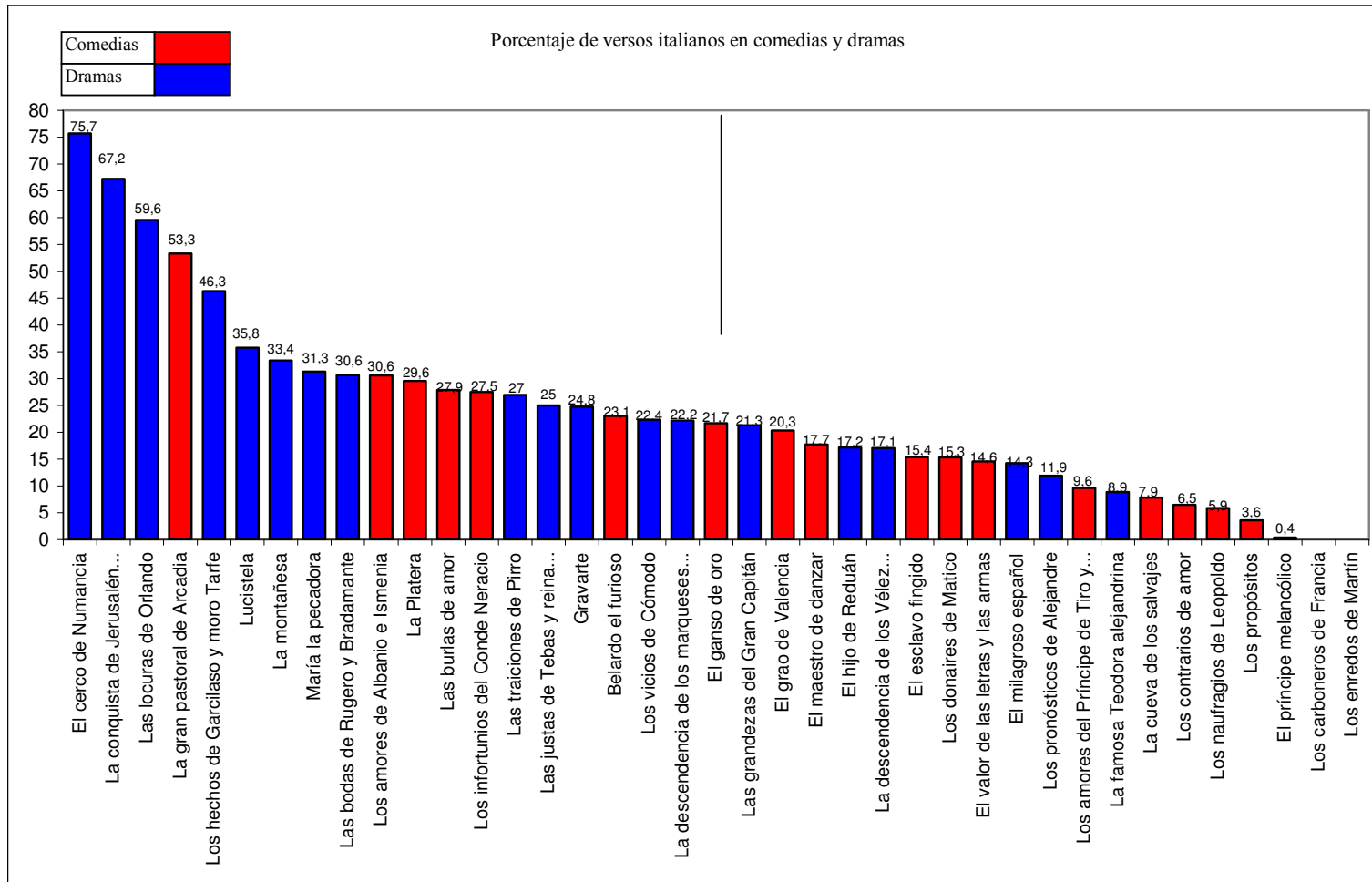
Como venimos haciendo, realizamos ahora los cálculos correspondientes para la verificación de la tendencia observada en el gráfico. Partimos de la división en dos conjuntos en función de la longitud, de modo que el grupo A está compuesto por las veinte obras con menor extensión y el grupo B, por las diecinueve obras de mayor extensión. Así, el promedio de empleo de versos italianos en el grupo A es del 31,18% y el promedio en el grupo B es del 15,75%. El gráfico resultante muestra todavía con mayor nitidez la tendencia observada en el gráfico precedente



Como sucedía al observar la relación entre porcentaje de versos italianos en función del número de jornadas, tenemos una diferencia entre los grupos que resulta significativa. De nuevo, si consideramos el conjunto global del empleo de versos italianos (31,18 + 15,75) como el 100%, en la distribución de éstos en los dos grupos en función de la longitud, resulta que, en el de las veinte obras más breves se acumula el 66% del total de versos italianos empleados, mientras que en las diecinueve más largas se encuentra el 34% restante. Dicha proporción 66/34, aunque no tan pronunciada como la de 70/30 que teníamos al considerar la división en jornadas, ratifica la tendencia allí señalada sobre la disminución del empleo de estrofas italianas con el paso del tiempo.

Cabe plantearse una última cuestión en relación con el porcentaje de empleo de versos italianos en nuestros textos. Podría pensarse que, por la carga significativa teórica que lleva aparejada el verso endecasílabo, su presencia fuera más marcada en unos textos con determinada temática que en otros. Por ello, ¿sería posible identificar una preferencia en su empleo en función del género de las obras?

Procedemos, de nuevo, a ordenar las obras según el empleo de versos italianos (de mayor a menor porcentaje de uso), coloreando en azul los casos de dramas y en rojo, los de comedias. En la primera parte del gráfico se sitúan trece dramas y siete comedias; en la segunda parte, seis dramas y trece comedias.



Como en los casos precedentes, calculamos, por separado, la media del porcentaje de empleo de versos italianos en comedias y en dramas, el resultado obtenido es de 16,55 en el primer caso y 31,15, en el segundo. Por lo tanto, predomina el empleo de versos italianos en los dramas, frente a las comedias. Si consideramos el total de empleo de versos italianos (16,55 + 31,15) como el 100%, la proporción en la distribución del empleo de versos italianos es de 35% en las comedias, frente a 65% en dramas.

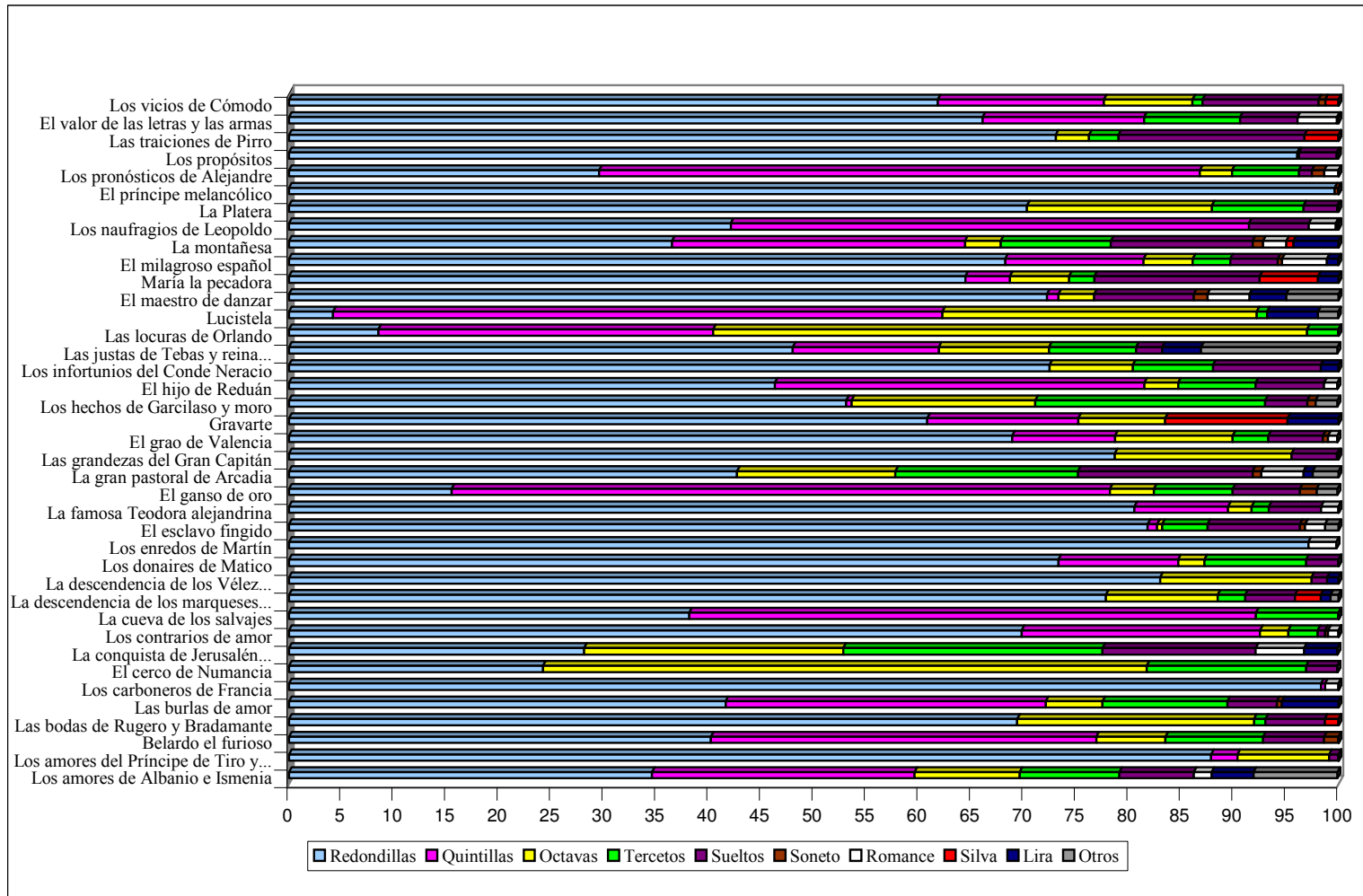
A mi entender, dicha relación entre el macrogénero comedia/ drama y el porcentaje de versos italianos, no se debe tanto a una implicación genérica que determine la recurrencia a estrofas endecasílabas, sino al hecho de que, en este *corpus*, hay un número elevado de dramas más antiguos que muchas de las comedias. Por poner sólo un ejemplo de los motivos que me llevan a cuestionar la implicación genérica en el empleo de las estrofas italianas, piénsese, en dos dramas religiosos como *María la pecadora* y *La famosa Teodora alejandrina*, con un porcentaje de empleo de versos italianos que se sitúa alrededor del 31% en el primer caso y alrededor del 9% en el segundo; o en dos comedias palatinas como *La Platera* y *Los contrarios de amor* con un 29,6% y 6,5%, respectivamente. Tanto *María la pecadora*, como *La Platera* son obras cronológicamente anteriores a *La famosa Teodora alejandrina* y *Los contrarios de amor*. Por ello, no debe considerarse que la pertenencia al macrogénero comedia o drama conlleve un mayor empleo de versos italianos, es decir, que, en términos generales, el género no determina la elección métrica. Digo en términos generales porque ello no excluye que, como veremos a continuación en el estudio detallado de cada estrofa, exista algún caso (me refiero a *Las locuras de Orlando*, por ejemplo) en el que el elevado porcentaje de octavas reales dependa más que probablemente de su naturaleza de drama caballeresco, de inspiración en la materia ariostesca.

### **3.3.2 Estrofas empleadas**

Sirviéndonos de los estudios que nos preceden, pasamos a analizar las variaciones métrico-estróficas presentes en nuestro *corpus*, de las que damos cuenta en el esquema y gráfico que se incluyen a continuación.



Título	Redondillas	Quintillas	Octavas	Tercetos	Sueltos	Soneto	Romance	Silva	Lira	Otros
Los amores de Albanio e Ismenia	34,6	25	10	9,5	7,1	0	1,7	0	4	8
Los amores del príncipe de Tiro y...	87,84	2,38	8,74	0	0,9	0	0	0	0	0,14
Belardo el furioso	40,2	36,7	6,6	9,3	5,8	1,4	0	0	0	0
Las bodas de Rugero y Bradamante	69,38	0	22,55	1,10	5,64	0	0	1,33	0	0
Las burlas de amor	41,6	30,5	5,4	11,9	4,7	0,5	0	0	5,4	0
Los carboneros de Francia	98,33	0	0	0	0	0	1,29	0	0	0,38
El cerco de Numancia	24,2	0	57,5	15,2	3	0	0	0	0	0
La conquista de Jerusalén...	28,1	0	24,7	24,7	14,6	0	4,6	0	3,2	0
Los contrarios de amor	69,8	22,7	2,7	2,8	0,7	0,3	1	0	0	0
La cueva de los salvajes	38,13	54	0	7,87	0	0	0	0	0	0
La descendencia de los marqueses...	77,81	0	10,66	2,62	4,73	0	0	2,48	0,92	0,78
La descendencia de los Vélez...	82,99	0	14,42	0	1,49	0	0	0	1,10	0
Los donaires de Matico	73,3	11,4	2,5	9,7	3,1	0	0	0	0	0
Los enredos de Martín	97,1	0	0	0	0	0	2,7	0	0	0
El esclavo fingido	81,8	0,9	0,5	4,3	8,8	0,5	1,9	0	0	1,3
La famosa Teodora alejandrina	80,55	8,91	2,25	1,65	4,97	0	1,69	0	0	0
El ganso de oro	15,5	62,7	4,2	7,5	6,4	1,6	0	0	0	2
La gran pastoral de Arcadia	42,69	0	15,09	17,39	16,63	0,83	4,01	0	0,88	2,48
Las grandezas del Gran Capitán	78,66	0	16,86	0	4,32	0	0	0	0	0,16
El grao de Valencia	68,9	9,8	11,2	3,4	5,2	0,5	0,9	0	0	0
Gravarte	62,94	14,39	8,27	0	0	0	0	9,73	4,87	0
Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe	53,1	0,5	17,5	21,9	4	0,8	0	0	0	2,1
El hijo de Reduán	46,3	35,2	3,2	7,4	6,5	0	1,3	0	0	0
Los infortunios del conde Neracio	72,47	0	7,92	7,64	10,27	0	0	0	1,71	0
Las justas de Tebas y reina...	48	13,9	10,5	8,3	2,5	0	0	0	3,7	13
Las locuras de Orlando	8,51	31,90	56,57	3,03	0	0	0	0	0	0
Lucistela	4,19	53,94	29,96	0,97	0	0	0	0	8,98	1,94
El maestro de danzar	72,2	1,1	3,4	0	9,5	1,3	4	0	3,5	5
María la pecadora	64,43	4,26	5,62	2,41	15,76	0	0	5,57	1,96	0
El milagroso español	68,25	13,17	4,68	3,57	4,54	0,41	4,27	0	1,05	0,06
La montañesa	36,5	27,9	3,4	10,5	13,5	1	2,2	0,7	4,3	0
Los naufragios de Leopoldo	42,09	49,36	0	0	5,71	0	2,56	0,18	0	0,1
La Platera	70,31	0	17,61	8,73	3,22	0	0	0	0	0,31
El príncipe melancólico	99,6	0	0	0	0	0,4	0	0	0	0
Los pronósticos de Alejandre	29,55	57,22	3,07	6,36	1,24	1,20	1,37	0	0	0
Los propósitos	95,30	0	0	0	3,6	0	0	0	0	1,1
Las traiciones de Pirro	73,04	0	3,19	2,79	17,73	0	0	3,25	0	0
El valor de las letras y las armas	66,08	15,40	0	9,13	5,47	0	3,77	0	0	0,15
Los vicios de Cómodo	61,81	15,82	8,44	0,96	11,05	0,64	8,44	1,28	0	0



### 3.3.2.1 Las redondillas

Para el caso de Lope de Vega, Morley y Bruerton concluyeron que, en el período anterior a 1604, todas las comedias analizadas contenían redondillas, con un promedio de empleo que se situaba en el 52,8%<sup>25</sup>. En nuestro caso, también la redondilla es una estrofa presente en el 100% de los textos, con un promedio de empleo cercano al que facilitaban los citados investigadores para Lope, aunque ligeramente superior, pues se sitúa en el 59,10%.

Las dos obras que, con mucho, emplean un menor número de redondillas son *Lucistela* (4,19%) y *Las locuras de Orlando* (8,51%). Estos porcentajes se aproximan al hallado por la profesora Ojeda en *El hijo de la cuna de Sevilla* (3,4% de redondillas) que, según indicó la estudiosa, sólo era comparable con el 4% de redondillas de *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, de Tárrega (cuya composición se data con anterioridad a 1602) y con el 5,5% de *Los amigos enojados*, de Aguilar (anterior a 1603)<sup>26</sup>.

La tendencia contraria, la del empleo de un altísimo porcentaje de redondillas, está también presente en nuestro *corpus*, representada por *El príncipe melancólico* (99,6%), *Los carboneros de Francia* (98,33%), *Los enredos de Martín* (97,1%) y *Los propósitos* (95,30%).

Morley y Bruerton definen las redondillas como “la estrofa más estable de Lope” e indican que “siete comedias, todas anteriores a 1604, tienen actos escritos por completo en esta forma estrófica [...] Hay, pues, razón para creer que Lope, en dos ocasiones antes de 1604, en 1588-97 (98), y en 1601-04, escribió comedias con un gran predominio de redondillas”<sup>27</sup>. Concretamente, en relación con *El príncipe melancólico* manifestaban:

Aunque ninguno ha puesto en duda la autenticidad de esta comedia, y la estructura del verso puede compararse con la que es corriente al comienzo de la obra de Lope (e. g. *El hijo venturoso*), las muchas rimas andaluzas (cf. las notas de Cotarelo) nos inducen a pensar si este texto MS no habrá sufrido un cambio considerable [...] Las comedias posteriores tienen muchas red., como *El lacayo fingido* y *La corona merecida*, y más formas métricas. Esta comedia está mucho más dentro del estilo de *El hijo venturoso* y de *La ingratitud vengada*<sup>28</sup>.

Morley y Bruerton se inclinan por pensar que estos tres textos, atribuidos a Lope de Vega, fueron compuestos en un mismo período cronológico. La segunda forma métrica utilizada en *La ingratitud vengada* son los endecasílabos sueltos, en *El hijo venturoso*, el romance, y en *El príncipe melancólico*, el soneto. Obsérvese que, en este sentido, *Los enredos de Martín*, se alinearía con *El hijo venturoso*, como ya notó Valle Ojeda, al abordar el análisis métrico de la obra:

<sup>25</sup> MORLEY, G, y BRUERTON, C., *Cronología... op. cit.*, p. 629.

<sup>26</sup> *El hijo de la cuna de Sevilla*, edición de María del Valle Ojeda Calvo, Kassel, Reichenberger, 1996, p. 27.

<sup>27</sup> MORLEY, G, y BRUERTON, C., *Cronología..., op. cit.*, pp. 102-103.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 254.

Según la métrica, *La española y Los enredos de Martín*, con un altísimo porcentaje de redondillas (98,5 y 97,1%, respectivamente) y un solo cambio de metro (romance: 1,4% y 2,7%, respectivamente) fueron escritas con probabilidad entre las dos últimas décadas del Quinientos, pues presentan un esquema estrófico muy similar al de *El hijo venturoso* de Lope de Vega (redondillas: 97,9%; romance: 2,1%), datada por Morley y Bruerton entre 1588-95<sup>29</sup>.

También *Los carboneros de Francia* (98,33% de redondillas; 1,29% de romance) se sitúa en la misma línea de *El hijo venturoso*, aunque en la primera jornada de *Los carboneros de Francia* se introduce una tercera forma métrica: una copla real, que marca una inflexión en el discurso, pues se trata del texto escrito en el rótulo de la caja engañosa que preparan Silvio y Coridón para Belarda y Leonisa. En *Los propósitos* hay dos formas estróficas además de las redondillas: los endecasílabos sueltos (como en *La ingratitud vengada*) y las coplas.

De estas cuatro comedias de la Colección, la que presenta un mayor número de cambios métricos, con bastante diferencia respecto a las demás, es *Los propósitos*, como veremos más adelante en el epígrafe 3.2.3.

Dejando de lado otros textos de Lope de Vega, con unos porcentajes de redondillas equiparables a los anteriores, pero cuya datación es posterior, según Morley y Bruerton –me refiero a *El lacayo fingido* (90,9%), *El arenal de Sevilla* (94,7%) y *La prueba de los amigos* (90,6%)–, sabemos de textos, compuestos por otros dramaturgos, pertenecientes a un período cronológico cercano al de nuestro *corpus* con un alto porcentaje de redondillas. Así, por ejemplo, según Morley, los cuatro actos de la *Comedia salvaje*, de Joaquín Romero de Cepeda, están compuestos mayoritariamente en redondillas<sup>30</sup>; *Los famosos hechos de Mudarra*, drama en tres actos, compuesto según Morley entre 1583 y 1585, está escrito mayoritariamente en redondillas con algunos pasajes en octavas, uno en quintillas y uno en ABAB<sup>31</sup>; *La famosa Toledana*, de Quirós, que debió componerse entre 1588 y 1591, según Bruerton, contiene un 95,8% de redondillas, un 2% de octavas y un 3% de sueltos<sup>32</sup>; *La fundación de la Alhambra* (anterior a 1603), tiene un 92,8% de redondillas, un 2,8% de quintillas, un 1,8% de romance, un 1,8% de sueltos y un 8% de canción<sup>33</sup>.

Otro de los dramaturgos que experimentó con las posibilidades de la redondilla fue Miguel Sánchez, ‘el Divino’. Arata, insistió en que, desde el punto de vista métrico, Miguel Sánchez se encuadra en la línea de revalorización del verso octosílabo, en particular de la redondilla, que ya inició, en su momento Juan de la Cueva:

---

<sup>29</sup> OJEDA CALVO, María del Valle, “*Los enredos de Martín*, compuesta por Cepeda, y la herencia de la comedia italiana: primera aproximación”, en *Criticón*, Homenaje a Stefano Arata, n.º 87-88-89, 2003, pp. 589-601 (590).

<sup>30</sup> MORLEY, S. Griswold, “Strophes in the spanish drama before Lope de Vega”, *art. cit.*, p. 521.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 521.

<sup>32</sup> BRUERTON, Courtney, “La versificación dramática...”, *art. cit.*, p. 339.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 344.

Come il sivigliano, anche il dramaturgo vallisoletano attribuisce alla *redondilla* un ruolo privilegiato tra le strofe di origine spagnola, rifiutando decisamente la *quintilla*, che all'epoca era la strofa impiegata asiduamente dagli autori valenzani. Dal punto di vista della versificazione, quindi, il teatro di Sánchez è rappresentativo di quel periodo di transizione situato tra la metà degli anni '80 del sec. XVI, quando l'endecasillabo comincia a perdere terreno di fronte all'ottonario, e i primi anni del sec. XVII, quando il *romance*, sotto l'impulso di Lope, diventa la forma predominante di un sistema polimetrico. E' questo il momento nel quale il canone della *comedia nueva* ancora non si era irrigidito, e i dramaturghi sperimentavano una serie d'innovazioni alla ricerca di una formula soddisfacente sia dal punto di vista metrico che narrativo. L'altissima percentuale di *redondillas* impiegata in tutte le commedie di Sánchez trova riscontro in opere in tre atti di altri dramaturghi scritte in questo periodo. Lope, in particolare, negli anni 1588-1597, accarezzò l'idea di fare della *redondilla* l'unica strofa narrativa della commedia, e anche Guillén de Castro, negli stessi anni, scrisse in *redondillas* l'unica sua commedia isostrofica<sup>34</sup>.

Pese a que generalmente se recuerda a la llamada escuela valenciana por su predilección por las quintillas, también Tárrega compuso algunas comedias con predominio absoluto de redondillas, como *Las suertes trocadas* (anterior a 1602) que tiene un 91,7%<sup>35</sup>.

Por último, recordemos la versificación de uno de los manuscritos correspondientes a códice 14.767 de la B.N.M. que, como se indicó en la introducción a este trabajo, pertenecía a la Colección Gondomar, pero del que no nos ocupamos por contener, en su totalidad, dramas religiosos. Mercedes de los Reyes, en su estudio de la *Vida y martirio de Santa Bárbara*, pone en evidencia el uso métrico en dicha obra: redondillas, 93,8%; tercetos encadenados, 5,37%; y octavas reales, 0,82%. Unos porcentajes estróficos que “apuntan, siguiendo los estudios críticos realizados sobre métrica y cronología por diversos especialistas, a la pertenencia de la obra a una época temprana de la Comedia y más en concreto, a las dos últimas décadas del siglo XVI”<sup>36</sup>.

La *Vida y martirio de Santa Bárbara* se encuadra, pues, en la línea de todos aquellos textos con una tendencia predominante al empleo de redondillas. Podemos decir, por tanto, que La *Vida y martirio de Santa Bárbara* guarda estrecha vinculación con *Los enredos de Martín*, *Los carboneros de Francia*, *Los propósitos* y *El príncipe melancólico*, que se conservaron en otros códices, pero que formaban parte de una misma colección teatral. Pese a que comparten una distribución estrófica muy semejante, los textos de nuestro *corpus* se diferencian del manuscrito estudiado por la profesora de los Reyes en cuanto a su longitud. La *Vida y martirio de Santa Bárbara* tiene tan sólo 1936 versos, frente a los más de 2500 versos que componen nuestras cuatro comedias.

---

<sup>34</sup> ARATA, Stefano, *op. cit.*, p. 36.

<sup>35</sup> BRUERTON, Courtney, “La versificación...”, art. cit., p. 343.

<sup>36</sup> REYES PEÑA, Mercedes de los, “*Vida y martirio de Santa Bárbara*, una comedia inédita de la colección del conde de Gondomar”, en *Criticón*, Homenaje a Stefano Arata, n.º 87-88-89, 2003, pp. 745-764 (752).

### 3.3.2.2. Las quintillas

Bruerton, al estudiar la versificación dramática del período 1587-1610, indica que las quintillas están presentes en siete de las veintiséis comedias anteriores a 1587, con un porcentaje máximo de empleo de 51,7%; en cambio, dicha estrofa aparece en ciento sesenta y cuatro de las ciento ochenta y tres comedias datadas entre 1587 y 1610, con un porcentaje máximo de empleo que se sitúa en el 97,9%<sup>37</sup>. En el caso de Lope de Vega, para el período anterior a 1604, de las ciento cinco comedias, las quintillas están presentes en noventa y cinco de ellas, con un promedio de empleo situado en el 25%, si se consideran únicamente los textos en los que se empleaban quintillas, o en un 22,6% si se tomaba en consideración el conjunto de los ciento cinco textos pertenecientes al período cronológico fijado<sup>38</sup>. Morley y Bruerton indican que Lope de Vega, en el período 1598-1600, usó frecuentemente grandes cantidades de quintillas<sup>39</sup>. Por desgracia, para el período concreto de nuestro *corpus*, los citados investigadores señalan:

poco podemos decir hasta el año de 1598 de los porcentajes de quintillas, excepto que varían mucho. En 1599, sin embargo, *Las pobrezas de Reinaldos* y *El blasón de los Chaves* muestran unos porcentajes de quintillas que superan considerablemente a los de redondillas. Las únicas comedias fechadas antes de esto en que ocurre lo mismo son: *El ganso de oro* [...], *Los torneos de Aragón* (a. de febrero de 1598), y *El alcaide de Madrid* (a. de abril de 1599)<sup>40</sup>.

En nuestro *corpus*, las quintillas aparecen en veinticinco de las treinta y nueve obras analizadas, es decir, la estrofa aparece en el 64,1% de los textos que es un porcentaje más alto que el obtenido por Morley para las obras anteriores a 1588, pero mucho más bajo que el obtenido por Bruerton para el período 1588-1610, así como para el caso del Lope anterior a 1604. El porcentaje de empleo en el *corpus* en estudio es de un 24,13% si se consideran únicamente los textos que contienen la estrofa, o de un 15,47% si el porcentaje se calcula sobre el conjunto de los treinta y nueve. Obsérvese que, si se consideran los resultados obtenidos en el primer cálculo, es decir, el promedio a partir únicamente de los textos en los que figuran quintillas, el resultado obtenido se asemeja al de Lope de Vega. Por el contrario, al estudiar los resultados obtenidos para el cálculo del promedio sobre la totalidad del conjunto de los treinta y nueve textos, el resultado es bastante inferior al de Lope de Vega. Ello se debe a que la estrofa, en el caso de Lope de Vega, está ausente

---

<sup>37</sup> BRUERTON, C., "La versificación dramática...", art. cit., p. 357.

<sup>38</sup> MORLEY, G., y BRUERTON, C., *Cronología... op. cit.*, p. 632.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 103 y 112.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 111.

en sólo un 9,5% de los casos, mientras que en nuestro *corpus*, las quintillas no aparecen en un 35,9%<sup>41</sup>.

En relación con el porcentaje máximo de empleo de las quintillas, debe advertirse que, en nuestro *corpus*, no se alcanzan valores semejantes a los anteriormente citados, pues los textos con mayor porcentaje de quintillas son: *El ganso de oro* (62,7%), *Lucistela* (53,94%), *Los pronósticos de Alejandro* (57,22%), *La cueva de los salvajes* (54%) y *Los naufragios de Leopoldo* (49,36%).

Valle Ojeda, ha estudiado la métrica de *El hijo de la cuna de Sevilla*, cuya composición data en los últimos años del siglo XVI. La citada investigadora indica que la comedia “presenta un alto porcentaje de quintillas, en concreto un 85,9%, que sólo es comparable a comedias anteriores a 1608”, basando su argumentación en los datos ofrecidos por Morley y Bruerton sobre los porcentajes de quintillas en *La sangre leal*, de Tárrega (97,8%) y *El hijo obediente*, de Beneyto (88,1%), ambas anteriores a 1600; *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, de Tárrega (90,5%), anterior a 1602; *Los amigos enojados*, de Aguilar (90,7%), anterior a 1603; *El amigo asegurado*, de Boyl (86,1%), anterior a 1604 y *Los amantes de Cartago*, de Aguilar (86,1%), anterior a 1608<sup>42</sup>. En el análisis de otros dramaturgos –no sólo en el grupo de dramaturgos valencianos, en quienes Bruerton detectó una predilección por las quintillas<sup>43</sup>–, distintos estudiosos han aludido a la predilección por las quintillas. Así, por ejemplo, Vern G. Williamsen, al estudiar las obras de Miguel Sánchez afirmaba:

solamente aparecen cuatro estrofas y la tendencia a evitar cambios de forma es evidente. Sánchez emplea octavas reales para las escenas en que el Emperador es elogiado por medio de palabras en vez de por acciones. Usa romances para las relaciones que tratan de cosas ocurridas fuera de la escena. Utiliza versos sueltos en la escena de los alemanes borrachos. Y todo lo demás, o sea la gran mayoría de los versos, se escribía en quintillas<sup>44</sup>.

### 3.3.2.3. La relación redondillas-quintillas

Diego Marín destacó el empleo de las quintillas y de las redondillas en contextos similares y con similares funciones en las comedias tempranas de Lope de Vega:

---

<sup>41</sup> En este momento estoy preparando un capítulo que aparecerá publicado en 2009 en un volumen colectivo sobre Lope de Vega, coordinado por Xavier Tubau (Universitat Autònoma de Barcelona), en el que se profundiza en el estudio de los tipos de quintillas empleados en este conjunto de obras.

<sup>42</sup> *El hijo de la cuna de Sevilla*, edición de María del Valle Ojeda Calvo, Kassel, Reichenberger, 1996, p. 26-27.

<sup>43</sup> Como se indicaba anteriormente, ello no significa que los dramaturgos valencianos no usaran también con frecuencia las redondillas. Por su parte, Vern Serna, al analizar la métrica de Alonso Remón, calificaba la recurrencia a las quintillas, empleadas por el dramaturgo en *Las tres mujeres en una* (1609-1610) y en *El español entre todas las naciones* (cuatro partes, de 1621 a 1629), como “gusto conservador [...], legado tal vez de la escuela valenciana” (SERNA, Vern, “Observaciones sobre el arte de Alonso Remón, dramaturgo lopista”, consultado a través de la red en [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/02/aih\\_02\\_1\\_059.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/02/aih_02_1_059.pdf) [20 de noviembre de 2006], pp. 591-597 (595).

<sup>44</sup> WILLIAMSEN, Vern G., “El teatro de Miguel Sánchez, el Divino”, en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1977), Publicadas bajo la dirección de Alan M. GORDON y Evelyn RUGG, consultado a través de la red en [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih\\_06\\_1\\_201.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_201.pdf) [20 de noviembre de 2006].

A pesar de la tendencia inicial a hacer escasa distinción entre quintillas y redondillas, pudiéndose ver en aquéllas una variedad métrica de éstas, como lo confirma el uso alternando en una misma escena [...], se puede observar también una gradual tendencia diferenciadora que ha solido pasar desapercibida<sup>45</sup>

Por ello, merecen resaltarse los casos en los que, en una tirada de redondillas, se inserta una única quintilla (al máximo, dos) o viceversa, así como los casos en los que se producen alternancias breves y frecuentes entre quintillas y redondillas, como en *Los vicios de Cómodo* (tercera y cuarta jornada), en *María la pecadora* (primera y tercera jornada) y en *Lucistela* (tercera jornada)<sup>46</sup>. Estos ejemplos son prueba de la premisa teórica a la que hacíamos referencia anteriormente acerca de la indistinción que debía haber entre estos dos tipos de estrofas, pues el cambio de estrofa no cumple en ellos una función asociada con la demarcación de la diferencia entre dos formas estróficas distintas, sino que éstas se combinan, como si su conmutación no generase cambio.

En otras obras, se combinan largas tiradas de redondillas con largas tiradas de quintillas. Así sucede en *Los pronósticos de Alejandro*, *El milagroso español*, *La famosa Teodora alejandrina* o *La cueva de los salvajes*.

Por otro lado, en el *corpus* encontramos tres de las cinco comedias en las que Lope de Vega experimentó con una particular combinación de redondillas y quintillas. *El maestro de danzar*, *Los amores de Albanio e Ismenia* y *Las justas de Tebas* contienen pasajes en los que se alterna una redondilla con una quintilla. Un fenómeno que, según Morley y Bruerton, era “corriente en la obra de alguno de los predecesores de Lope”<sup>47</sup>.

Entre las quintillas y las redondillas se establece una especie de relación de complementación mutua, de modo que, en el momento en que se produce un descenso en el porcentaje de redondillas, se asocia generalmente a un aumento de las quintillas y viceversa. En el gráfico siguiente se colorean las áreas correspondientes a los porcentajes de quintillas (gris) y redondillas (amarillo) en cada una de las obras. Los valores no están apilados, puesto que el objeto del gráfico no es mostrar qué cantidad aporta al 100 % de la obra cada una de las estrofas, sino que se colocan a la misma altura para que pueda observarse mejor su relación y, sobre todo, cómo los picos ascendentes grises se corresponden, en numerosas ocasiones, con los picos descendentes amarillos y al contrario.

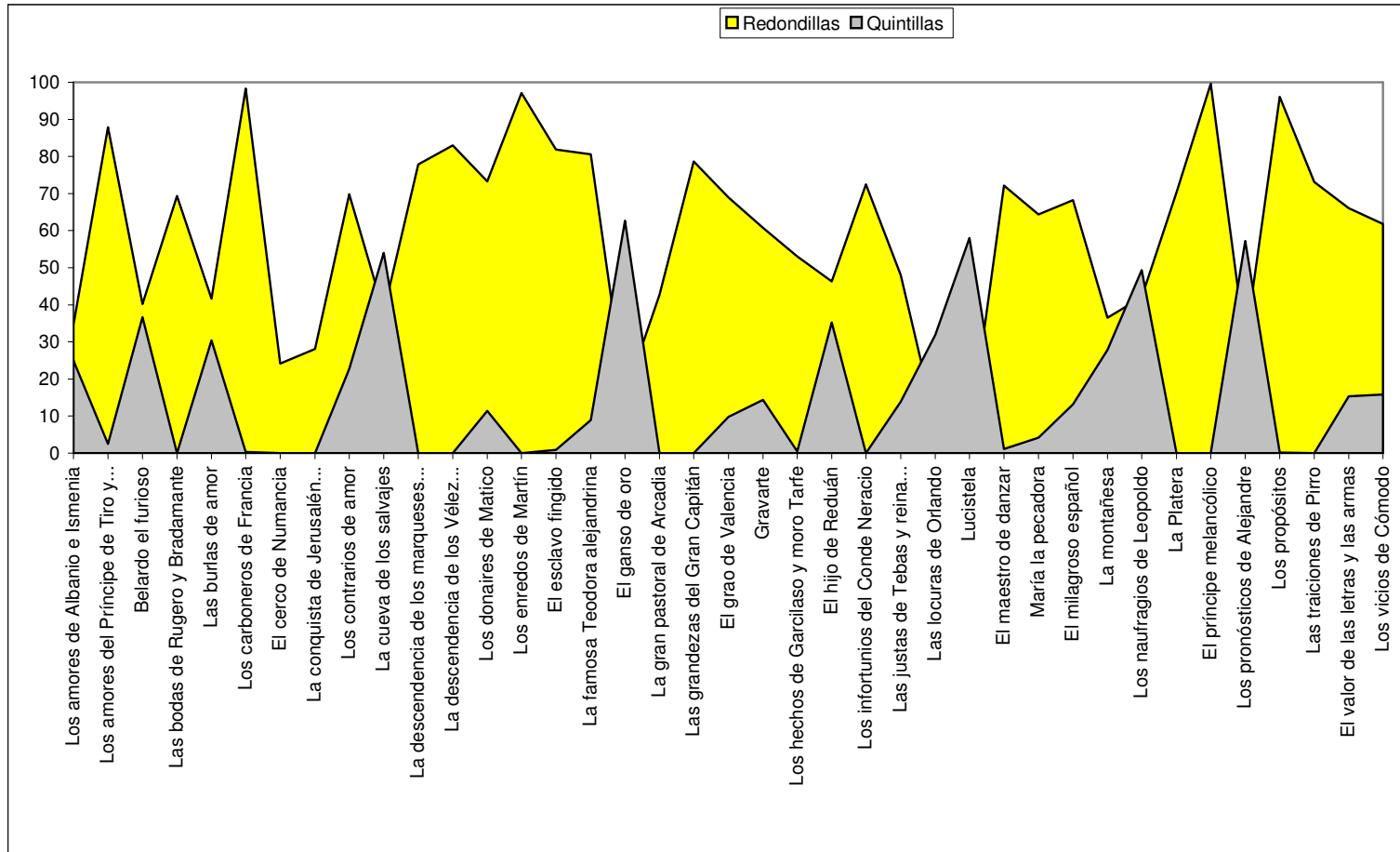
---

<sup>45</sup> MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1968, p. 22.

<sup>46</sup> Los versos a los que corresponde la distribución de quintillas y redondillas en cada caso puede consultarse en el apéndice primero.

<sup>47</sup> MORLEY, G., y BRUERTON, C., *Cronología...*, *op. cit.*, p. 182.





Esta tendencia no es sólo a nivel de obra (como puede observarse en el gráfico anterior), sino también a nivel de jornada. Recordemos, por ejemplo, qué sucede con *La cueva de los salvajes*. En la primera jornada de esta obra hay un 36% de redondillas y un 56% de quintillas. En la segunda jornada aumenta el número de redondillas y disminuye proporcionalmente el de quintillas, de modo que los porcentajes resultantes son: 42 % de redondillas y 52 % de quintillas. De modo semejante, podemos decir que, en *La famosa Teodora*, la primera y tercera jornada tienen 77 y 68% de redondillas, y 12 y 15% de quintillas, respectivamente. La segunda, que no tiene quintillas, tiene un 95% de redondillas. He presentado dos casos prototípicos que no deben entenderse en sentido estricto. No estoy diciendo que las oscilaciones en el empleo de estas estrofas estén ineludible y numéricamente determinadas. Lo que trato de decir es que se observa una tendencia a que estén correlacionadas de modo inverso en su empleo. Y esta correlación es apreciable visualmente cuando ponemos en relación los datos numéricos referentes a las quintillas y redondillas.

#### 3.3.2.4. Los romances

El romance en nuestro *corpus* no llega a alcanzar la importancia que cobrará en fechas posteriores. Ya S. Arata y F. Antonucci, en su edición de las loas de la Colección Gondomar, prestaron atención a las estructuras métricas presentes en las mismas, destacando la escasa recurrencia al romance, a diferencia de lo que suele ser habitual en el siglo XVII:

Casi la mitad de las loas está escrita en *redondillas* (13); las otras estrofas utilizadas son los *endecasílabos sueltos* (7), las *octavas reales* (6), las *quintillas* (2) y el *romance* (1). A pesar de ser muy escasos los datos que tenemos sobre la evolución de la versificación del género de la loa, sabemos que a partir de los primeros años del XVII el verso más empleado es el *romance* que suplanta a la *redondilla* que prácticamente desaparece, como desaparecen las *octavas* y en buena medida los *endecasílabos sueltos*. Además, según datos proporcionados por Fleciakoska, a partir de 1604 el número de versos de las loas se amplifica notablemente hasta situarse entre los cien y doscientos versos aproximadamente. Las loas de Palacio, cuya extensión es por lo general muy inferior a los cien versos, deberían de pertenecer por consiguiente a un período anterior a 1600<sup>48</sup>.

De nuevo, Morley y Bruerton ofrecen los datos de su empleo en el período anterior a 1604. Aparece en ochenta y dos comedias, con un promedio de empleo situado en un 8,5%, lo que supone un promedio del 6,7% para el conjunto de las obras del período<sup>49</sup>. Constatan que Lope no pasó del 22% de romance antes de 1604, lo que les permite concluir que “el 20% de romance indica probablemente 1599 o más tarde”<sup>50</sup> y señalan que de las veintitrés comedias anteriores a septiembre

<sup>48</sup> ANTONUCCI, Fausta, y ARATA, Stefano, *La enjambre... op. cit.*, p. 28.

<sup>49</sup> MORLEY, G., y BRUERTON, C., *Cronología...*, *op. cit.*, p. 637.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 120.

de 1598 dieciocho contienen romance, pero sólo cuatro de ellas tienen más de 100 versos en su pasaje más largo de romance<sup>51</sup>.

En nuestro caso, el romance aparece en dieciséis de las treinta y nueve obras que nos ocupan, con un promedio de empleo de 2,45% si se atiende sólo a aquellas que contienen la estrofa, o de un 1% si el cálculo del promedio se realiza sobre el conjunto de las treinta y nueve obras, por lo que podemos afirmar que el promedio en el porcentaje de empleo es todavía más bajo que el que se produce en los textos lopescos anteriores a 1604. Las obras con un porcentaje más elevado de romance en nuestro caso son: *La conquista de Jerusalén* (4,6%), *El milagroso español* (4,27%), *La gran pastoral de Arcadia* (4,01%), *El maestro de danzar* (4%) y *El valor de las letras y las armas* (3,77%). En el resto de casos, los porcentajes de empleo, que oscilan entre el 2,7 y el 0,9%, se muestran cercanos a los de *El hijo de la cuna de Sevilla*, con un 2,1%; *La sangre leal*, de Tárrega (2,2%), anterior a 1600; *Los amigos enojados*, de Aguilar (2,7%), anterior a 1603; *La fundación de la Alhambra, ¿de Mira?* (1,8%), anterior a 1603; *Los amantes de Cartago*, de Aguilar (2,1%), anterior a 1608, y *Los caballeros nuevos, ¿de Mira?* (1,8%), 1608. Al mismo tiempo, recuerda Ojeda Calvo que “los primeros ejemplos de romance en el teatro lo tenemos en la *Farsa del obispo don Gonzalo* (1587) de Francisco de la Cueva y Silva y en *La infelice Marcela* de Cristóbal de Virués. Sánchez sólo lo emplea en *La guardia cuidadosa* (1604?), suponiendo un 1,6%<sup>52</sup>. En cualquier caso, los datos del *corpus* ratifican la afirmación de Morley y Bruerton, según los cuales las obras lopescas con menos del 5% de romances son forzosamente anteriores a 1599<sup>53</sup>.

Respecto a las asonancias en romance, Morley y Bruerton precisan que Lope usó diecinueve diferentes:

Desde el principio hasta el fin Lope usó preferentemente la a-a y e-a. Empezando en 1608, e-o pasa al primer lugar. Las asonancias en í disminuyen bruscamente después de 1607, igual que las o-e y las o-o; pero la o-a permanece bastante constante. Las asonancias masculinas aumentan numéricamente después de 1614, pero su porcentaje sigue siendo pequeño<sup>54</sup>.

Dejando de lado los romances de obras pertenecientes a Lope de Vega presentes en nuestro *corpus*, así como las dudosamente atribuidas a él (*Los contrarios de amor* y *El esclavo fingido*), las asonancias de los romances son:

- (a-a) en *La conquista de Jerusalén*, *Los enredos de Martín* y *Los pronósticos de Alejandro*
- (e-a) en *El valor de las letras y las armas*

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>52</sup> *El hijo de la cuna de Sevilla*, edición de María del Valle Ojeda Calvo, Kassel, Reichenberger, 1996, p. 29.

<sup>53</sup> MORLEY, G., y BRUERTON, C., *Cronología...*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 125.

- (e-e) en *La famosa Teodora alejandrina* y *Los naufragios de Leopoldo*
- (a-o) en *La gran pastoral de Arcadia*
- (u-a) en *El milagroso español*
- (ó) en *Los carboneros de Francia*

Como puede comprobarse, las asonancias que más se repiten son a-a y e-e. En relación con las asonancias ó y u-a, podemos decir que no fueron usadas por el Fénix en los textos compuestos con anterioridad a 1599<sup>55</sup>. Merecen especial atención el romance de *Los carboneros de Francia* que, como ya indicamos en el capítulo anterior, introduce una variante del romance tradicional “Buen conde Fernán González”, así como los dos fragmentos del romance cantado por los músicos en el final de *Los pronósticos de Alejandro*, pues se intercalan en el diálogo entre los personajes como elementos con unidad propia, pero no por ello se trata de elementos superfluos a la trama, mas bien, todo lo contrario. La anagnórisis final de *Los pronósticos de Alejandro* deriva precisamente del romance. El cambio métrico (con el consiguiente efecto sonoro) que marca el canto de los músicos en romance, por un lado, y el diálogo de los personajes en redondillas, por otro, refuerza la importancia clave del contenido del romance para el desenlace.

### 3.3.2.5. Las octavas

De los metros italianos utilizados en las obras del *corpus*, las octavas son, junto con los endecasílabos sueltos, los que se usan en un mayor número de obras, concretamente en treinta y dos de las treinta y nueve, lo que representa el 82,05%. Resulta significativa su representación en número de obras, que es incluso superior a la de las quintillas. Ya Morley y Bruerton indicaron que las octavas “son la estrofa más consistente de Lope, y, después de las redondillas, la más estable”<sup>56</sup>. Según los datos facilitados por los citados investigadores, la estrofa está presente en noventa y tres obras, con un promedio de un 5,7% de empleo, de modo que, en relación con las ciento cuatro comedias adscritas al período anterior a 1604, el promedio se situaba en el 5,2%<sup>57</sup>. En nuestro *corpus* los promedios de empleo son bastante superiores, pues se colocan en el 12,48% si se calcula a partir de las obras que contienen dicha estrofa, o en el 10,24, si se calcula sobre el total de las treinta y nueve obras en estudio.

Los resultados obtenidos en nuestro *corpus* concuerdan con los datos recogidos por Debora Vaccari, al estudiar la carpeta Ms. 14.612/8 de la B.N.M., que contiene interesantes “papeles de actor” cuya datación adscribe a un período semejante al que nos ocupa. Sus precisiones sobre la

<sup>55</sup> MORLEY, G., y BRUERTON, C., *Cronología...*, *op. cit.*, p. 126-127.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 650.

métrica de los fragmentos allí conservados, como puede comprobarse a continuación, no sólo resulta coincidente con nuestro *corpus* en el caso de las octavas, sino también respecto a las otras estrofas de las que nos acabamos de ocupar más arriba:

La diferencia esencial entre el teatro que precede al 1575 y el del período sucesivo es la presencia de metros italianos en las obras, metros presentes en todas las *piezas* de las que se transcriben los *papeles*. La práctica de utilizar metros italianos y metros españoles remonta a lo que Morley eficazmente define como 'Transition Period'. De un rápido examen de la versificación de los *papeles*, resultan evidentes dos hechos: por una parte, la predominancia del uso de metros italianos (*tercetos encadenados*, versos de once sílabas, etc., en particular, octavas); por otra, la escasez de *quintillas*, pero sobre todo la ausencia total de *romances*, a favor de lo que se llama *redondillas*. Una vez más, los datos de nuestro archivo nos permiten remontar los *papeles* a los años 1575-1595, en particular, a la primera mitad de los años 80 del siglo XVI. El tipo de octava utilizada en las obras de los *papeles* es la *octava real*, también llamada *octava rima* utilizada por primera vez por Giovanni Boccaccio en la *Teseida*, se convirtió en el metro canónico de los poemas cavallerescos con Matteo Maria Boiardo y Ludovico Ariosto. Probablemente a través de este canal llegaron a España la *octava real* en particular, a las obras teatrales de los primeros de la *comedia nueva*, debidas a los poetas de Ariosto también por lo que respecta a temas y personajes<sup>58</sup>.

Las obras con mayor porcentaje de empleo de octavas reales en nuestro *corpus* son antiguas y divididas en cuatro jornadas: *El cerco de Numancia* (57,5) y *Las locuras de Orlando* (56,57). Les siguen, en orden decreciente, *Lucistela* (29,96), *La conquista de Jerusalén* (24,7) y *Las bodas de Rugero y Bradamante* (22,55). Muy probablemente, del grupo de las cinco citadas, sea *Las bodas de Rugero y Bradamante* la más reciente.

Recordemos que el porcentaje máximo de octavas en el período 1579-86 se colocaba en el 68,5%, mientras que el del período 1587-1610 en 11,5%<sup>59</sup> y, en este sentido, los valores máximos de nuestro *corpus* se aproximan a los anteriores al 1587. La explicación cabe buscarla en el hecho de que tanto *El cerco de Numancia* como *Las locuras de Orlando* pertenecen a una franja cronológica anterior a 1585-86. Del resto de comedias de nuestro *corpus* hay dieciséis obras que tienen más de cinco y menos de veinte por cien de octavas y once que tienen menos de un cinco por cien. La obra que contiene un menor porcentaje de nuestro *corpus* es *El esclavo fingido*, con un 0,5%, que se encuadra en la línea del 0,82% de la *Vida y martirio de Santa Bárbara*. Mercedes de los Reyes, en su estudio de la obra indica que, frente al abundante empleo de la redondilla, desprovista de función dramática específica por ser usada en muy distintas situaciones y por muy diversos personajes, los metros italianos están más marcados en su empleo, aunque se trata todavía, según precisa, de "incipientes experimentaciones". Así, las dos octavas

---

<sup>58</sup> VACCARI, Debora, *I papeles de actor della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, introduzione di Fausta Antonucci, Firenze, Alinea, Secoli D'Oro, 2006.

<sup>59</sup> BRUERTON, C., "La versificación dramática española...", art. cit., p. 358.

abren cuadro (el tercero de la Jornada I) y, al encerrar un severo parlamento de Orígenes dirigido a Dios, responden bien a la función que la estrofa tenía en la época. En el caso de los tercetos, su acertado empleo en pasajes graves (la mostración por el emperador Marciano de su ardor persecutorio contra los cristianos) no se corresponde con la impericia del anónimo autor para abandonarlos, en particular en el segundo caso (vv. 973-1024). Mientras que en el primero (663-716) hay un cambio de tonalidad que podría autorizar su abandono, aunque después Marciano recuperará el grave tono inicial en redondillas, en el segundo su uso se cierra de forma brusca en medio de una oración compuesta, cuyas subordinadas se expresan en los dos primeros versos de una redondilla (vv. 1025-1028). Los versos endecasílabos, tanto en las octavas como en los tercetos, se ponen en boca de los dos personajes con mayor autoridad religiosa y civil en la obra: Orígenes y Marciano, si bien en las escenas protagonizadas por este último su empleo se extiende también a otros personajes<sup>60</sup>.

### 3.3.2.6. Los tercetos

Los tercetos son una estrofa que se emplea en veintinueve de las treinta y nueve obras analizadas, es decir, en el 74,36% de los casos analizados, con un promedio de empleo del 7,68%, que representa un promedio del 5,71% si se calcula sobre el conjunto de las treinta y nueve obras. Según Morley y Bruerton, son sesenta y dos las comedias que contienen tercetos, con un promedio de empleo situado en el 5%, que representa un 3% en el conjunto de las obras de Lope de Vega en dicho período<sup>61</sup>. Como puede observarse, los promedios obtenidos en nuestros textos son un poco superiores a los obtenidos por Morley y Bruerton para la producción lopesca anterior a 1604, lo que concuerda con la tesis de los estudiosos: “la conclusión que se impone es que esta estrofa declinó en importancia dentro del estilo de Lope después de 1595, y que las comedias en las que hay un gran porcentaje de tercetos tales como *Los celos de Rodamonte* y *Las ferias de Madrid*, son, por lo menos, anteriores a 1596”<sup>62</sup>.

Al comentar el porcentaje de 4,5% de tercetos presentes en *El hijo de la cuna de Sevilla*, Ojeda Calvo recuerda que fue J. Bermúdez quien introdujo el terceto en la literatura dramática en 1577, que su empleo no suele ser alto por la intencionalidad estilística que conlleva y que se observa un descenso en el empleo con el avance temporal<sup>63</sup>.

Los porcentajes más elevados de tercetos en nuestro *corpus* se acumulan en *La conquista de Jerusalén* (24,7), *Los hechos de Garcilaso* (21,9), *La gran pastoral de Arcadia* (17,39), *El cerco de Numancia* (15,2) y *Las burlas de amor* (11,9). En cualquier caso, todos estos porcentajes quedan lejos de los hallados en la *Alejandra* y la *Isabela* de Lupercio Leonardo de Argensola. La sinopsis de la versificación de la *Alejandra* arroja los siguientes resultados porcentuales ofrecidos por Giuliani: 66,14% de versos italianos frente a un 35,86% de versos españoles, estructurados en estrofas del siguiente modo: octavas (21,93%), tercetos (29,98%), endecasílabos sueltos (14,24%),

<sup>60</sup> REYES PEÑA, Mercedes de los, “Vida...”, art. cit., pp. 751-752.

<sup>61</sup> MORLEY, G., y BRUERTON, C., *Cronología...*, op. cit., p. 653.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>63</sup> *El hijo de la cuna de Sevilla*, edición de María del Valle Ojeda Calvo, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 28.

redondillas (29,94%) y quintillas (3,91%)<sup>64</sup>. En la *Isabela*, se acentúa todavía más el uso de tercetos:

Argensola parece explorar otras soluciones para el problema de la elocución trágica. De entrada, la decisión de reducir drásticamente la presencia de los octosílabos confiere una mayor homogeneidad al estilo, proporcionando a todos los parlamentos unas pautas métricas y expresivas similares. Así, el absoluto predominio de los versos italianos (casi el 90% de los versos de la tragedia) sólo se ve alterado por el uso de las quintillas para el monólogo de Isabela y el diálogo entre ésta, Ana y Lupercio en el primer acto. Por otra parte, no es un secreto que a lo largo de su vida la experiencia poética de Argensola se desarrolla casi completamente en verso italiano [...] También el aumento del porcentaje de tercetos, que es la forma estrófica más empleada en la *Isabela* (el 44% del texto) parece indicar cierta coincidencia con las elecciones métricas de las *Rimas*: hay una clara voluntad de experimentar con los tercetos (que resultarían ser –precisamente a partir de la generación de Argensola– un molde ideal para la reflexión moral y el tono mediano de la epístola) y explorar su posibilidad de convertirse en vehículo privilegiado de la expresión trágica. Ningún otro dramaturgo de su época utiliza tanto los tercetos: si excluimos *La cruel Casandra* de Virués (34%), vemos que hay un interés mayoritario por emplear la octava y los sueltos entre los versos italianos, cuando no se experimenta con las redondillas. Así, Cueva nunca supera el 7% de tercetos en sus obras, Virués en el resto de sus tragedias no supera el 12%, Lasso de la Vega en las suyas alcanza el 8 y 13% y Cervantes en la *Numancia* el 19%<sup>65</sup>. Los porcentajes de metros empleados en la *Isabela* son: 89,49% de versos italianos frente a un 10,51% de versos españoles, distribuidos del siguiente modo: endecasílabos sueltos, 6,39%; tercetos, 44,13%; quintillas, 10,51%; octavas, 31,79%; estancias, 3,51%; liras, 2,93% y soneto con estrambote, 0,74%<sup>66</sup>.

### 3.3.2.7. Los endecasílabos sueltos

En relación con los endecasílabos sueltos, Morley y Bruerton precisan que cien de las ciento cuatro comedias del período contienen dicha forma estrófica y que el promedio de su empleo antes de 1604 se sitúa en un 6,4%, lo que representa un 6,1% en el conjunto de los textos lopescos del período<sup>67</sup>. Precisan que Lope de Vega en 1593-97 muestra una “marcada tendencia hacia usar el 10% o más en unos 5 pasajes” y que, en las comedias anteriores a 1604, no todos los pasajes de endecasílabos sueltos finalizan con un pareado<sup>68</sup>. En nuestro caso, los endecasílabos sueltos se utilizan en treinta y dos de las treinta y nueve obras, es decir, en un 82,05% de los casos. El promedio de uso de la estrofa en las treinta y dos obras se sitúa en el 6,65% y el promedio respecto al conjunto de las treinta y nueve, en el 5,45%.

Las obras que contienen un porcentaje más elevado de endecasílabos sueltos en nuestro corpus son: *Las traiciones de Pirro* (17,73), *La gran pastoral de Arcadia* (16,63), *María la pecadora* (15,76), *La conquista de Jerusalén* (14,6), *La Montañesa* (13,5) y *Los vicios de Cómodo* (11,05). Estos resultados obtenidos pueden ponerse en relación, por ejemplo, con el porcentaje de endecasílabos que usó Francisco de la Cueva, en su *Tragedia de Narciso*. Según indica Morley,

<sup>64</sup> GIULIANI, Luigi, *op. cit.*, p. 106.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 159-160.

<sup>66</sup> MORLEY, G., y BRUERTON, C., *Cronología...*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 656.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 167.

“belongs obviously in the school of Juan de la Cueva, since it has four acts and displays exactly his meters, plus one sonnet. The proportions are 64 p. c. redondillas, 6 p. c. octavas, 16 p. c. sueltos and 12 p. c. tercetos and long estancias”<sup>69</sup>. Además, los porcentajes más elevados de endecasílabos en nuestro *corpus* se sitúan precisamente en obras antiguas. Obsérvese que cuatro de las seis obras citadas con un mayor número de endecasílabos están estructuradas en cuatro jornadas. Por otro lado, debemos recordar también la importancia de dicha estrofa en otro texto perteneciente a un período cronológico temprano. Hugo Rennert, en la edición del manuscrito autógrafo de *Marco Antonio y Cleopatra*, del licenciado Diego López de Castro (con fecha del 7 de septiembre de 1582), realiza unas consideraciones sobre la métrica de la tragedia:

It is divided into four acts, as Cuevas's tragedies are, though it employs a greater variety of verse forms, for the plays of Cueva are written almost wholly in *redondillas*, *octavas* and *tercetos*. Of the verse-forms employed by López de Castro, the *redondilla* is the most frequent, followed by the *endecasílabo suelto*, the *terceto* and the *octava*; the sonnet, too, occurs (at the beginning of act II.). The *endecasílabos sueltos* generally end with a rhymed couplet (*pareado*: v. II, 232-273, 722-735, 818-833), the *octavas*, also, sometimes have an added *pareado* (II, 206-321, 637-670)<sup>70</sup>.

En la misma línea de Rennert se pronuncia Morley, quien destaca la variedad de Diego López de Castro, en el empleo de los metros, en su obra *Marco Antonio y Cleopatra*, respecto al uso de Juan de la Cueva<sup>71</sup>. En este sentido, los textos analizados de la Colección Gondomar se aproximan más, por lo general, a la variedad estrófica de López de Castro que a la reducción de Juan de la Cueva.

### 3.3.2.8. Las liras

La lira es una estrofa que aparece en catorce de las obras de nuestro *corpus*, con un promedio de empleo en dichas catorce obras de un 2,86, que representa un promedio de empleo del 1,06% sobre el conjunto de las treinta y nueve obras. El porcentaje de empleo más elevado de la estrofa lo encontramos en: *Lucistela* (8,98), *Las burlas de amor* (5,4), *Gravarte* (4,87), *La Montañesa* (4,3) y *Los amores de Albanio e Ismenia* (4).

El tipo de lira más reiterado en nuestro *corpus* es la que sigue el esquema aBabB, que figura en *Lucistela*, *Gravarte*, *Los infortunios del conde Neracio* *La gran pastoral de Arcadia*, *La*

<sup>69</sup> MORLEY, S. Griswold, “Strophes in the spanish drama before Lope de Vega”, *art. cit.*, p. 521.

<sup>70</sup> LÓPEZ DE CASTRO, Diego, *Marco Antonio y Cleopatra*, Hugo Rennert (ed.), *Revue Hispanique*, XIX (1908), pp. 184-207 (185).

<sup>71</sup> MORLEY, S. Griswold, “Strophes in the spanish...”, *art. cit.*, p. 521. Por otro lado, Morley precisa que el porcentaje de metros italianos empleados por Juan de la Cueva varía desde un 8% (en *El Tutor*) hasta un 73% (en *La libertad de Roma*). Destaca de Cueva su empleo de las estancias, el uso extendido de las redondillas y la ausencia de quintillas, coplas reales, romances, sonetos y liras en sus obras (*Ibid.*, pp. 520-521).



*descendencia de los Vélez de Medrano, La descendencia de los marqueses de Mariñán y María la pecadora.* Fue Jerónimo Bermúdez el primero en emplear las liras aBabB, según indicó Morley:

yet I may point out that Bermúdez was the first to use in drama the 5-line *lira*, aBabB and that he invented a four-line unrimed strophe (7, 7, 7, 11) wích Cervantes did his best to popularize. Bermúdez was, I believe, the first to employ exclusively Italian meters in a Castilian drama not an eclogé<sup>72</sup>.

Les sigue en frecuencia de uso, el tipo aBaBcC, que figura en *Los amores de Albanio e Ismenia, La Montañesa, Las burlas de amor y El milagroso español*. Ésta es, según Morley y Bruerton, “la forma favorita de Lope” (que ellos denominan “regular”), aunque precisan que es bajo el empleo de liras en la producción lopesca anterior a 1604, pues únicamente aparece dicha estrofa en un promedio del 1,1% para el conjunto de los textos cuya datación adscriben a dicho período<sup>73</sup>. Recordemos que Valle Ojeda, al analizar *El hijo de la cuna de Sevilla*, en la que aparece este esquema de lira, comentaba que “fue introducida por Virués en *La gran Semíramis* (antes de 1581)”. El porcentaje que aparece en *El hijo de la cuna de Sevilla* (0,99%) es comparable con el del período teatral de Lope anterior a 1604 (1,1%), con las obras de otros autores del período de 1587-1610 analizados por Bruerton (en los que el empleo de la estrofa oscila del 1% al 7%)<sup>74</sup>, así como los porcentajes de nuestro *corpus*.

Los otros tres textos de nuestro *corpus* en los que hallamos liras presentan estructuras distintas: en *La conquista de Jerusalén* la lira es del tipo AbabcC; en *El maestro de danzar*, del tipo AabBCC, y en *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas*, AbBacC.

### 3.3.2.9. Los sonetos

En relación con los sonetos, Morley y Bruerton afirman que hasta 1604 Lope prefería el tipo B, esto es con la rima del sexteto final en CDECDE, en lugar de CDCDCD, señalan que Jörder formuló una regla según la cual “se deben fechar como posteriores a 1598 todas las comedias que contengan cuatro o más sonetos A, y probablemente todas las que contienen tres sonetos”, regla que no queda invalidada en el estudio llevado a cabo por Morley y Bruerton según ellos mismos testimonian<sup>75</sup>.

En nuestro *corpus*, los sonetos aparecen en catorce obras, con un porcentaje medio de empleo que se sitúa en el 0,81, lo que representa un promedio de empleo del 0,29 sobre el conjunto de las treinta y nueve obras de *corpus*. Las obras con un porcentaje mayor de sonetos son las

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 519.

<sup>73</sup> MORLEY, G., y BRUERTON, C., *Cronología...*, *op. cit.*, p. 658.

<sup>74</sup> *El hijo de la cuna de Sevilla*, edición de María del Valle Ojeda Calvo, Kassel, Reichenberger, 1996, p. 28-29

<sup>75</sup> MORLEY, G., y BRUERTON, C., *Cronología...*, *op. cit.*, p. 156.

lopescas: *El ganso de oro* (1,6), *Belardo el furioso* (1,4), *El maestro de danzar* (1,3). A ellas les sigue *Los pronósticos de Alejandro* (1,2) y, la también lopesca, *La Montañesa* (1).

El porcentaje de empleo de sonetos en el *corpus* está en la línea del que encontramos, por ejemplo, en *El natural desdichado*, de Agustín de Rojas<sup>76</sup>, en el que hay un 1,28%. Aunque es, todavía, una cuestión pendiente la fijación exacta de la cronología de composición de este texto, se adscribe a un período semejante al de nuestro *corpus*, o un poco posterior<sup>77</sup>.

### 3.3.2.10. La relación octavas-tercetos-sueltos

Igual que anteriormente señalábamos la relación complementaria entre quintillas y redondillas, entre las octavas, los tercetos y los endecasílabos sueltos parece establecerse un tipo de relación semejante. En su momento, Morley y Bruerton ya dejaron apuntado que “en líneas generales, un gran número de sueltos indica que hay pocos tercetos o ninguno”<sup>78</sup>.

En *Las traiciones de Pirro* hay un elevado número de endecasílabos sueltos (casi un 18 %) en relación con los porcentajes de octavas y tercetos (alrededor del 3% en ambos casos). En cambio, por ejemplo, en *Las grandezas del Gran Capitán* o en *La descendencia de los Vélez de Medrano* el porcentaje más elevado es el de las octavas, frente a un menor porcentaje de endecasílabos y una inexistencia de empleo de tercetos.

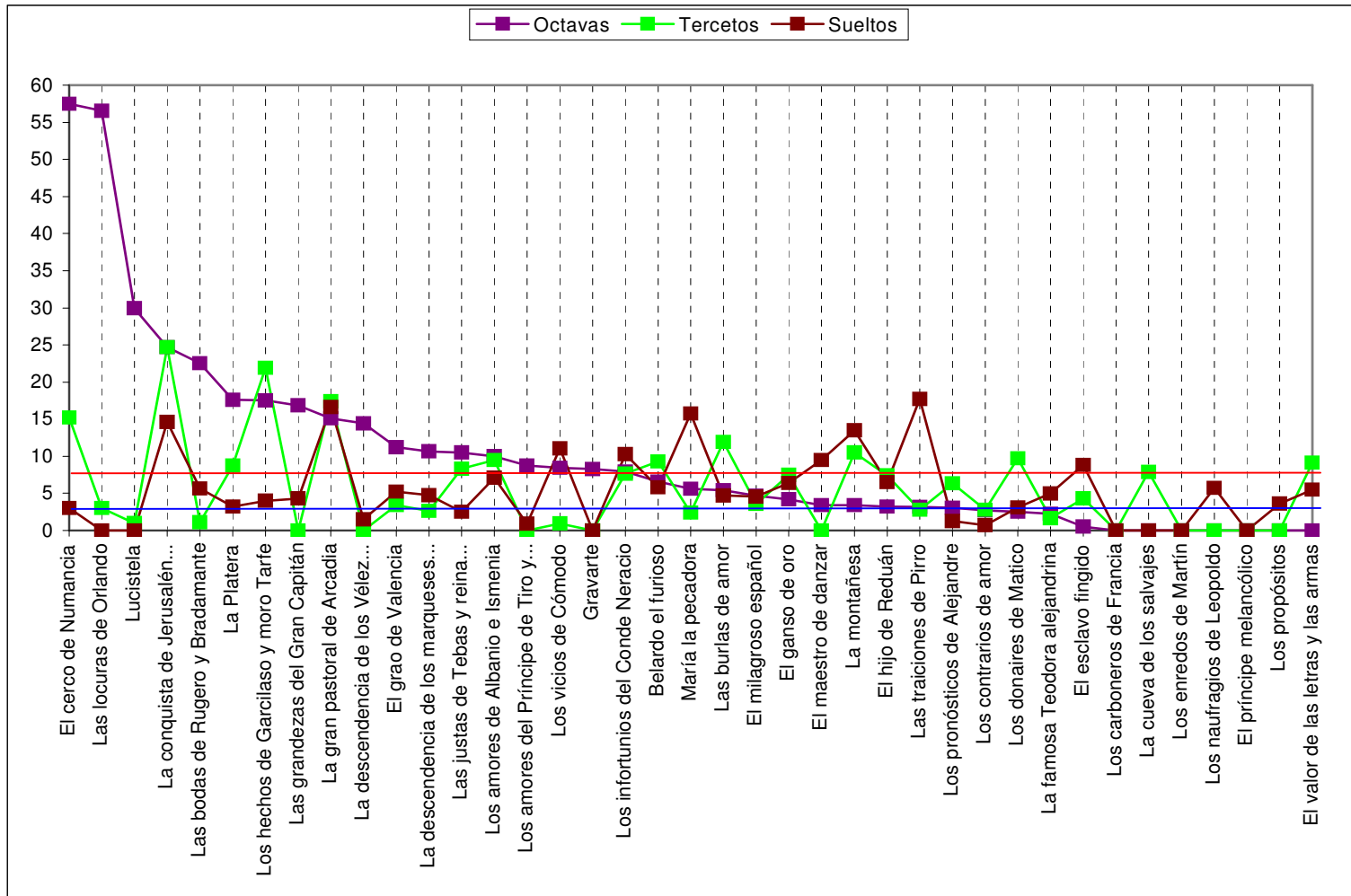
En el gráfico siguiente se representa el comportamiento de las octavas, tercetos y sueltos. Se han ordenados las obras de mayor a menor porcentaje de octavas y se ha señalado con una línea horizontal roja la media de tercetos y con una línea horizontal azul la media de endecasílabos sueltos para facilitar la comparación. Obsérvese cómo se complementan en el gráfico los picos ascendentes y descendentes:

---

<sup>76</sup> Se han calculado los porcentajes a partir de la sinopsis de la versificación ofrecida por James White Crowell en su estudio introductorio. ROJAS VILLANDRANDO, Agustín, *El natural desdichado*, Estados Unidos, University of New México Press, 1939. La sinopsis de la versificación la tomo de las páginas LXX-LXXI. La distribución porcentual resulta del siguiente modo: redondillas (50,08%), quintillas (28,32%), romance (11,03%), octavas (6,64%), sueltos (1,85%), soneto (1,28%) y estancias (0,77%).

<sup>77</sup> En palabras de Jacques Joset, “lo seguro es que la escribió Rojas durante sus andanzas teatrales entre 1597 y 1603” (*Vid.* ROJAS VILLANDRANDO, Agustín, *El viaje entretenido*, Jacques Joset (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1977, V. 1, p. XXIII).

<sup>78</sup> MORLEY, G., y BRUERTON, C., *Cronología... op. cit.*, p. 160.



### 3.3.3 El fenómeno del cambio métrico

Lo habitual en nuestros textos, siguiendo la tendencia de la época, es la polimetría. Morley y Bruerton indican que Lope de Vega usó hasta once formas métricas distintas<sup>79</sup>. En nuestro *corpus*, el número máximo de estrofas distintas empleadas es de nueve y la media de estrofas distintas por obra se sitúa en 5,72. Entre los once textos con menos de cinco estrofas distintas se sitúan tres obras antiguas (estructuradas en cuatro jornadas) y las cuatro comedias escritas en redondillas en más de un 90%. En la tabla siguiente se detalla este dato en cada una de las obras:

Título	Número de estrofas distintas
Los enredos de Martín	2
El príncipe melancólico	2
Los carboneros de Francia	3
La cueva de los salvajes	3
Los propósitos	3
El cerco de Numancia	4
La descendencia de los Vélez de Medrano	4
Las grandezas del Gran Capitán	4
Las locuras de Orlando	4
Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de	5
Los donaires de Matico	5
Las bodas de Rugero y Bradamante	5
Gravarte	5
Los infortunios del conde Neracio	5
La Platera	5
Las traiciones de Pirro	5
El valor de las letras y las armas	5
Belardo el furioso	6
La conquista de Jerusalén por Godofre Bullón	6
Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe	6
El hijo de Reduán	6
Las justas de Tebas y reina de las Amazonas	6
Los naufragios de Leopoldo	6
La famosa Teodora alejandrina	6
Los amores de Albanio e Ismenia	7
Las burlas de amor	7
Los contrarios de amor	7
El ganso de oro	7
El grao de Valencia	7
El maestro de danzar	7
Lucistela	7
María la pecadora	7
Los pronósticos de Alejandro	7

<sup>79</sup> MORLEY, G., y BRUERTON, C., *Cronología... op. cit.*, p. 188.

Los vicios de Cómodo	7
El esclavo fingido	8
La gran pastoral de Arcadia	8
La descendencia de los marqueses de Mariñán	8
La montañesa	9
El milagroso español	9

Sin embargo, pese a la polimetría, hay una gran oscilación entre unas y otras obras en el número absoluto de cambios métricos, que van de dos a cuarenta y dos. Los motivos por los que existe tal diferencia no son evidentes a primera vista y vamos a detenernos en su estudio.

Tomando como punto de partida los esquemas que Morley y Bruerton ofrecieron para el estudio del número de pasajes en Lope de Vega, se ha calculado el porcentaje de las obras que responden a cada uno de los intervalos propuestos. Para facilitar la consulta, la tabla se ordena en función del mayor porcentaje de obras con el correspondiente intervalo de cambios métricos. Quedan fuera de la tabla *Los enredos de Martín* y *El príncipe melancólico*, que tienen tan sólo dos cambios métricos.

Número de cambios métricos	21 a 25	16 a 20	4 a 10	26 a 30	11 a 15	31 a 35	41 a 45
Porcentaje de obras	30,77	23,08	12,82	10,26	10,26	5,13	2,56

A la vista de los resultados obtenidos, y en relación con los datos ofrecidos por Morley y Bruerton para el período anterior a 1604 en el caso de Lope de Vega, cabe señalar una coincidencia en el intervalo 21 a 25 para el mayor porcentaje de casos. Sin embargo, en nuestro *corpus*, los porcentajes mayores que le siguen se sitúan en los intervalos inferiores a 21, mientras que, en el caso de Lope, se sitúan en los intervalos superiores<sup>80</sup>.

Hasta el momento hemos operado con el número absoluto de cambios métricos, pero las diferencias en longitud de nuestros textos requieren un resultado que equipare proporcionalmente la longitud de las obras y los cambios que en ellas se producen. Dividimos, por tanto, el número de cambios métricos entre el número de versos de cada una de las obras. Los resultados obtenidos, que

<sup>80</sup> Los datos de Lope se refieren a pasajes y los nuestros a cambios métricos, es decir, que hay una diferencia de uno entre los datos de Morley y Bruerton y los míos, es decir, un cambio métrico marca dos pasajes métricos distintos. El número de pasajes en Lope son: 21 a 25, el 23,8%; 26 a 30, el 19%, y 31 a 35, 16,2%. *Vid., op. cit.*, p. 196-197.

son más precisos y facilitan las comparaciones en igualdad de condiciones entre las distintas obras, se ofrecen en la tabla siguiente, ordenados de mayor a menor coeficiente de cambio métrico:

Título	N. versos	Cambio métrico	Coeficiente cambio métrico
Lucistela	1335	46	0,0344
La gran pastoral de Arcadia	1696	30	0,0177
La descendencia de los marqueses...	2177	35	0,0161
Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe	1830	27	0,0148
María la pecadora	1993	24	0,012
Gravarte	1355	16	0,0118
El cerco de Numancia	2448	28	0,0114
La montañesa	3049	34	0,0112
La Platera	1272	14	0,011
Los pronósticos de Alejandro	2342	25	0,0107
Las grandezas del Gran Capitán	1851	18	0,0097
Los vicios de Cómodo	2181	21	0,0096
La conquista de Jerusalén...	2635	24	0,0091
El ganso de oro	2661	24	0,009
Los amores de Albanio e Ismenia	2981	26	0,0087
Belardo el furioso	3026	25	0,0083
Las bodas de Rugero y Bradamante	2554	21	0,0082
Las burlas de amor	2818	23	0,0082
El grao de Valencia	2984	24	0,008
Los infortunios del conde Neracio	2931	23	0,0078
El milagroso español	3417	25	0,0073
La descendencia de los Vélez...	2275	16	0,007
La cueva de los salvajes	2287	16	0,007
El esclavo fingido	2896	20	0,0069
El hijo de Reduán	2994	20	0,0067
El maestro de danzar	3042	20	0,0066
Las justas de Tebas y reina...	2589	16	0,0062
Las traiciones de Pirro	1506	9	0,006
El valor de las letras y las armas	2597	14	0,0054
Los contrarios de amor	3902	21	0,0054
Los donaires de Matico	2812	14	0,005
Los naufragios de Leopoldo	3991	20	0,005
Las locuras de Orlando	1881	9	0,0048
Los propósitos	3190	14	0,0043
La famosa Teodora alejandrina	3198	13	0,0041
Los amores del príncipe de Tiro y...	3570	12	0,0034
Los carboneros de Francia	2640	4	0,0015
Los enredos de Martín	2872	2	0,0007
El príncipe melancólico	3182	2	0,0006

A partir de los coeficientes obtenidos, operamos con las variables tres/ cuatro jornadas y género (comedias/ dramas) para estudiar las variaciones.

La media del coeficiente de cambio métrico de las de tres jornadas es de 0,007 y la de cuatro jornadas es 0,011, de modo que la diferencia entre ellas es de 0,003.

La media del coeficiente de cambio métrico de las comedias es de 0,006 y la de los dramas es de 0,010, de modo que la diferencia entre ellas es de 0,004.

Para saber si son significativas las diferencias entre los grupos, ordenamos de menor a mayor coeficiente de cambio métrico y agrupamos las veinte primeras obras de un lado y las diecinueve restantes, del otro. La diferencia entre estos dos grupos es de 0,007. A la vista de dicha diferencia se deduciría que no es significativa la diferencia entre las obras de tres y cuatro jornadas, mientras que sí es significativa la diferencia entre comedias y dramas. Debe advertirse, sin embargo, que los resultados obtenidos para el caso de *Lucistela* distorsionan las medias en este cálculo. Obsérvese que *Lucistela* tiene un coeficiente de 0,034, que es prácticamente el doble de la obra que la sigue: *La gran pastoral de Arcadia*, que tiene 0,018. Si procedemos a efectuar los cálculos excluyendo el valor *Lucistela* se invierten los resultados, lo que obliga a precisar que los cambios métricos no vienen condicionados por el género y que no podemos excluir absolutamente que no existan diferencias significativas entre el coeficiente de cambio métrico de las obras en cuatro y en tres jornadas, o lo que es lo mismo, que el estudio del *corpus* no determina una tendencia clara a que disminuyan o aumenten los cambios métricos en función de la antigüedad de las obras.

Al abordar el análisis del cambio métrico, el paso de una a otra jornada es uno de los puntos que requiere particular atención en las obras. Morley y Bruerton, en su análisis métrico de la producción lopesca, se sirvieron del dato de la estrofa empleada al inicio y final de jornada como un criterio más de cara a la datación y a la corroboración de la autoría. Hemos juzgado de interés repasar las coincidencias en el empleo de determinadas estrofas al inicio o final de las distintas jornadas en las obras de nuestro *corpus* relacionándolas, siempre que ha sido posible, con las aportaciones críticas de los citados investigadores.

En la tabla siguiente se representa un esquema, que facilita la visión de conjunto de las estrofas empleadas en las distintas obras en inicios o finales de jornadas en nuestro *corpus*.

Título	Redondilla		Quintilla		Tercetos		Octavas reales		End. sueltos		Silva		Lira		Pareado		Canción		Soneto	
	inicio	final	inicio	final	Inicio	final	inicio	final	inicio	final	inicio	final	inicio	final	inicio	final	inicio	final	inicio	final
Los amores de Albanio e Ismenia	1		1					1		2			1							
Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria	2						1													
Belardo el furioso			2				1													
Las bodas de Rugero y Bradamante							2		1											
Las burlas de amor	1				1				1											
Los carboneros de Francia	3																			
El cerco de Numancia							4		2		1									
La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón							1		2											
Los contrarios de amor	3																			
La cueva de los salvajes	1		2		1															
La descendencia de los marqueses de Mariñán	2				1				1											
La descendencia de los Vélez de Medrano	3																			
Los donaires de Matico	1				1		1													
Los enredos de Martín	3																			
El esclavo fingido	2									1							1			



Título	Redondilla		Quintilla		Tercetos		Octavas reales		End. sueltos		Silva		Lira		Pareado		Canción		Soneto	
	inicio	final	inicio	final	inicio	final	inicio	final	inicio	final	inicio	final	inicio	final	inicio	final	inicio	final	inicio	final
La famosa Teodora alejandrina	3																			
El ganso de oro	1		1						1											1
La gran pastoral de Arcadia	1				1		1			1										
Las grandezas del Gran Capitán	1						3			1										
El grao de Valencia	1		1				1			1										
Gravarte	1		1				2													
Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe	1				2		1													
El hijo de Reduán			3							1										
Los infortunios del conde Neracio	3								1											
Las justas de Tebas y reina de las amazonas	1		1									1								
Las locuras de Orlando					1		4		3											
Lucistela							2		2			1								
El maestro de danzar	3								1		1									
María la pecadora	2						1		1											
El milagroso español					1		1							1						

Título	Redondilla	Quintilla	Tercetos	Octavas reales	End. sueltos	Silva	Lira	Pareado	Canción	Soneto
	inicio final	inicio final	Inicio final	inicio final	inicio final	inicio final	inicio final	inicio final	inicio final	inicio final
La montañesa	2	1			2	1				
Los naufragios de Leopoldo	1	2						1		
La Platera	1 1		2		2					
El príncipe melancólico	3 3									
Los pronósticos de Alejandro	1 1	1 1	1							1
Los propósitos	3 3									
Las traiciones de Pirro	1 1		1	1	1	2	1			
El valor de las letras y las armas		3 3								
Los vicios de Cómodo				1 1	3					

	Redondilla	Quintilla	Tercetos	Octavas	Endecasílabos sueltos	Silva	Lira	Pareado	Canción	Soneto
% de empleo de estrofas en inicio	41,26	14,28	9,52	21,42	7,14	2,38	2,38	0,8	0,8	
% de empleo de estrofas en fin	59,52	11,12	2,38	14,28	10,32			0,8	0,8	

Según Morley y Bruerton, la estadística del empleo de las distintas estrofas en las veintitrés comedias del período anterior a septiembre de 1598 arroja los siguientes resultados:

- en los comienzos de acto: 55,7% de redondillas; 21,4% de quintillas; 12,8% de octavas; 2,8% de tercetos; 1,4% de lira y 5,7% de sueltos

- en las terminaciones: 45,7% de redondillas; 12,8% de quintillas; 1,4% de décimas; 5,7% de romance; 10% de octavas; 1,4% de soneto; 7,1% de tercetos; 14,3% de sueltos y 1,4% de letrilla<sup>81</sup>.

Como puede observarse, la redondilla es la estrofa más empleada en el inicio y final de jornada, más en el inicio que en el final. Este dato coincide con los estudios realizados por Morley y Bruerton para el período de Lope de Vega anterior a 1598<sup>82</sup>, aunque el porcentaje de empleo en nuestro caso es ligeramente inferior que en el de Lope. Además, en Lope, a la redondilla le sigue, en porcentaje de empleo en los comienzos de acto, la quintilla, mientras que, en nuestro *corpus*, a las redondillas les siguen las octavas, con un porcentaje bastante superior al que se encuentra en Lope de dicha estrofa.

Uno de los datos que destacan Morley y Bruerton de su análisis es que “antes de 1604, cuando estaba escribiendo con un porcentaje considerable de quintillas, el número de actos que empiezan en redondillas es más del doble de los que comienzan en quintillas. Es curioso que, sólo en 1604-08, cuando su porcentaje estaba en franco declinar, las quintillas empiecen casi tantos actos como las redondillas”<sup>83</sup>. En nuestro caso, el porcentaje de quintillas en inicio de jornadas es todavía inferior al de Lope de Vega.

Por otro lado, merece especial mención el porcentaje de tercetos en inicio de jornada en nuestro *corpus*, que triplica al porcentaje de dicha estrofa en el Fénix.

Por lo que respecta a los finales de acto, Lope de Vega utiliza preferentemente las redondillas, seguidas de los endecasílabos y, después, de las quintillas. En nuestro caso, a las redondillas le siguen nuevamente las octavas reales, después las quintillas y, en tercer lugar, los endecasílabos sueltos.

Es interesante que el soneto sea la estrofa empleada en el final de la primera jornada de *Los pronósticos de Alejandro* puesto que, en los datos ofrecidos por Morley y Bruerton para las obras anteriores a 1598, sólo hay un caso de final de una jornada en soneto. Este final en soneto aumenta en las obras del período 1599 a 1603, en las que se documenta el empleo del soneto hasta en cinco finales de acto.

---

<sup>81</sup> MORLEY, G., y BRUERTON, C., *Cronología... op. cit.*, p. 201.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 205.

Tenemos un caso en el que el final de jornada es con pareados: *Lucistela*, y uno en el que el inicio de jornada es con pareado: *El milagroso español*. Se trata de pareados de arte mayor. Los pareados son una estrofa a la que se recurre con poca frecuencia en nuestro *corpus*. Poco común resulta también el final de la jornada tercera de *Los naufragios de Leopoldo* que, tras una larga tirada de quintillas, se cierra la obra con un pareado de arte mayor.

En algunas obras se observa una reiteración en el empleo de las mismas estrofas para abrir y cerrar distintos actos. Así, por ejemplo, la segunda y la tercera jornada de *La Platera* empiezan con tercetos encadenados y acaban con octavas reales. Lo mismo sucede con las tres jornadas de *El valor de las letras y las armas*, que se sirven de las quintillas en el comienzo y de las redondillas en el final; con la segunda, tercera y cuarta jornada de *Las locuras de Orlando*, que empiezan y acaban en octavas reales; con segunda y tercera jornada de *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, en redondillas para el inicio y fin; o con la segunda, tercera y cuarta jornada de *Los vicios de Cómodo*, que utilizan los endecasílabos para abrir y las redondillas para cerrar.

Merece especial atención el cambio métrico en relación con el cambio de jornada, pues la crítica ha hecho referencia a que la norma habitual en el caso de Lope de Vega era que el cambio de jornada iba acompañado de un cambio de estrofa. Según Diego Marín:

Lo normal en Lope es cambiar el metro al comenzar un nuevo acto, destacando así claramente la división estructural básica de la comedia. Solamente en 6 de las 26 examinadas hallamos un acto empezado con el mismo metro en que acaba el anterior, y son todas ellas de las dos primeras épocas y no precisamente de composición muy esmerada<sup>84</sup>

En nuestro *corpus* hay cambio métrico en muchos casos, pero se constatan numerosas excepciones a esta “norma”. De hecho, en más de un 40% de los casos, hay cambio de jornada sin que se produzca cambio métrico. Detallamos a continuación las obras concretas en las que sucede:

Título	Coincidencia de metro en las jornadas		
	1 y 2	2 y 3	3 y 4
Los amores del príncipe de Tiro y...	Redondillas		
Belardo el furioso	Quintillas		
Los carboneros de Francia	Redondillas	Redondillas	
El cerco de Numancia	Octavas reales		Octavas reales
Los contrarios de amor	Redondillas	Redondillas	
La cueva de los salvajes	Quintillas		
La descendencia de los marqueses...	Redondillas	Redondillas	
La descendencia de los Vélez...	Redondillas	Redondillas	
Los donaires de Matico		Redondillas	
Los enredos de Martín	Redondillas	Redondillas	

<sup>84</sup> MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1968, p. 81.

El esclavo fingido	Redondillas		
La famosa Teodora alejandrina	Redondillas	Redondillas	
La gran pastoral de Arcadia	Redondillas		
Las grandezas del Gran Capitán		Octavas reales	
Gravarte		Quintillas	Redondillas
Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe	Redondillas	Tercetos	
Los infortunios del conde Neracio	Redondillas		
Las justas de Tebas y reina...		Redondillas	
Las locuras de Orlando		Octavas reales	Octavas reales
María la pecadora	Redondillas		
Los naufragios de Leopoldo	Quintillas	Quintillas	
El príncipe melancólico	Redondillas	Redondillas	
Los propósitos	Redondillas	Redondillas	

Estos datos merecen una reflexión acerca del empleo del cambio métrico en relación con las unidades estructurales de estas obras. Son demasiados los casos en los que no existe correspondencia como para considerarlos excepciones a una norma. El carácter experimental o “primerizo” de nuestros textos parecen ser los motivadores.

Por otro lado, Marín, en su estudio de la obra de Lope de Vega, señalaba no sólo que el cambio métrico se asociaba generalmente con el cambio de jornada, sino que éste se producía mayoritariamente en el cambio de “escena” (en el sentido que le otorgamos nosotros al “cuadro”), de modo que la función esencial del cambio métrico era de carácter estructural:

Estos cambios existen cuando hay una mutación de lugar, de asunto o de personajes, quedando la escena vacía por un momento y señalada en los autógrafos de Lope con una línea horizontal rubricada. A falta de acotaciones escénicas, Lope empleó por regla general el cambio métrico como indicador lógico de la transición a una escena nueva<sup>85</sup>.

Explica el citado investigador que el porcentaje de los casos en los que se produce un cambio de cuadro sin que lleve aparejado un cambio métrico disminuye con el tiempo. Su no desaparición completa se justifica, según Marín, porque entre el cuadro y su precedente existe “un enlace respecto al asunto central, aunque cambien la situación dramática, los personajes o el lugar, de modo que el enlace temático queda reforzado por el enlace métrico”<sup>86</sup>. Respecto al cambio de escenas (en la terminología empleada por Diego Marín, “subescenas”), precisa las afirmaciones de Morley y Bruerton. Indica que lo habitual “al entrar o salir personajes, pero sin variación de asunto, es mantener la continuidad métrica”<sup>87</sup>.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 77.

Frente a los datos ofrecidos por Marín para la primera época de Lope de Vega, en la que los cambios de cuadro que no llevaban aparejado un cambio métrico se situaban en un 2,4%, en nuestro *corpus* se produce cambio de cuadro sin que lleve aparejado un cambio métrico, de nuevo, en más del 40% de los casos. A mi entender, esta sustancial diferencia merece un estudio más amplio, específico y particularizado sobre cada uno de los textos que integran la Colección para obtener una visión más completa del fenómeno en este período anterior a la *Comedia Nueva*. Un estudio que deberá necesariamente ponerse en relación con las nuevas metodologías propuestas por el profesor Vitse y la profesora Antonucci<sup>88</sup>. Un estudio que, sin embargo, no puede llevarse a cabo aquí porque excede los límites de esta investigación. Quede únicamente apuntada, como hipótesis, una tendencia que parece detectarse en nuestro *corpus* y que definiría el cambio métrico, más que por una función estructural, por su función de mecanismo auditivo de cara a llamar la atención del público, remarcando la relevancia de determinados pasajes en el desarrollo de la acción. En este sentido, el *corpus* compartiría con *El hijo de la cuna de Sevilla*, que pertenece a la misma franja cronológica, la utilización del cambio métrico más en función temática que escénica y, por tanto, podría diferenciarse del uso más habitual del cambio métrico estudiado por Diego Marín para el caso de Lope de Vega. De hecho, Alessandro Falcinelli, en su estudio de la métrica de *La cueva de los salvajes* afirmaba: “Dall’analisi della versificazione di CS emerge, in primo luogo, la scarsa varietà nell’utilizzo delle forme metriche; l’anonimo autore infatti costruisce il testo della commedia ricorrendo unicamente a *quintillas, redondillas e tercetos*”<sup>89</sup>, manifestándose contrario a la aplicación del sistema, ensayado por Diego Marín para el caso de Lope de Vega, que pone en relación la forma métrica con el tipo de escena:

Tuttavia ritengo che sia inopportuno comparare i risultati di tale studio con la versificazione e la tipologia scenica di CS, in quanto la produzione anteriore a Lope non risponde ad una netta e rigorosa schematizzazione in questo senso. D’altronde l’anonimo autore di CS ha costruito il testo utilizzando solo tre forme strofiche, il che presuppone una pluralità di tipologie sceniche per ciascuna forma metrica<sup>90</sup>.

Lo anteriormente expuesto no obsta para confirmar la tendencia detectada por Marín en los textos lopescos presentes en nuestro *corpus*, por lo que resulta todavía de mayor interés el estudio comparativo de los cambios métricos entre los textos anónimos y los del Fénix en la Colección.

---

<sup>88</sup> *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ANTONUCCI, Fausta (ed.), Kassel, Reichenberger, Estudios de Literatura 103, en prensa.

<sup>89</sup> FALCINELLI, Alessandro, *Studio e edizione della Commedia inedita e anonima La cueva de los salvajes*, *op. cit.*, pp. XL-XLVI (XL).

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. XLIII.

### 3.3.4 Breve consideración sobre el empleo de la prosa

A pesar de que Morley y Bruerton indicaron que la presencia de fragmentos en prosa en las obras de Lope de Vega no servía como criterio válido para la fechación, hemos considerado interesante dejar constancia aquí de los casos en los que se emplea. Llama la atención, por ejemplo, que las cartas dirigidas de unos personajes a otros e incluidas en el texto, en unos casos se sirvan de la prosa y en otros, del verso. Dado que las obras que nos ocupan son mayoritariamente anónimas, mi intención al ofrecer los datos sobre la combinación de prosa y verso en las obras que analizo es dejar abierta una vía por si pudiese existir algún tipo de relación en los gustos de determinados escritores a la hora de utilizar o no la prosa.

Hay una carta escrita en verso en *Lucistela* (f. 103 v.), donde se introduce también un pregón en verso (f. 104 v.). Por el contrario, las cartas, la mayoría de las cuales van precedidas de la indicación “carta” y en algunos casos incluso terminan con la firma y rúbrica de los personajes que supuestamente las escriben, aparecen en prosa en:

*La descendencia de los marqueses de Mariñán*, (f. 194 v. y 196 r.). Se trata de dos cartas, la primera de ellas la que el duque de Esforcia remite al fuerte de Mariñán en la que ordena el pago a los soldados de las cantidades que les adeudaba, así como la muerte del secretario. La segunda, que de acuerdo con las didascalias implícita y explícita leerá Lindano, es la carta que el secretario entregará en el fuerte al general Lindano en sustitución de la que había escrito el duque<sup>91</sup>.

En *El milagroso español* la carta es la que la princesa Libia deja escrita al abandonar la prisión con la orden explícita de que presenten la carta a su padre (p. 10).

*Las bodas de Rugero y Bradamante* contiene la carta que Amón le dirige desde París al León advirtiéndole del concierto de su hija Bradamante con el emperador para que no permita que se case con ella ningún varón que no la venza primero en el campo de batalla (p. 22).

También en *Los propósitos*. Se trata de una carta que provoca confusiones en la trama dramática. La carta, escrita por Astolfo para hacerse con el poder de la corte francesa, la firma en nombre de su sobrino haciéndoles creer a los parisinos que es un farsante que trata de arrebatarles el trono para favorecer al rey inglés. Lo más curioso de la carta es la firma final: “vuestro príncipe fingido y verdadero vasallo de su rey” (f. 118 r.).

En *Amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria* hay una carta en prosa que la princesa de Tiro dirige al duque de Cantabria solicitándole información sobre su hermano (f. 149 v.).

---

<sup>91</sup> Una visión del contexto en el que se integran estos pasajes concretos en las correspondientes obras puede verse en el capítulo segundo de este trabajo.

En *Los carboneros de Francia*, la carta que escribe César en nombre del Rey para solicitar la autorización del tío de Marcela para que ésta acuda a palacio (244 v.), está en prosa, pero el rótulo escrito en la caja con la que Coridón y Silvio tratan de engañar a las pastoras Belarda y Leonisa, está en verso (248 r.).

Además de las dos cartas (f. 75 r., f. 76 r.) incluidas en *Las grandezas del Gran Capitán*, hay otro pasaje muy curioso en prosa: las cuentas que el Gran Capitán presenta (f. 74 r.)<sup>92</sup>.

Hemos reservado para el final el caso de *Los naufragios de Leopoldo* puesto que los fragmentos en prosa que se intercalan en la comedia corresponden a dos pasajes de teatro dentro del teatro en el que las voces deben escucharse “dentro” (23 v. y 45 r.). Se trata de la representación en la ficción por el actor Cisneros del “entremés del pastel”. El Infante y sus acompañantes, Leopoldo y Damasio, comentan los fragmentos entrecortados de dicho entremés, que se escuchan entre bastidores. Pero lo interesante de este pasaje de teatro dentro de teatro es el contraste entre la prosa del entremés que se recita y el verso empleado en la comedia por los personajes que comentan las voces de los actores que se escuchan<sup>93</sup>.

### **3.4 Tipología y construcción espectacular**

#### **3.4.1 Distribución en cuadros y escenas**

El análisis de las unidades estructurales de las obras ha adquirido especial relevancia entre la crítica en el estudio del teatro del Siglo de Oro. La división formal de los textos ha permitido establecer criterios para la datación de los mismos. Como venimos viendo a lo largo del capítulo, el número de jornadas o el número de versos son elementos que ayudan a fijar una frontera cronológica de la escritura. Del mismo modo, el análisis de unidades estructurales inferiores a la jornada ha permitido al profesor Oleza adscribir genéricamente las obras por las características y función de dichas unidades, trazando la evolución de una teatralidad de raíces cortesanas, con presencia de unidades estáticas, afuncionales y longitud extensa hacia otra de “escenas cortas y

---

<sup>92</sup> Teresa Ferrer, al analizar la obra de Lope de Vega con título semejante a la que nos ocupa, *Las cuentas del Gran Capitán*, ha resaltado la importancia que adquiere en el drama la presentación de las cuentas, puesto que se convierte en un mecanismo mediante el cual se rememoraban los servicios prestados a la Corona, no sólo los bélicos, sino también los pecuniarios. Vid. FERRER VALLS, Teresa, “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica I”, en *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 215-31. En este mismo sentido podría ser interpretado el pasaje del drama anónimo sobre *El Gran Capitán*, al que acabamos de aludir.

<sup>93</sup> El primer investigador en llamar la atención acerca de la importancia de este pasaje de teatro dentro del teatro fue Eduardo Juliá Martínez, pero fue Canavaggio quien le prestó particular atención y estudió el pasaje de la comedia que, según él mismo afirma, está formado por unos 600 versos que se corresponden a siete folios del manuscrito, concretamente (23r.-27 r.). Vid. VEGA, Lope de, *El caballero de Olmedo*, edición de Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Revista de Bibliografía Nacional, anejo II, 1944, pp. 65-68 y CANAVAGGIO, Jean, *Un mundo abreviado. Aproximaciones al teatro áureo*, Iberoamericana, Vervuert, 2000, p 64-65.



autónomas, reduciendo el acto o jornada a un papel de marco, poco condicionante de la acción”<sup>94</sup> que triunfan en la comedia barroca.

Antes de establecer la división en unidades de los textos de la Colección, se hace necesario sentar las bases teóricas de las que nos hemos servido para llevarla a cabo. En este sentido, debemos precisar que entendemos por “cuadro” la unidad definida entre dos vacíos escénicos<sup>95</sup>. En palabras del profesor Oleza, “definidos entre dos vacíos, autónomos y con una espectacularidad específica”<sup>96</sup>. En cuanto a las escenas, seguimos al profesor Oleza, quien las define en los siguientes términos:

Nuestra segmentación entiende por cambio de escena cualquier cambio en el abanico de personajes presentes en el escenario, salvo aquellos casos insignificantes en que un paje o criado entra para anunciar a otro personaje y se eclipsa a continuación, o el de la salida gradual y sucesiva de los personajes, uno tras otro, en brevísimos intervalos, del escenario. En suma, salvo aquellos casos en que la entrada o salida de algún personaje no permite que se constituya un núcleo de acción<sup>97</sup>

La media de cuadros en el *corpus* se sitúa alrededor de los catorce, que pueden compararse con los datos ofrecidos, respectivamente, por Mercedes de los Reyes y Valle Ojeda para el drama religioso de la *Vida y martirio de Santa Bárbara* y la comedia urbana de *Los enredos de Martín*, de Cepeda. El número de cuadros totales de la primera es de dieciocho, distribuidos equitativamente en las tres jornadas, de modo que cada una de ellas está constituida por seis cuadros. En *Los enredos de Martín* hay trece cuadros, distribuidos del siguiente modo: dos en la primera jornada, seis en la segunda y cinco, en la tercera<sup>98</sup>. Debe tomarse en consideración que la enorme diferencia en cuanto a la longitud de los textos, nos obliga a calcular un coeficiente del número de cuadros para comparar, con mayor precisión, los resultados obtenidos en nuestro *corpus*. Sin embargo, antes de calcular los coeficientes tanto de los cuadros como de las escenas, notamos el número real de

---

<sup>94</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en VVAA (Oleza Simó, Joan, director), *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, p. 276.

<sup>95</sup> A pesar de las limitaciones que puede suponer restringir la delimitación del cuadro a un único criterio de los cinco señalados por el profesor Ruano para su definición, se ha adoptado el criterio del “tablado vacío” para el establecimiento de unidades después de haber realizado una prueba previa en una de las comedias del *corpus*: *Los infortunios del conde Neracio*, en la que se tuvieron en cuenta los cinco criterios señalados por Ruano. Dada la complejidad en la delimitación de los cambios espacio-temporales y, en ocasiones, incluso de los cambios temáticos, así como los problemas asociados a la no vinculación entre éstos y los cambios métricos porque nos enfrentamos con textos en los que las “normas” que funcionarían para la *comedia nueva* todavía no están perfectamente fijadas, y sobre todo, atendiendo al elevado número de textos que integran el *corpus* en estudio, resultaba inviable la adopción de cinco variables que debían ser estudiadas previamente para una posterior determinación de la “verdadera” unidad cuadro.

<sup>96</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral...”, art. cit., p. 276. Puede verse una muestra de análisis por cuadros aplicado a una comedia de Lope de Vega en “*Adonis y Venus*, una comedia cortesana del primer Lope de Vega” en VVAA (Oleza Simó, Joan, director), *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, p. 317-18.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 276-278, n. 13.

<sup>98</sup> *Vid.* REYES PEÑA, Mercedes de los, “*Vida y martirio de Santa Bárbara...*”, art. cit., pp. 757-758; y OJEDA CALVO, María del Valle, “*Los enredos de Martín...*”, art. cit., p. 600.

escenas en relación con las observaciones críticas que nos preceden. De hecho, la media de escenas en el *corpus* a estudiar es de 54,56, dato que se encuentra en la misma línea que la media de 53,66 que obtuvo el profesor Oleza en el análisis de dieciocho comedias del primer Lope de Vega<sup>99</sup>. El citado investigador señala que “las comedias con menos de 57 escenas son todas anteriores a 1595-96, mientras que las posteriores a esta fecha elevan el número de sus escenas”<sup>100</sup>. En este sentido, si ordenamos nuestros textos de mayor a menor número de escenas, nos encontramos con quince casos en los que el número de escenas es superior a las cincuenta y siete: *Los naufragios de Leopoldo*, *Los contrarios de amor*, *Los pronósticos de Alejandro*, *El milagroso español*, *La famosa Teodora alejandrina*, *Los enredos de Martín*, *El maestro de danzar*, *Los infortunios del conde Neracio*, *Las bodas de Rugero y Bradamante*, *La cueva de los salvajes*, *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*, *Los carboneros de Francia*, *Los propósitos*, *El ganso de oro* y *La descendencia de los Vélez de Medrano*. En este grupo, como puede comprobarse, hay obras pertenecientes a muy distintos géneros, desde dramas caballerescos y religiosos a comedias palatinas, pasando por comedias urbanas o dramas historiales. Tras la heterogeneidad aparente, puede hallarse un punto de interrelación entre dichas obras: su cronología. Obsérvese que no están entre las citadas, los dramas en cuatro jornadas, ni obras como *La Platera*, *Lucistela* o *La gran pastoral de Arcadia* que, con toda seguridad, son representativas del quehacer dramático de los años 80. Las obras que integran el grupo que supera las cincuenta y siete escenas se adscribirían a los años 90 o los inmediatamente anteriores. Recordemos también que Arata, al comentar las escenas de las obras de Miguel Sánchez, destacaba el bajísimo número en que se estructura *La isla bárbara*, a la que califica como:

la piú arcaica delle commedie di Sánchez, con solo 43 scene, numero estremamente ridotto se consideriamo l'insolita lunghezza dell'opera (4654 versi). *La Desgracia venturosa* e *La Guarda cuidadosa*, con 56 e 68 scene rispettivamente, si avvicinano invece agli indici della commedia palatina lopiana degli anni '90<sup>101</sup>.

Si comparamos las cuarenta y tres escenas de la obra con los datos obtenidos en nuestro *corpus*, se observa que sólo ocho de las treinta y nueve obras tienen igual o menor número de escenas, y puede afirmarse que son, en su mayoría, textos antiguos, pues hay cinco que están divididas en cuatro jornadas (*La descendencia de los marqueses de Mariñán*, *Las locuras de*

<sup>99</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral...”, art. cit., p. 276.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>101</sup> ARATA, Stefano, *Miguel Sánchez...*, op. cit., p. 40. Según sus propias palabras, la obra de Miguel Sánchez muestra una estructura muy anclada al concepto de cuadro: “La forte dipendenza dalla struttura in ‘cuadros’, comporta inevitabilmente una certa hipertrofia nell’impiego delle scene” (39).

*Orlando, Los hechos de Garcilaso, Las traiciones de Pirro y Gravarte*) y otras dos que son también antiguas (*Lucistela y La Platera*).

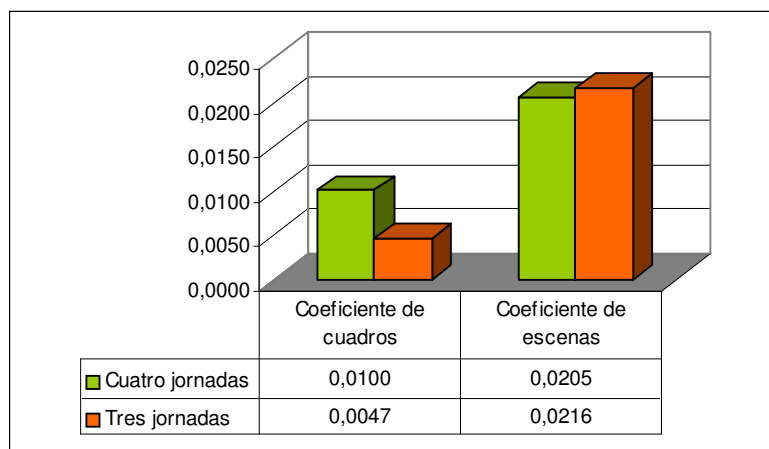
Como decía anteriormente, las variaciones en el número de versos de las obras exigen un cálculo que promedie su longitud para evitar desfases entre las escenas de las obras de menor o mayor longitud. Los resultados obtenidos al dividir el número de escenas de las distintas obras entre el número de versos de cada una de ellas se recogen en cuadro siguiente, en el que se adopta, como criterio de ordenación, el coeficiente del número de cuadros, de mayor a menor:

<b>Título</b>	<b>Coeficiente número de cuadros</b>	<b>Coeficiente número de escenas</b>
Gravarte	0,0155	0,0192
traiciones de Pirro, Las	0,0140	0,0186
cerco de Numancia, El	0,0131	0,0184
Hechos de Garcilaso y moro Tarfe, Los	0,0115	0,0208
Lucistela	0,0112	0,0210
María la pecadora	0,0105	0,0231
Locuras de Orlando, Las	0,0096	0,0213
gran pastoral de Arcadia, La	0,0076	0,0324
grandezas del Gran Capitán, Las	0,0076	0,0265
justas de Tebas y reina de las amazonas, Las	0,0073	0,0182
conquista de Jerusalén por Godofre Bullón, La	0,0068	0,0167
valor de las letras y las armas, El	0,0065	0,0127
vicios de Cómodo, Los	0,0064	0,0211
Platera, La	0,0063	0,0220
descendencia de los Vélez de Medrano, La	0,0062	0,0259
milagroso español, El	0,0059	0,0219
infortunios del conde Neracio, Los	0,0058	0,0218
enredos de Martín, Los	0,0056	0,0240
descendencia de los marqueses de Mariñán, La	0,0055	0,0198
cueva de los salvajes, La	0,0052	0,0280
bodas de Rugero y Bradamante, Las	0,0051	0,0251
famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya, La	0,0050	0,0228
Montañesa, La	0,0047	0,0198
pronósticos de Alejandre, Los	0,0043	0,0329
esclavo fingido, El	0,0041	0,0193
ganso de oro, El	0,0041	0,0222
Donaires de Matico, Los	0,0038	0,0197
Príncipe melancólico, El	0,0038	0,0170
amores de Albanio e Ismenia, Los	0,0037	0,0181
graio de Valencia, El	0,0037	0,0174
amores príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria, Los	0,0036	0,0176
Belardo el furioso	0,0036	0,0165
burlas de amor, Las	0,0035	0,0199
hijo de Reduán, El	0,0033	0,0184
contrarios de amor, Los	0,0031	0,0236

propósitos, Los	0,0028	0,0185
carboneros de Francia, Los	0,0023	0,0231
naufragios de Leopoldo, Los	0,0023	0,0261
maestro de danzar, El	0,0020	0,0214

Si calculamos, por separado, la media del coeficiente de cuadros en las obras estructuradas en tres y cuatro jornadas obtenemos una media de 0,0100 en el caso de las de cuatro y de 0,0047 en las de tres, de modo que la diferencia entre la media en las de cuatro y en las de tres es de 0,0053. Una diferencia significativa si tomamos en consideración que la media del conjunto de las treinta y nueve obras se sitúa en 0,0061. Puede afirmarse, por tanto, que en este *corpus* el coeficiente de cuadros está por encima de la media en el caso de las obras en cuatro jornadas y por debajo de la media en las de tres, de modo que, en nuestros textos, se cumple también la premisa teórica formulada por el profesor Oleza (de la que dábamos cuenta más arriba) según la cual se produce un cambio progresivo en el tiempo que supone el debilitamiento de las estructuras en cuadros.

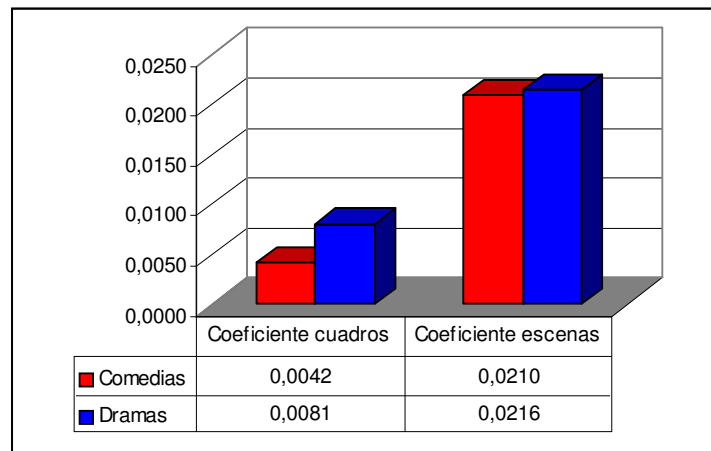
Si aplicamos ahora un cálculo similar, pero referido al coeficiente de escenas, nos encontramos con que los textos divididos en cuatro jornadas tienen una media de 0,0205, mientras que los textos divididos en tres jornadas, tienen una media de 0,0216. Como puede observarse, la diferencia entre estos dos grupos no es significativa. Para mayor claridad, recogemos los resultados obtenidos en los dos cálculos anteriores en el gráfico que se muestra a continuación:



Resulta interesante notar el hecho de que el coeficiente de cambio de escenas no experimente una variación considerable en función de la variable “tiempo”. Por ello, a pesar de que anteriormente señalábamos que los resultados obtenidos en la comparación del número absoluto de escenas de las obras de nuestro *corpus* estaba en la línea de las premisas teóricas que quedarían resumidas en la afirmación del profesor Arata: “Studi recenti hanno mostrato come il numero delle

scene in Lope e in altri autori vada aumentando con il passare degli anni”<sup>102</sup>, al aplicar el coeficiente que toma en consideración el factor “longitud”, debemos indicar que no se aprecia, en nuestro *corpus*, una tendencia del tipo “mayor número de escenas cuanto menos antigua”. Por poner sólo unos ejemplos: dos dramas religiosos como *María la pecadora* y *La famosa Teodora alejandrina*, de los cuales el segundo es, sin lugar a dudas, más reciente que el primero, presentan unos coeficientes de número de escenas que son mayores en *María la pecadora* que en *La famosa Teodora alejandrina*. Lo mismo cabe decir en el caso de las comedias pastoriles, de las que *La gran pastoral de Arcadia* sería la más antigua y, en cambio, es la que presenta un coeficiente de número de escenas superior.

Analizamos, por último, si existe vinculación genérica entre el coeficiente del número de cuadros y escenas y el género al que se adscriben las obras. De nuevo, calculamos, por separado, los coeficientes en los casos de las comedias y de los dramas y obtenemos los resultados que se muestran en el gráfico siguiente:



Como puede observarse, sí se puede detectar una tendencia que diferencia el coeficiente de cuadros en comedias y dramas, de modo que éste es menor en las comedias que en los dramas. Por el contrario, no se observan diferencias significativas entre los dos grupos respecto al coeficiente del número de escenas.

Cabría señalar, en la línea de lo expuesto en distintos momentos a lo largo del capítulo, que, en la diferencia en cuanto a número de cuadros entre comedias y dramas, interviene probablemente el hecho de que, en el *corpus*, hay muchos dramas anteriores a las comedias, lo que supondría que la variable “tiempo” tendría un peso en los resultados obtenidos sobre las variables comedia/ drama.

<sup>102</sup> ARATA, Stefano, *Miguel Sánchez...*, op. cit., p. 39.

Es decir, que no puede afirmarse, sin más, que el macrogénero drama determine un mayor número de cuadros que el macrogénero comedia, sino que la diferencia observada debe ponerse necesariamente en relación con la antigüedad de muchos de los dramas de este *corpus*.

### 3.4.2 El proyecto de espectáculo

#### 3.4.2.1 Análisis de las acotaciones

En su estudio sobre *La conquista de Jerusalén*, en relación con el teatro de los años ochenta, afirmaba el profesor Arata:

*El Trato de Argel, La Numancia, La Conquista de Jerusalén*, como la mayoría de las comedias de los años 80, pertenecen a una misma práctica teatral, que se suele denominar “teatro de palabra y aparato”, moldeada sobre cuadros estáticos, ambiciosos recursos escenográficos, parlamentos extensos, y que se diferencian nítidamente del así llamado “teatro pobre”, que se impondrá a principios del siglo XVII con la *Comedia Nueva*<sup>103</sup>.

Nos proponemos ahora estudiar las acotaciones para ver el proyecto de puesta en escena que se deriva de ellas. J. Oleza, al analizar este aspecto en las obras de la primera época de Lope de Vega, concluía:

la media de las acotaciones totales en la producción analizada es de 80,61 acotaciones por obra. Por debajo de esta media se sitúan claramente las obras anteriores a 1590, y menos significativamente, alrededor de ella, las intermedias. Las obras más tardías, posteriores a 1595, se sitúan por encima de la media<sup>104</sup>.

En nuestro *corpus*, la media del número absoluto de acotaciones externas es inferior a la ofrecida por Oleza, pues se sitúa en 67,33. Hay treinta y dos de treinta y nueve obras con menos de ochenta acotaciones. Efectivamente, entre las de más de ochenta acotaciones, no se halla ninguna de las más antiguas de nuestro *corpus*, lo que parece confirmar la hipótesis de un aumento en su número a medida que nos aproximamos al siglo XVII.

No obstante, las significativas diferencias en cuanto a la longitud de las obras de nuestro *corpus* nos obliga a tomar en consideración dicho factor para promediar el número de acotaciones en función de la variable “extensión”. Los resultados obtenidos se ofrecen en la siguiente tabla, en la que se ordenan de mayor a menor coeficiente de acotaciones, manteniendo el número absoluto para su contraste:

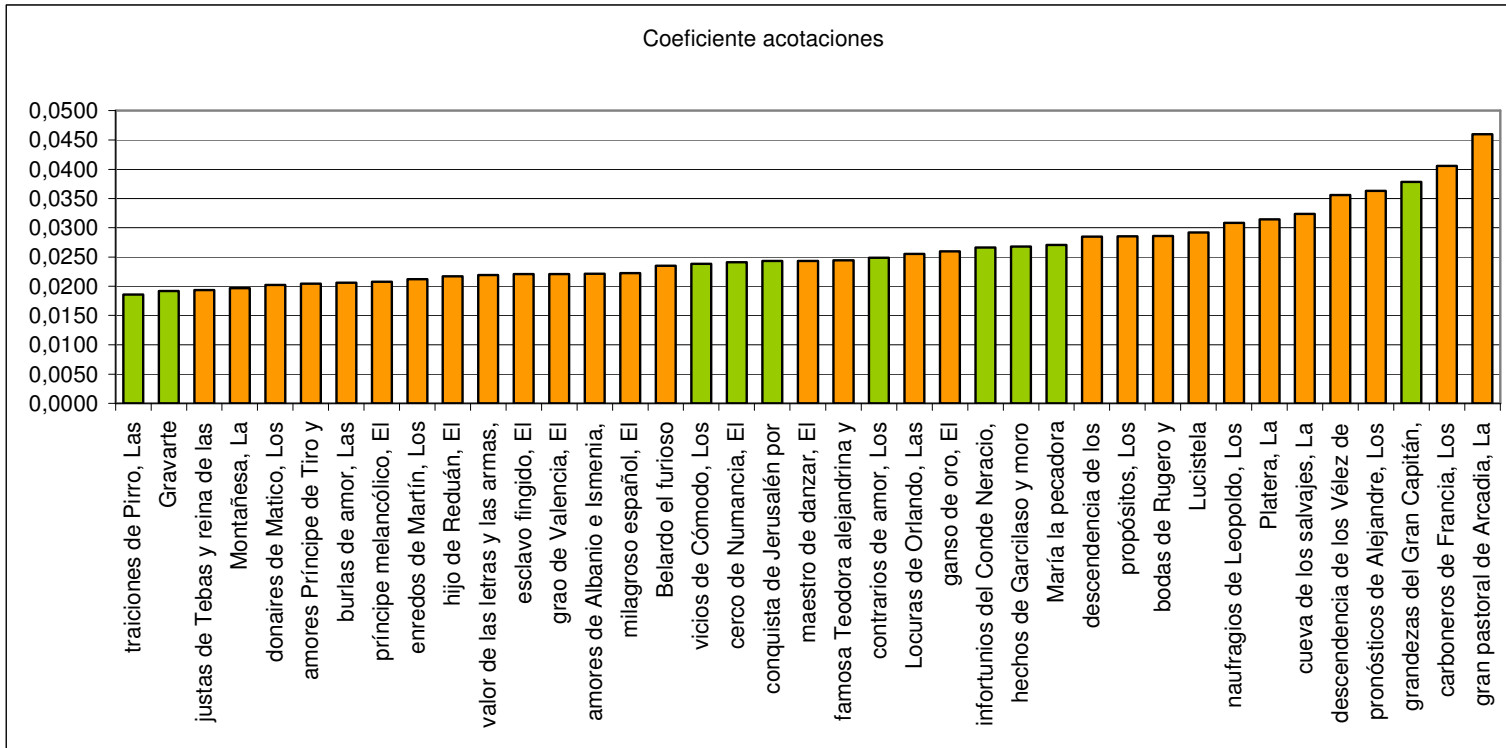
---

<sup>103</sup> ARATA, Stefano, “*La Conquista de Jerusalén...*”, art. cit., p. 43.

<sup>104</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, art. cit., p. 283.

Título	Acotaciones externas	Longitud vv.	Coefficiente acotaciones
Gran pastoral de Arcadia, La	78	1696	0,0460
Carboneros de Francia, Los	107	2640	0,0405
grandezas del Gran Capitán, Las	70	1851	0,0378
Pronósticos de Alejandro, Los	85	2342	0,0363
descendencia de los Vélez de Medrano, La	81	2275	0,0356
cueva de los salvajes, La	74	2287	0,0324
Platera, La	40	1272	0,0314
Naufragios de Leopoldo, Los	123	3991	0,0308
Lucistela	39	1335	0,0292
bodas de Rugero y Bradamante, Las	73	2554	0,0286
Propósitos, Los	91	3190	0,0285
descendencia de los marqueses de Mariñán, La	62	2177	0,0285
María la pecadora	54	1993	0,0271
Hechos de Garcilaso y moro Tarfe, Los	49	1830	0,0268
Infortunios del conde Neracio, Los	78	2931	0,0266
ganso de oro, El	69	2661	0,0259
Locuras de Orlando, Las	48	1881	0,0255
contrarios de amor, Los	97	3902	0,0249
famosa Teodora alejandrina, La	78	3198	0,0244
maestro de danzar, El	74	3042	0,0243
conquista de Jerusalén por Godofre Bullón, La	64	2635	0,0243
cerco de Numancia, El	59	2448	0,0241
vicios de Cómodo, Los	52	2181	0,0238
Belardo el furioso	71	3026	0,0235
milagroso español, El	76	3417	0,0222
amores de Albanio e Ismenia, Los	66	2981	0,0221
Grao de Valencia, El	66	2984	0,0221
esclavo fingido, El	64	2896	0,0221
valor de las letras y las armas, El	57	2597	0,0219
Hijo de Reduán, El	65	2994	0,0217
enredos de Martín, Los	61	2872	0,0212
príncipe melancólico, El	66	3182	0,0207
burlas de amor, Las	58	2818	0,0206
amores príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria, Los	73	3570	0,0204
donaires de Matico, Los	57	2812	0,0202
Montañesa, La	60	3049	0,0197
justas de Tebas y reina de las amazonas, Las	50	2589	0,0193
Gravarte	26	1355	0,0192
traiciones de Pirro, Las	28	1506	0,0186

La media del coeficiente de acotaciones es de 0,0261. Como puede observarse en el gráfico siguiente, no se detecta una clara tendencia que vincule las obras en cuatro jornadas (más antiguas) con un coeficiente de acotaciones menor.



Tres jornadas	
Cuatro jornadas	



Calculados, por separado, los coeficientes de acotaciones en las obras de cuatro y tres jornadas tenemos:

	Cuatro jornadas	Tres jornadas
Coefficiente de acotaciones	0,026	0,027

La diferencia de 0,001 que las separa no resulta significativa, por lo que no puede concluirse que, en nuestro *corpus*, exista una vinculación directa entre el número de acotaciones y la antigüedad de los textos. Por poner sólo algún ejemplo, si nos fijamos en dos comedias palatinas como *La Platera* y *Las burlas de amor*, la primera tiene un coeficiente de acotaciones superior a la segunda, pese a su mayor antigüedad. Lo mismo cabría señalar en el caso de los dramas religiosos: *María la pecadora*, *Lucistela* y *La famosa Teodora alejandrina*. Pese a ser esta última la más tardía, presenta un coeficiente de acotaciones inferior a las otras dos. Del mismo modo, la reflexión puede aplicarse a los dramas históricos *Los hechos de Gracilaso* o *Las grandezas del Gran Capitán* son, sin duda, más antiguos que *La Montañesa* y, sin embargo, este último presenta un coeficiente de acotaciones menor que el de los dos primeras. De hecho, obsérvese que, en realidad, la obra con un coeficiente mayor de acotaciones es *La gran pastoral de Arcadia*, compuesta con anterioridad a *Belardo el furioso* y a *Los amores de Albanio e Ismenia*, comedias lopescas que presentan un coeficiente inferior al de la comedia pastoril anónima.

Debemos matizar, por tanto, la afirmación inicial sobre los resultados arrojados por el análisis del número absoluto de acotaciones, que marcaba una tendencia al aumento del número de acotaciones a medida que nos aproximábamos al siglo XVII. Al promediar el número de acotaciones en función de la longitud de las obras, dicha tendencia no se confirma. No debemos olvidar que, en el *corpus*, se había observado una tendencia que vinculaba la menor extensión con una cronología más antigua, de modo que es probable que lo que nos muestran los resultados sobre el menor número absoluto de acotaciones sea, precisamente, una distorsión vinculada con un inferior número de versos que las componen.

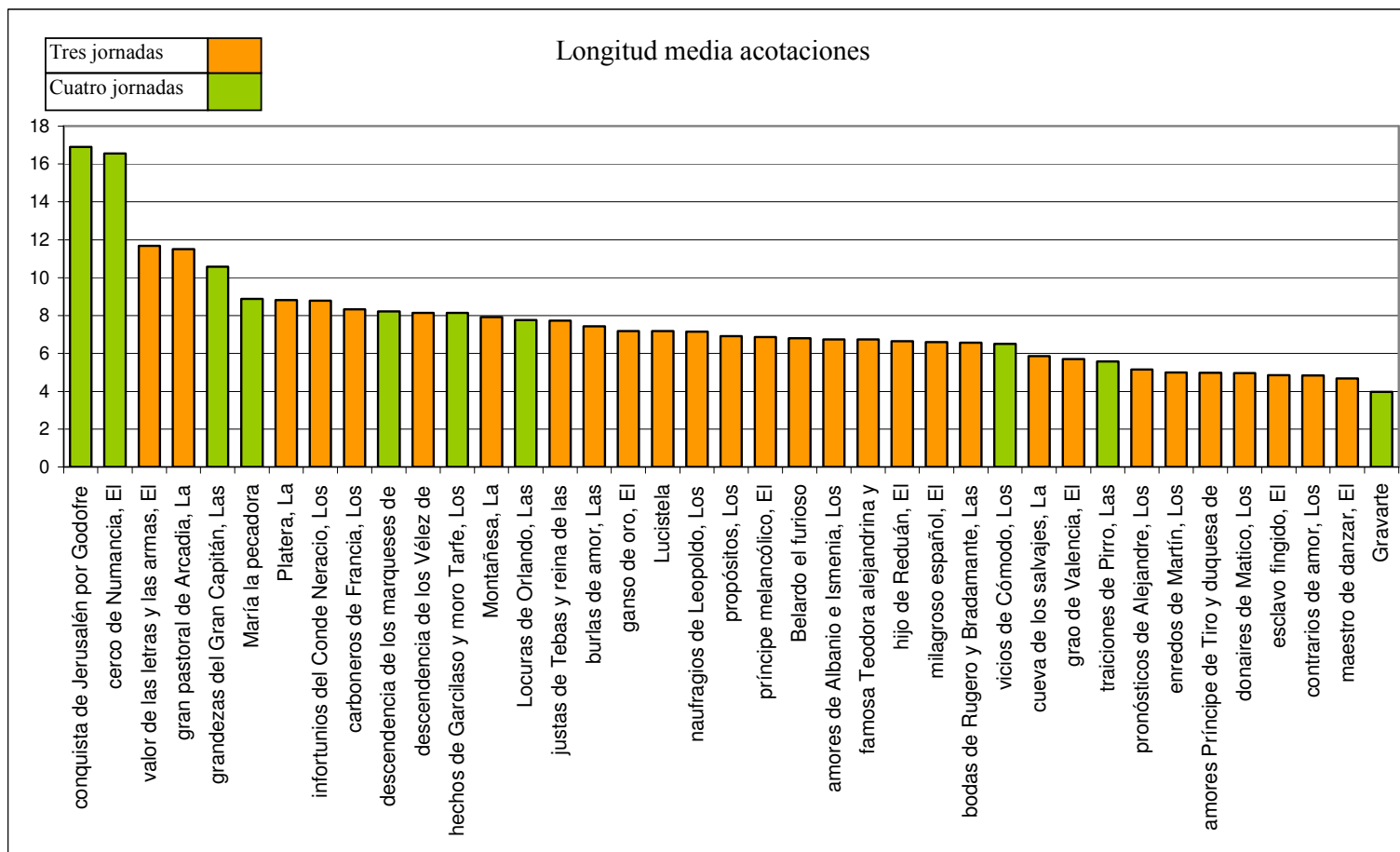
Antes de pasar al estudio de las acotaciones para tratar de reconstruir el modelo teatral que se deriva de las obras de nuestro *corpus*, vamos a detenernos en dos aspectos que resultan de interés en relación con estudios anteriores: la longitud de las acotaciones y los términos que utilizados para marcar el movimiento de las entradas y salidas de los personajes en escena.

Atendiendo a la observación del profesor Arata sobre la extraordinaria longitud de las acotaciones de Cervantes, se ha calculado en los textos del *corpus* la longitud media de las

acotaciones externas. Para ello, se han contabilizado el número de palabras de cada una de ellas, y el total de las mismas, se ha dividido por el número de acotaciones para su estudio. Los resultados obtenidos se recogen en la tabla siguiente:

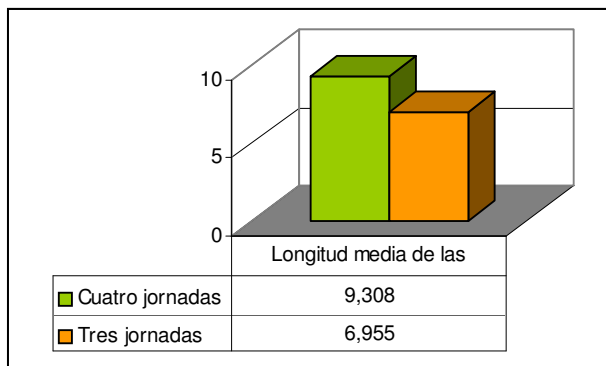
<b>Título</b>	<b>Longitud media acotaciones</b>
Conquista de Jerusalén por Godofre Bullón, La	16,90
Cerco de Numancia, El	16,57
Valor de las letras y las armas, El	11,68
gran pastoral de Arcadia, La	11,50
Grandezas del Gran Capitán, Las	10,57
María la pecadora	8,87
Platera, La	8,82
infortunios del conde Neracio, Los	8,78
carboneros de Francia, Los	8,33
descendencia de los marqueses de Mariñán, La	8,22
descendencia de los Vélez de Medrano, La	8,14
hechos de Garcilaso y moro Tarfe, Los	8,14
Montañesa, La	7,91
Locuras de Orlando, Las	7,77
Justas de Tebas y reina de las amazonas, Las	7,74
burlas de amor, Las	7,43
ganso de oro, El	7,17
Lucistela	7,17
naufragios de Leopoldo, Los	7,14
propósitos, Los	6,90
príncipe melancólico, El	6,87
Belardo el furioso	6,81
amores de Albanio e Ismenia, Los	6,75
famosa Teodora alejandrina, La	6,74
hijo de Reduán, El	6,64
milagroso español, El	6,60
bodas de Rugero y Bradamante, Las	6,57
vicios de Cómodo, Los	6,51
cueva de los salvajes, La	5,85
Grao de Valencia, El	5,70
Traiciones de Pirro, Las	5,57
pronósticos de Alejandro, Los	5,15
enredos de Martín, Los	5,00
amores príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria, Los	4,98
donaires de Matico, Los	4,96
esclavo fingido, El	4,85
contrarios de amor, Los	4,84
maestro de danzar, El	4,67
Gravarte	3,96

El análisis de la longitud media de acotaciones revela un interesante fenómeno: es superior en aquellos textos estructurados en cuatro jornadas que en aquellos que lo están en tres. Como puede apreciarse en el gráfico que se incorpora a continuación, siete de los diez dramas en cuatro jornadas se sitúan en la primera parte del gráfico.



Media de palabras por acotaciones	7,56
-----------------------------------	------

Además, si calculamos por separado la media de palabras en las acotaciones de los dramas en cuatro jornadas frente a los de tres, los resultados obtenidos confirman la tendencia observada en el gráfico.



Si tenemos presente que la media de palabras por acotación en el conjunto de las treinta y nueve obras es de 7,55, la diferencia de 2,35 palabras más en las obras de cuatro jornadas tiene un valor significativo. Quizá dicha diferencia pueda deberse a una mayor fijación del metalenguaje teatral con el avance cronológico o al hecho de que, la mayor profesionalización de los actores y la codificación de los mecanismos espectaculares, requiriera una menor explicación en el paratexto teatral.

Tomando en consideración las observaciones del profesor Hermenegildo en su estudio comparativo de las versiones conservadas de *La Numancia*<sup>105</sup>, especialmente en relación con lo que el citado investigador denomina “redundancia en el uso de la orden de asumir la palabra”, así como con la “identificación de las órdenes ‘salir a’ y ‘salir de’ escena”, estudiamos a continuación el conjunto de las obras de la Colección para delimitar si es coincidente en todas ellas el metalenguaje escénico.

Según el citado investigador, y siempre referido a *La Numancia*, en el manuscrito 15.000 de la B. N. M. (que forma parte de la Colección que estamos estudiando) el sintagma “dice” se emplea en trece ocasiones, frente a las nueve del manuscrito de la misma obra, conocido como Sancho Rayón; “diga” se emplea en una única ocasión en estos dos testimonios y “habla” se emplea sólo en el manuscrito de la Biblioteca Nacional en una ocasión<sup>106</sup>.

<sup>105</sup> HERMENEGILDO, Alfredo, “La representación imaginada: estrategias textuales en la literatura dramática del siglo XVI (el caso de la *Numancia* de Cervantes)”, en *Hommage à Robert Jammes*, Francis CERDAN (ed.), Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 1994, V. 2, pp. 531-543.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 534.

En relación con las entradas y salidas, Hermenegildo indica:

Las acotaciones escénicas que controlan las entradas y salidas de escena responden a un criterio –o a una falta de criterio– semejante en los dos manuscritos. Los respectivos redactores utilizan formas verbales o adverbiales que denotan una evidente inconsecuencia en la adopción de un punto de vista único. Las diferencias entre M [i. e., Ms. 15.000 B.N.M.] y SR [i. e., manuscrito Sancho Rayón] no son significativas<sup>107</sup>.

Si revisamos los verbos que Hermenegildo considera interesantes, esto es “entrar”, “salir” e “irse”, en los textos que nos ocupan se observa que:

- para indicar la entrada en el escenario, se prefiere el verbo “salir” a “entrar”, puesto que el primero se usa en un 83,77% de los casos, frente al segundo, que figura sólo en un 16,23%.

- para indicar la salida del escenario, se emplea, con un predominio casi absoluto, el verbo “irse” (92,43%), utilizándose el verbo “entrarse” únicamente en un 6,04% de los casos y “entrar”, tan sólo en un 1,63% de los casos.

- en el *corpus* podemos distinguir dos grupos de obras: por un lado, aquellas en las que no se produce “confusión” en el empleo de los verbos que marcan el dentro/ fuera del escenario porque se usa exclusivamente un verbo para cada acción que representan alrededor de un 30% en lo relativo a las entradas al escenario y alrededor de un 25% en lo relativo a las salidas del escenario; por otro lado, aquellas en las que el empleo de los verbos para indicar entradas o salidas presenta unos porcentajes que muestran indistinción en el empleo de uno u otro verbo (alrededor de un 25% por cuanto se refiere a las entradas en el escenario). La mayor confusión, esto es, el empleo del sintagma “entrar”, tanto para entrar al escenario como para salir del escenario, sólo se produce en *Las burlas de amor*, *El cerco de Numancia*, *La conquista de Jerusalén*, *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, *El esclavo fingido*, *El ganso de oro*, *La gran pastoral de Arcadia*, *Las grandezas del Gran Capitán* y *Los propósitos*, es decir, en nueve de las treinta y nueve obras del *corpus*.

- la recurrencia al verbo de dicción en nuestro *corpus* es baja. Tomando en consideración la distinta longitud de los textos, las obras en las que más se emplea “y dice” serían: *Las traiciones de Pirro* (con un coeficiente del 0,008), *El cerco de Numancia* y *La descendencia de los marqueses de Mariñán* (0,007), *María la pecadora* (0,005), *La conquista de Jerusalén* (0,004)

- en cuanto al empleo del verbo “queda” para indicar la presencia en escena de un personaje, el empleo en nuestro *corpus* es también bajo. De nuevo, promediando la longitud, los textos en los que se recurre más al sintagma son: *Los pronósticos de Alejandro* (0,0038), *Belardo el furioso*

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 535.

(0,0033), *La Montañesa* (0,0033), *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria* (0,0031), *Los infortunios del conde Neracio* (0,0031) y *Gravarte* (0,0030).

En las páginas siguientes se detallan los datos correspondientes para cada una de las obras.

Título	Dentro		Fuera		
	% entrar	% salir	% irse	% entrar	% entrarse
amores de Albanio e Ismenia, Los	0,00	100,00	100,00	0,00	0,00
amores príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria, Los	41,86	58,14	72,22	0,00	27,78
Belardo el furioso	2,86	97,14	100,00	0,00	0,00
bodas de Rugero y Bradamante, Las	40,91	59,09	97,14	0,00	2,86
burlas de amor, Las	48,78	51,22	96,30	3,70	3,70
carboneros de Francia, Los	0,00	100,00	93,94	6,06	0,00
cerco de Numancia, El	23,53	76,47	80,95	4,76	14,29
conquista de Jerusalén por Godofre Bullón, La	11,63	88,37	84,62	7,69	7,69
contrarios de amor, Los	0,00	100,00	100,00	0,00	0,00
cueva de los salvajes, La	0,00	100,00	96,77	0,00	3,23
descendencia de los marqueses de Mariñán, La	21,88	78,13	82,35	5,88	11,76
descendencia de los Vélez de Medrano, La	0,00	100,00	96,88	0,00	3,13
donaires de Matico, Los	12,82	87,18	83,33	0,00	16,67
enredos de Martín, Los	0,00	100,00	87,50	9,38	3,13
esclavo fingido, El	39,47	60,53	91,18	2,94	5,88
famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya, La	1,75	98,25	96,97	0,00	3,03
ganso de oro, El	26,09	73,91	66,67	7,41	25,93
gran pastoral de Arcadia, La	30,00	70,00	66,67	6,67	26,67
grandezas del Gran Capitán, Las	28,89	71,11	92,31	7,69	0,00
grao de Valencia, El	0,00	100,00	100,00	0,00	0,00
Gravarte	57,89	42,11	100,00	0,00	0,00
hechos de Garcilaso y moro Tarfe, Los	41,38	58,62	95,45	0,00	4,55
hijo de Reduán, El	0,00	100,00	88,89	0,00	11,11
infortunios del conde Neracio, Los	23,40	76,60	100,00	0,00	0,00
justas de Tebas y reina de las amazonas, Las	0,00	100,00	91,67	0,00	8,33
Locuras de Orlando, Las	0,00	100,00	94,44	0,00	5,56
Lucistela	32,14	67,86	94,12	0,00	5,88
maestro de danzar, El	0,00	100,00	100,00	0,00	0,00
María la pecadora	3,13	96,88	79,17	0,00	20,83
milagroso español, El	8,06	91,94	93,02	0,00	6,98
Montañesa, La	0,00	100,00	100,00	0,00	0,00
naufragios de Leopoldo, Los	16,88	83,12	97,37	0,00	2,63

Platera, La	43,48	56,52	90,00	0,00	10,00
príncipe melancólico, El	0,00	100,00	100,00	0,00	0,00
Pronósticos de Alejandro, Los	11,29	88,71	100,00	0,00	0,00
Propósitos, Los	42,86	57,14	94,12	2,94	2,94
traiciones de Pirro, Las	63,16	36,84	100,00	0,00	0,00
valor de las letras y las armas, El	3,13	96,88	93,33	0,00	6,67
vicios de Cómodo, Los	25,71	74,29	100,00	0,00	0,00



Título	Longitud vv.	“queda”	“y dice”	Coefficiente "queda"	Coefficiente "y dice"
amores de Albanio e Ismenia, Los	2981	7	2	0,0023	0,0007
amores príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria, Los	3570	11	4	0,0031	0,0011
Belardo el furioso	3026	10	1	0,0033	0,0003
bodas de Rugero y Bradamante, Las	2554	7	4	0,0027	0,0016
burlas de amor, Las	2818	8	0	0,0028	0,0000
carboneros de Francia, Los	2640	5	6	0,0019	0,0023
cerco de Numancia, El	2448	3	17	0,0012	0,0069
conquista de Jerusalén por Godofre Bullón, La	2635	4	10	0,0015	0,0038
contrarios de amor, Los	3902	1	0	0,0003	0,0000
cueva de los salvajes, La	2287	6	1	0,0026	0,0004
descendencia de los marqueses de Mariñán, La	2177	5	15	0,0023	0,0069
descendencia de los Vélez de Medrano, La	2275	2	4	0,0009	0,0018
donaires de Matico, Los	2812	5	1	0,0018	0,0004
enredos de Martín, Los	2872	5	1	0,0017	0,0003
esclavo fingido, El	2896	4	0	0,0014	0,0000
famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya, La	3198	4	2	0,0013	0,0006
ganso de oro, El	2661	2	1	0,0008	0,0004
gran pastoral de Arcadia, La	1696	2	7	0,0012	0,0041
grandezas del Gran Capitán, Las	1851	0	5	0,0000	0,0027
grao de Valencia, El	2984	4	0	0,0013	0,0000
Gravarte	1355	4	1	0,0030	0,0007
hechos de Garcilaso y moro Tarfe, Los	1830	2	3	0,0011	0,0016
hijo de Reduán, El	2994	5	1	0,0017	0,0003
infortunios del conde Neracio, Los	2931	9	7	0,0031	0,0024
justas de Tebas y reina de las amazonas, Las	2589	3	0	0,0012	0,0000
Locuras de Orlando, Las	1881	1	5	0,0005	0,0027
Lucistela	1335	2	2	0,0015	0,0015
maestro de danzar, El	3042	1	1	0,0003	0,0003
María la pecadora	1993	5	10	0,0025	0,0050

milagroso español, El	3417	3	2	0,0009	0,0006
Montañesa, La	3049	10	1	0,0033	0,0003
naufragios de Leopoldo, Los	3991	7	2	0,0018	0,0005
Platera, La	1272	1	0	0,0008	0,0000
príncipe melancólico, El	3182	2	1	0,0006	0,0003
pronósticos de Alejandro, Los	2342	9	0	0,0038	0,0000
propósitos, Los	3190	5	1	0,0016	0,0003
traiciones de Pirro, Las	1506	3	12	0,0020	0,0080
valor de las letras y las armas, El	2597	0	2	0,0000	0,0008
vicios de Cómodo, Los	2181	1	4	0,0005	0,0018

Pasemos ahora a estudiar la tipología espectacular que emerge del análisis de las acotaciones de nuestros textos. Sin lugar a dudas, la mayor parte de las acotaciones explícitas de nuestros textos contiene información sobre las entradas o salidas en escena de los personajes. No tenemos ejemplos de acotaciones que indiquen presencia de personaje en escena, que será el modo que se impondrá progresivamente en el teatro lopesco, probablemente debido a la cronología temprana de las comedias. En la tabla siguiente se recogen los datos correspondientes en números reales, así como el porcentaje que representan las acotaciones de entradas y salidas, en cada una de ellas, respecto al número total de acotaciones explícitas.

Título	Entradas/ salidas	
	N.º real	%
Los amores de Albanio e Ismenia	57	86,4
Los amores del príncipe de Tiro y...	64	87,7
Belardo el furioso	52	73,2
Las bodas de Rugero y Bradamante	63	86,3
Las burlas de amor	55	94,8
Los carboneros de Francia	68	63,6
El cerco de Numancia	39	66,1
La conquista de Jerusalén...	41	64,1
Los contrarios de amor	91	93,8
La cueva de los salvajes	67	90,5
La descendencia de los marqueses...	42	67,7
La descendencia de los Vélez...	60	70,1
Los donaires de Matico	53	92,9
Los enredos de Martín	55	90,2
El esclavo fingido	59	92,2
La famosa Teodora alejandrina	74	94,9
El ganso de oro	60	86,9
La gran pastoral de Arcadia	53	67,9
Las grandezas del Gran Capitán	48	68,6
El grao de Valencia	62	93,9
Gravarte	23	88,5
Los hechos de Garcilaso	40	81,6
El hijo de Reduán	51	78,5
Los infortunios del conde Neracio	61	78,2

Las justas de Tebas y reina...	44	88
Las locuras de Orlando	38	79,2
Lucistela	34	87,2
El maestro de danzar	62	83,8
María la pecadora	40	74,1
El milagroso español	73	96,1
La montañesa	52	86,7
Los naufragios de Leopoldo	98	79,7
La Platera	31	77,5
El príncipe melancólico	57	86,4
Los pronósticos de Alejandro	78	91,8
Los propósitos	67	73,6
Las traiciones de Pirro	27	96,4
El valor de las letras y las armas	37	64,9
Los vicios de Cómodo	42	80,8

Al comparar el número absoluto de acotaciones que marcan entradas y salidas con los datos obtenidos por Valle Ojeda en *El hijo de la Cuna de Sevilla*, se constata que el número de acotaciones que marcan entradas y salidas en nuestros textos es inferior al de *El hijo de la cuna de Sevilla* (entradas: 41; salidas: 38)<sup>108</sup>. Obsérvese que tan sólo *Los naufragios de Leopoldo* (98) y *Los contrarios de amor* (91) quedan por encima de las setenta y nueve acotaciones de *El hijo de la cuna de Sevilla* y únicamente *Los pronósticos de Alejandro* (78) *La famosa Teodora alejandrina* (74) y *El milagroso español* (73) se aproximan a las cifras de la comedia estudiada por Valle Ojeda.

Téngase en cuenta que, como venimos reiterando a lo largo del capítulo, las obras del *corpus* presentan una notable divergencia en cuanto a su extensión, que puede condicionar el número absoluto de acotaciones relativas a entradas y salidas. Por ello, se hace necesario recurrir al cálculo del número de las mismas en relación con el número total de acotaciones explícitas. Y dicho cálculo pone en evidencia que el porcentaje de acotaciones en las que hallamos información sobre entradas o salidas en nuestro *corpus* es muy alto, pues la media se sitúa en el 82,2%.

Sin embargo, hallamos también en los textos acotaciones externas relativas a conceptos relacionados con la escenografía, vestuario y sonido. Indicamos, en el cuadro siguiente, la tipología y el número de acotaciones que aportan información sobre cada uno de los ítems. Debe advertirse

<sup>108</sup> Los datos de referencia para *El hijo de la Cuna de Sevilla* y los correspondientes a las obras de Lope de Vega figuran en las obras citadas, pp. 72 (de Valle Ojeda) y 286 (de Joan Oleza).

que las cantidades están desglosadas pues una misma acotación puede ofrecer información de diverso tipo (por ejemplo, vestuario, escenografía, gestualidad...).

Título	Escenografía		Atrezzo		Sonido	
	N.º real	%	N.º real	%	N.º real	%
Los amores de Albanio e Ismenia	2	3	10	15,2	1	1,5
Los amores del príncipe de Tiro y...	1	1,4	13	17,8	4	5,5
Belardo el furioso	3	4,2	16	22,5	0	0
Las bodas de Rugero y Bradamante	3	4,1	12	16,4	4	5,5
Las burlas de amor	2	3,6	12	20,7	2	3,6
Los carboneros de Francia	5	4,7	23	21,5	6	5,6
El cerco de Numancia	16	27,1	18	30,5	5	8,5
La conquista de Jerusalén...	1	1,6	23	35,9	10	15,6
Los contrarios de amor	1	1	9	9,3	0	0
La cueva de los salvajes	7	9,5	11	14,8	1	1,4
La descendencia de los marqueses...	5	8,1	12	19,4	2	3,2
La descendencia de los Vélez...	4	4,9	16	19,8	16	19,8
Los donaires de Matico	2	3,5	3	5,3	0	0
Los enredos de Martín	3	4,9	7	11,5	0	0
El esclavo fingido	7	10,9	6	9,4	0	0
La famosa Teodora alejandrina	7	8,9	18	23,1	2	2,6
El ganso de oro	10	14,5	18	26,1	4	5,8
La gran pastoral de Arcadia	15	19,2	35	44,9	5	6,4
Las grandezas del Gran Capitán	6	8,7	24	34,3	3	4,3
El grao de Valencia	1	1,5	6	9,1	0	0
Gravarte	1	3,8	2	7,7	0	0
Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe	4	8,2	10	20,4	3	6,1
El hijo de Reduán	4	6,2	18	27,7	0	0
Los infortunios del conde Neracio	9	11,5	17	21,8	0	0
Las justas de Tebas y reina...	4	8	11	22	5	10
Las locuras de Orlando	2	4,2	8	16,7	0	0
Lucistela	2	5,1	8	20,5	2	5,1
El maestro de danzar	3	4,1	14	18,9	1	1,4
María la pecadora	9	16,7	19	35,2	2	3,7
El milagroso español	5	6,6	9	11,8	2	2,6
La montañesa	1	1,7	15	25	5	8,3
Los naufragios de Leopoldo	11	8,9	31	25,2	2	1,6

La Platera	4 10	5 12,5	0 0
El príncipe melancólico	4 6,1	15 22,7	4 6,1
Los pronósticos de Alejandro	2 2,4	5 5,9	2 2,4
Los propósitos	1 1,1	15 16,5	0 0
Las traiciones de Pirro	0 0	2 7,1	0 0
El valor de las letras y las armas	12 21,1	23 40,4	8 14
Los vicios de Cómodo	3 5,8	8 15,4	1 1,9

El primer elemento que resulta significativo es que, frente a la media del 82,2% para el caso de las acotaciones con información sobre entradas y salidas de personajes, la media de las acotaciones en las que hay indicaciones escenográficas se sitúa en un 7,1%. Quedan por encima de dicha media *El cerco de Numancia*, *El valor de las letras y las armas*, *La gran pastoral de Arcadia*, *María la pecadora*, *El ganso de oro*, *Los infortunios del conde Neracio*, *El esclavo fingido*, *La Platera*, *La cueva de los salvajes*, *La famosa Teodora alejandrina*, *Los naufragios de Leopoldo*, *Las grandezas del Gran Capitán*, *Los hechos de Garcilaso*, *La descendencia de los marqueses de Mariñán* y *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*. Fijémonos en las cuatro primeras, que tienen entre un 27,1 y un 16,7% de acotaciones con indicaciones de escenografía. El primer elemento a destacar es que el género de estas obras es diverso: un drama historial profano, un drama historial religioso, una comedia pastoril y una comedia palatina.

En *El cerco de Numancia* hay una referencia, al inicio de la obra, a una “peña que estará allí” (f. 7 r.) y, en el transcurso de la misma se reitera la presencia de un “muro” o “muralla” (f. 14 r.) y de una “torre” (f. 21 r.). Estos dos últimos elementos marcan un doble plano de altura, que veremos reiterado en distintas obras. Además, se alude a una sepultura y al escotillón de acceso desde un tercer plano de altura, el inferior: “Hácese ruido debajo del tablado con un barril lleno de piedras y dispárese un cohete volador” (f. 12 r.) y, poco después, se reitera la mención al tablado “Sale por el hueco del tablado un demonio...” (f. 12 r.). Como puede observarse, se trata de una escenografía, con pocos elementos, que sirve para caracterizar el exterior de la ciudad numantina sitiada. La peña, la muralla, la torre, la sepultura, así como la referencia al escotillón por el que accede al escenario el demonio nos remiten a una representación de corral. Cabe señalar, por tanto, que, pese a que en un 27% de las acotaciones explícitas de la obra encontramos referencias escenográficas, éstas reiteran la presencia del decorado aludido.

En *El valor de las letras y las armas*, el primer elemento escenográfico al que se alude explícitamente es la cueva en la que se refugia Eurídice y a la que acuden Eleasto, los pastores y los músicos para trazar un plan que les permita acabar con la bestia que los ataca y amenaza

constantemente. Otra cueva presente en esta misma obra es la que alberga en su interior a los destronados reyes de Grecia, a quienes rescata su propio hijo Leoncio (ff. 87r.-v.). La cueva es también el lugar desde donde se muestran al mundo los sabios. De acuerdo con las indicaciones que figuran en las acotaciones explícitas, se trata de tres cuevas distintas –“Asómase un filósofo a la puerta de una cueva, con un libro en la mano, mirando al cielo, elevado” (f. 88 v.), “Asómase otro filósofo a la puerta de otra cueva con un libro en la mano abierto y leyendo” (f. 89 r.), y “Otro filósofo tercero se pone a otra cueva” (f. 89 r.)– que, si pensamos en las tres puertas frontales de los corrales de comedias, bien podría tratarse del tradicional accesorio de decoración que se aplicaba en las puertas<sup>109</sup>. Por último, destaca en la comedia la alusión a un teatro: “sale Camilo arriba a un teatro donde están tres sillas y las dos de los lados tienen cada una un cántaro de barro [...] y siéntase Camilo en la silla de en medio [...]” (f. 93 r.). Del mismo modo que en el caso de *El cerco de Numancia*, la escenografía de *El valor de las letras y las armas* es limitada en los elementos requeridos para la puesta en escena. El elevado índice porcentual de acotaciones con referencias escenográficas responde a la reiterada mención de estos elementos y no a la expresión de la riqueza de tramoya.

*La gran pastoral de Arcadia* se abre con la aparición en escena de los personajes del Desasosiego y Fantaso, que entran por el escotillón: “Sale el Desasosiego, ministro de Cupido, con un hacha encendida en la mano y en la otra unos ramos de arrayán y un retrato de la pastora Diamaranta, y Fantaso, ministro del Sueño que vienen de la casa del Sueño, que es debajo del tablado” (f. 1 r.). Más allá de las referencias puntuales a elementos escenográficos como la cabaña (f. 13 v.), el punto más interesante en esta comedia es la alusión explícita en las acotaciones al “vestuario”, puesto que nos permite ubicar la representación en un teatro de corral, confirmando la hipótesis que emerge a partir del análisis de las didascalias: “Éntrase para salir por el vestuario y ponerse como sombra y levántase Dorilo” (f. 2 v.). Además, la referencia resulta sumamente interesante porque las acotaciones sucesivas revelan que el espacio de la puerta del vestuario está decorado con el elemento escenográfico que representa la cueva (ff. 2 v.-3 r.).

El elemento escenográfico de mayor envergadura en *María la pecadora* es la cueva en la que se refugia Abraham, que está presente a lo largo de gran parte de la obra. Las indicaciones escenográficas son imprecisas, como puede apreciarse, por ejemplo, en la escena en la que Abraham va en busca de su sobrina María para rescatarla del ambiente prostibulario en el que se ha implicado: “Aquí tocan y cantan estas coplas y asómase arriba María” (f. 239 r.). Como puede observarse, se señala únicamente el espacio superior, pero ni siquiera se precisa si se trata de una

---

<sup>109</sup> Sobre el decorado de la cueva, *vid.* RUANO DE LA HAZA, José María, y ALLEN, JOHN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp.413-416.

ventana o de un balcón, muy probablemente porque resulta irrelevante. Y ello no resulta nada extraño en el marco de las representaciones de corral, como advirtió Ruano de la Haza. El citado investigador, al estudiar el uso de ventanas y balcones en el teatro del Siglo de Oro, notó el uso sinonímico de los términos “ventana” y “balcón” en distintas obras y explicó que:

Nuestra sorpresa al ver que se llama ventana a un corredor con barandilla desaparece si tratamos de reconstruir visualmente el decorado. La ventana a la que aparecen estos personajes sería el rectángulo formado por el cabecero de la barandilla (que estaba a cuatro pies del suelo del corredor en los corrales madrileños), la viga en que se apoyaba el segundo corredor y las dos cortinas que habían de abrirse más o menos ampliamente para significar una ventana grande o pequeña<sup>110</sup>.

Por otro lado, en *María la pecadora* (como también en *La famosa Teodora alejandrina*) llama la atención el escaso empleo de mecanismos de tramoya, como la grúa o pescante, para representar la elevación, hacia los cielos, de los protagonistas de estos dramas religiosos. De hecho, aunque al final de *María la pecadora* se produce el fallecimiento de tres personajes, ésta no va acompañada de ascensión a los cielos o, al menos, no se indica. Ni siquiera sería estrictamente necesario que se recurriese al mecanismo en la escena en la que Abraham se le aparece al rey Jacinto. Según indica la acotación explícita correspondiente: “Sale Abraham coronado con una corona de flores y dos ángeles a los lados” (f. 234 v.), pero dicha aparición podría producirse simplemente en el nivel superior de la primera planta del corral, o incluso, a nivel del suelo y no tendría por qué requerir de elementos de tramoya específicos para reproducir la levitación.

A partir de las muestras anteriores, representativas de las obras con un porcentaje más elevado de acotaciones que aportan información sobre escenografía en el *corpus*, se infieren dos conclusiones fundamentales: en primer lugar, que la riqueza escenográfica no va directamente relacionada con un número elevado de acotaciones en las que se recojan indicaciones escenográficas, es decir, que dos obras completamente distintas en cuanto a su puesta en escena podrían tener un número parecido de acotaciones explícitas de escenografía; en segundo lugar, que las obras del *corpus* responden todas ellas a una puesta en escena propia del teatro de corral.

Antes de cerrar el comentario de la escenografía quisiera detenerme en dos aspectos que, a mi juicio, son de interés: por un lado, la representación escenográfica de la cárcel en *Los infortunios del conde Neracio*; por otro, la resolución dramática de diálogos simultáneos. Decía que en una de las comedias analizadas encontramos otro elemento escenográfico que resulta de interés: la cárcel en la que está preso Neracio en *Los infortunios del conde Neracio*. Se trata concretamente de una

---

<sup>110</sup> Vid., RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 147-148.



reja que comunica la cárcel en la que está preso Neracio con el aposento exterior de Tandelio. En el texto encontramos numerosas referencias en acotaciones externas e internas que nos permiten reconstruir cómo debía de ser.

A partir del análisis de *El condenado por desconfiado*, de Tirso, y de *Los dos amantes del cielo*, de Calderón, José María Ruano analiza las posibles representaciones de una cárcel: desde el teatro desnudo y la mera construcción imaginativa a partir de la palabra o elementos deícticos como una cadena, hasta el empleo de “un lienzo pintado de rejas en el espacio central del vestuario”<sup>111</sup>.

Sin embargo, a mi juicio, en *Los infortunios del conde Neracio*, no se emplearía ni el primero ni el segundo modelo de cárcel. El análisis de las didascalias en la comedia llevan a pensar, más bien, en que la cárcel estaría ubicada en una de las puertas de acceso al escenario. Ello justificaría el empleo del verbo “asomarse” a la reja: “Vanse y asómase Neracio a una reja que estará hecha como cárcel” (f. 356 v.), así como la mención la “puerta” por parte de Tandelio como sinónimo de la reja de la prisión: “Pónese Tandelio a la puerta” (f. 354 r.) frente a “Bravo furor, por Dios, le descompone./ El diablo se llegase hacia la reja” (f. 360 r.). De las palabras de este personaje se deduce que el espacio del escenario se corresponde con “en este aposento de acá afuera” (f. 357 r.), que comunica con la cárcel, a través de la reja: “Esta reja, señora, sale adonde/ está Neracio preso y encerrado” (f. 357 v.). Pero, sin duda, es la siguiente acotación externa la que clarifica la escenografía de la cárcel: “Métele [Neracio a Filastro] en la cárcel donde él estaba y quítale el vestido del cual se viste y échale el cerrojo y dice Filastro dentro de la reja y vase Neracio”. En ella se hace evidente la necesidad de que el mecanismo de la reja pueda abrirse y cerrarse, especificándose que hay “un cerrojo”.

Al ser una puerta con forma de reja, permite el juego de Neracio que, en distintos momentos, se asoma a escuchar a otros personajes sin que ellos lo vean y se esconde: “Vanse y sale el Rey y Filastro y estará Neracio a la reja de manera que pueda verlos y oiga lo que dicen y ellos no le vean” (f. 358 v.). Desde el interior de la reja, que permite al público ver la figura de Neracio, hace reflexiones en voz alta en forma de *apartes* o de monólogos: “Vase [Filastro] y dice Neracio desde la reja” y dialoga con los distintos personajes: “Princesa y Seberio, ¿cómo/ no llegáis? Llegad un poco,/ que aún sin juicio y loco,/ no tanto que gentes/ como. Llegad con seguridad,/ que aquesta reja...” (f. 357 v.).

Respecto al segundo punto al que hacía referencia más arriba, no hay que olvidar que el teatro es puro signo y toda forma de teatro, por más naturalista que sea, no deja de ser una convención que, en este sentido, está regida por un código simbólico y código lingüístico

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 167.

compartido por los receptores del texto. Cuando leemos o cuando imaginamos la puesta en escena de estas comedias, hay unas escenas que permiten, de modo especial, reflexionar sobre la escritura del texto dramático y la búsqueda de verosimilitud. Me refiero a aquellas escenas en las que se escriben y se pronuncian sucesivamente diálogos que son simultáneos desde el punto de vista estrictamente cronológico: comentarios de los personajes a diálogos que se están desarrollando en ese preciso instante, *apartes*, diálogos a modo de monólogos que no llegan nunca a entrecruzar información y que se alternan en turnos de habla, situaciones en las que tenemos presentes dos grupos de personajes en dos niveles distintos (las ventanas o balcones y la calle), que conversan entre sí, pero que lo hacen también en paralelo... Es, en estos casos, en los que se hace más evidente el carácter de construcción literaria no sólo del texto teatral, sino del espectáculo dramático. Al enfrentarnos con este fenómeno de resolución en escena sucesiva de acciones que deberían ser simultáneas, resulta imposible no recordar las reflexiones de Borges en su conocidísimo *Aleph* sobre los límites de la escritura y su consustancial linealidad, para pensar que no sólo la escritura, sino también la oralidad literaturizada, se rige por las leyes de lo sucesivo.

En cuanto al *atrezzo*, la media del porcentaje de acotaciones explícitas en las que hay indicaciones de vestuario o de elementos complementarios es de un 20%. Quedan muy por encima de dicha media *La gran pastoral de Arcadia* (44,9), *El valor de las letras y las armas* (40,4), *La conquista de Jerusalén* (35,9), *María la pecadora* (35,2), *Las grandezas del Gran capitán* (34,3) y *El cerco de Numancia* (30,5). No deja de resultar interesante que la mayor parte de estas obras son antiguas. Sin tratar de simplificar las cosas (pues hay cinco obras antiguas con una frecuencia inferior a la media, con casos como *Gravarte*, que tiene tan solo un 7,7%, o *Los vicios de Cómodo*, que tiene un 15,4%), la presencia de obras antiguas entre aquellas que presentan un porcentaje mayor de indicaciones de *atrezzo* puede responder a una tendencia en la línea de la aludida por Oleza para el caso de las acotaciones de gestualidad en el primer Lope de Vega. Según el citado investigador, a medida que avanza la producción dramática del Fénix se produce una disminución del número de acotaciones externas en las que se precisa el movimiento que deben realizar en escena los distintos personajes, y ello debido probablemente a la profesionalización del actor. Del mismo modo, cabría plantearse la hipótesis de que la precisión de indicaciones de vestuario disminuyese conforme se iban tipificando las convenciones de una puesta en escena de teatro de corral. En cualquier caso, los datos del *corpus* están en la línea de la hipótesis de Joan Oleza para las acotaciones de movimientos complejos de los actores y gestualidad. La media de las mismas en nuestro *corpus* se sitúa en un 23,5%, y la mayoría de las obras más antiguas presentan un índice porcentual bastante superior a la media: *Las locuras de Orlando* (47,92), *El cerco de Numancia*

(44,07), *Las grandezas del Gran Capitán* (41,43), *La conquista de Jerusalén* (37,5), *La descendencia de los marqueses de Mariñán* (37,1) *María la pecadora* (35,19) y *Los hechos de Garcilaso* (34,69).

Repasemos brevemente los elementos de *atrezzo* del *corpus* que, en algunos casos, se anotan minuciosamente. Así, en *La gran pastoral de Arcadia* se indica: “Sale el Desasosiego, ministro de Cupido, con un hacha encendida en la una mano y en la otra unos ramos de arrayán y un retrato de la pastora Diamaranta y Fantaso, ministro del Sueño, que vienen de la casa del sueño, que es debajo del tablado” (f. 1 r.) y un poco después: “Échase Dorilo bocabajo, tapados los oídos, y sale Belianira con una velilla y pez molida y una sábana debajo del brazo muy cansada resollando” (f. 2 v.).

Del mismo modo es detallada la descripción del modo en que aparecen Eurídice y Eleasto en *El valor de las letras y las armas*. De la primera, cuando se la caracteriza por primera vez como salvaje, se nos dice: “... los cabellos tendidos y rubios. Vestida de pellejos, los brazos en camisa, las piernas hasta los pies con pellejos cubiertas, y un bastón grande en las manos...” (f. 83 v.); del segundo: “Sale Eleasto hecho loco, en camisa con solas las calzas y ropilla y jubón, solas las calzas y ropilla y jubón vestido en un brazo” (f. 93 v.).

En *La conquista de Jerusalén*, se presta especial atención a la descripción del vestuario de los personajes que intervienen. Sirvan, como ejemplo, las siguientes didascalias: “Sale Jerusalén en hábito de vieja anciana, con unas cadenas arrastrando de los pies, y el Trabajo, que ha de ser un viejo anciano junto a ella, que la lleva puesto un yugo sobre los hombros” (f. 247 r.); “Sale la Esperanza con una tunicela puesta y un ramo de oliva en la mano” (f. 247 v.); “Vase, y sale Argente moro, con una barba o máscara de eunuco, y Clorinda, armada con unas armas negras o una sobrevista negra y sobre ellas unas plumas” (f. 262 r.); “A este punto sale una mujer vestida como monja, coronada de flores, con un ramo en la mano de olivo y otro de palma si le hubiere, y ésta es la Libertad, y dice” (f. 266 r.).

Los elementos de *atrezzo* más recurrentes son lanzas, báculos, armas, ramos, libros o papeles, túnicas, capas, botas, etc., de modo que, tanto el vestuario, como los accesorios necesarios para la representación, tienen un carácter esencialmente funcional: son elementos metonímicos que ayudan a ubicar espacialmente la escena o elementos de disfraz que potencian la intriga en la trama.

Uno de los casos en los que el vestuario, junto con la palabra, juega un papel fundamental como medio de potenciar la imaginación del público es la escena de *Los infortunios del conde Neracio* en la que el Rey y sus hombre se desplazan hasta el condado de Neracio para emprender una guerra. En la acotación explícita correspondiente únicamente se indica: “Vase [Filastro] y sale el Rey a modo de guerra con los que hubiere de acompañamiento” (f. 362 v.). Parece lógico pensar

que la caracterización de los personajes para lograr el citado “a modo de guerra” fuera mediante el vestuario y algún complemento, fundamentalmente, armas. Estos elementos metonímicos dotarían de significación a un escenario, con toda probabilidad, vacío. Un espacio decorado semánticamente a través de los discursos del Rey: “Aquí podéis hacer bien las trincheras/ y las tiendas poned en la vanguardia/ los tiros asestad todos por orden/ como mejor les demos batería” (f. 362 v.). Prueba de que, sobre las tablas, no estaría este decorado aludido es que el Rey se dirige a sus hombres: “Vamos a recogernos a las tiendas” (f. 363 r.). El abandono del escenario vendría a ubicar dichas “tiendas” fuera del ámbito de representación.

Por lo que respecta a las acotaciones de sonido, la frecuencia de aparición en el *corpus* es baja. La media de acotaciones explícitas que contienen indicaciones sobre sonidos se sitúa en el 3,9%, siendo *La descendencia de los Vélez de Medrano* (19,8%), *La conquista de Jerusalén* (15,6%), *El valor de las letras y las armas* (14%) y *Las justas de Tebas* (10%) las que presentan una frecuencia más elevada. En muchas ocasiones, se anota la música que acompaña a los combates o a la presencia de personajes importantes, por su poder o su carácter celestial; en otras, se alude la reproducción de sonidos de la naturaleza, como truenos, aullidos de animales; en otras, se reproducen elementos de la poesía popular tradicional: coplas, villancicos, romances...

Como ejemplo de acotaciones de sonido, hallamos en *La descendencia de los Vélez de Medrano* el acompañamiento de las cajas, tan habitual en las campañas militares: “tocan la caja y vanse dando voces, y sale Alí y Zairo, su señor” (f. 204 v.). Un ambiente bélico en el que se producen enfrentamientos armados que tienen lugar fuera del escenario, como suele ser habitual en estos casos: “Suena dentro la batalla y salen Adarramén y Mahomad y otros moros” (f. 206 v.). La música acompaña también en esta obra distintos momentos relacionados con elementos religiosos, como la escena de la aparición del azor con el Avemaría en el pico: “Suena la música y aparece un azor con un Avemaría en el pico y pónesele en la mano y dice el Ángel de adentro” (f. 207 v.); las advertencias del Ángel a Alí por las tentaciones en las que está a punto de caer van acompañadas también musicalmente (f. 216 v.); la aparición del Ángel ante Alí, que había elevado su oración para ser librado de Satanás (f. 217 v.), así como en la aparición de la Virgen y San Andrés. En el plano opuesto, es decir, en el ámbito infernal, también la aparición en escena de Barrabás y Belcebú va acompañada de elementos sonoros: “Vanse y suena gran ruido de cadenas y fuego y salen Barrabás y Belcebú” (f. 207 v.).

En *La conquista de Jerusalén* se menciona explícitamente la intervención de “trompetas, atambores y chirimías” (f. 247 v.) en el inicio de la obra. Al igual que sucedía en *La descendencia de los Vélez de Medrano*, muchas de las indicaciones de sonido van ligadas a los enfrentamientos

armados. Así, “Vanse todos, y salen soldados con herradas de agua y jarras. Entran por la puerta y salen por otra y dentro anda el mismo ruido de trompetas y atambores, gritando alarma...” (f. 264 r.); “Vanse todos y dentro suenan golpes de espadas como que se combaten...” (f. 264 v.); “Suenan trompetas al asalto” (f. 266 r.) y “... hacen ruido con trompetas y atambores” (f. 266 r.), recurriéndose al sonido de las chirimías para marcar la victoria (f. 267 r.)

Por poner un último ejemplo, en *El valor de las letras y las armas* (la tercera de las obras con mayor índice porcentual de acotaciones de sonido), se marcan mediante las acotaciones externas los aullidos de Eurídice desde dentro de la cueva, así como la música que interpretan en la entrada para calmar la ira del monstruo que esperaban encontrar allí dentro, lo que remite al tradicional lugar común de las propiedades que tiene la música para amansar a las bestias. Por otro lado, y en la línea de las obras anteriores comentadas, la música de las cajas es la encargada de acompañar a los pastores que se organizan para luchar contra el gobernador Eleasto a quien consideran injusto usurpador del trono: “Tocan la caja y van saliendo en manera de alarde los más pastores que hubiere, armados con corchos y con bastones en las manos y uno trae una lanza” (f. 86 v.).

El sonido en este *corpus* refuerza, por tanto, la significación de las escenas representadas, dotándolas de mayor tensión dramática y de un valor simbólico preciso y bien definido.

Como se ha indicado ya anteriormente, las obras del *corpus* responden a una puesta en escena propia del teatro de corral. En dichas representaciones, más que al decorado y la tramoya, se apela a la participación activa de la fantasía del espectador, para introducirse en una determinada situación, de modo que la palabra no glosa únicamente la escenografía porque se utilizan una serie de recursos verbales para crear el espacio dramático. Es el decorado verbal el que fija el esquema en el que los personajes se mueven, organiza las acciones y además proyecta una dimensión simbólica que ilumina el sentido de las obras.

El propio vestuario de los personajes, que funcionaba con carácter indicial o metonímico, servía para reconstruir lo que no se podía representar con aparatos técnicos modestos. En este sentido se apuntaba, en el capítulo segundo, la importancia que adquiriría la insistencia verbal en la nocturnidad para sugerir una realización imposible de la oscuridad. En última instancia, se trataba de elementos convencionales que no buscaban lograr una representación realista centrada en el detallismo, sino sugerir un ámbito. Y entiendo ámbito en un sentido genérico, en la construcción de una espacialidad necesaria en todo teatro para que éste pueda existir. Una creación de espacios que no se reduce únicamente a aquellos que se realizan escénicamente, y de los que se da cuenta en las

didascalias explícitas e implícitas, sino que abarca también la construcción imaginaria, no ejecutada materialmente en el escenario, provocada por descripciones y sugerencias del textos dramático.

### 3.4.2.2 La densidad de la palabra

Según el profesor Oleza, hay dos grandes modelos de espectáculo bien definidos en la primera producción de Lope de Vega: el teatro de palabra y aparato, y el teatro pobre. El primero de ellos está caracterizado por una “espesa verbalidad, con índices muy altos de versos por réplica” (que oscilan entre 8,06 y 4,82, según los datos ofrecidos por el propio investigador)<sup>112</sup>. El segundo modelo, el del teatro pobre, “lo definen las comedias palatinas, las urbanas y las picarescas, que disminuyen considerablemente el espesor de la palabra” (que oscila entre 3 y 2,58, de nuevo según los datos ofrecidos por J. Oleza)<sup>113</sup>.

En el epígrafe anterior veíamos que nuestro *corpus* respondía a una puesta en escena propia del teatro de corral, caracterizada por la limitación de sus recursos escenográficos; sin embargo, desde el punto de vista de la densidad de la palabra, en el *corpus* predomina un índice elevado de versos por réplica. Si tomamos en consideración que en el primer Lope de Vega se da una media de 3,67 versos por intervención<sup>114</sup>, el índice medio de nuestro *corpus* (4,59) es elevado. Téngase en cuenta que sólo cuatro de las dieciocho obras analizadas por el profesor Oleza, es decir un 22%, superaban el índice de cuatro versos por réplica. Por el contrario, en nuestro *corpus*, el 51,28% (veinte de las treinta y nueve obras analizadas) está por encima de los cuatro versos por réplica. Además, en nuestro *corpus* tres de las cuatro comedias urbanas presentan un índice de versos por réplica superior a 3 (*Los enredos de Martín*, 4,96; *El esclavo fingido*, 3,67 y *El grao de Valencia*, 3,39) y siete de las trece comedias palatinas se encuentran también por encima de 3 versos por réplica (*Los infortunios del Conde Neracio*, 5,04; *El valor de las letras y las armas*, 5,00; *Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria*, 3,92; *Los contrarios de amor*, 3,87; *La cueva de los salvajes*, 3,54; *El príncipe melancólico*, 3,54 y *Los donaires de Matico*, 3,20)

Detallamos a continuación la densidad de la palabra de los textos de nuestro *corpus*:

Título	Densidad
El cerco de Numancia	9,79
Las traiciones de Pirro	8,96

<sup>112</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral...”, art. cit., p. 285.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>114</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “Adonis y Venus. Una comedia cortesana del primer Lope de Vega”, en VV. AA., *Teatros y prácticas escénicas. I: La comedia*, (Oleza Simó, Joan, director), *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, Valencia, Universitat de Valencia. 1986, pp. 309-324.

Gravarte	8,21
Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe	7,98
María la pecadora	7,62
La gran pastoral de Arcadia	6,40
La conquista de Jerusalén...	5,80
El milagroso español	5,61
Las locuras de Orlando	5,55
Las justas de Tebas y reina...	5,13
Los infortunios del conde Neracio	5,04
El valor de las letras y las armas	5,00
La famosa Teodora alejandrina	4,97
Los enredos de Martín	4,96
Lucistela	4,94
Los vicios de Cómodo	4,38
La descendencia de los Vélez...	4,26
Las grandezas del Gran Capitán	4,21
Las bodas de Rugero y Bradamante	4,14
La montañesa	4,13
Los amores del príncipe de Tiro y...	3,92
Los contrarios de amor	3,87
El esclavo fingido	3,67
La descendencia de los marqueses...	3,66
Los amores de Albanio e Ismenia	3,57
La cueva de los salvajes	3,54
El príncipe melancólico	3,54
El ganso de oro	3,46
Belardo el furioso	3,43
El grao de Valencia	3,39
Los donaires de Matico	3,20
Los pronósticos de Alejandro	3,16
El hijo de Reduán	3,09
Las burlas de amor	3,01
Los propósitos	2,89
Los naufragios de Leopoldo	2,83
La Platera	2,67
Los carboneros de Francia	2,64
El maestro de danzar	2,43

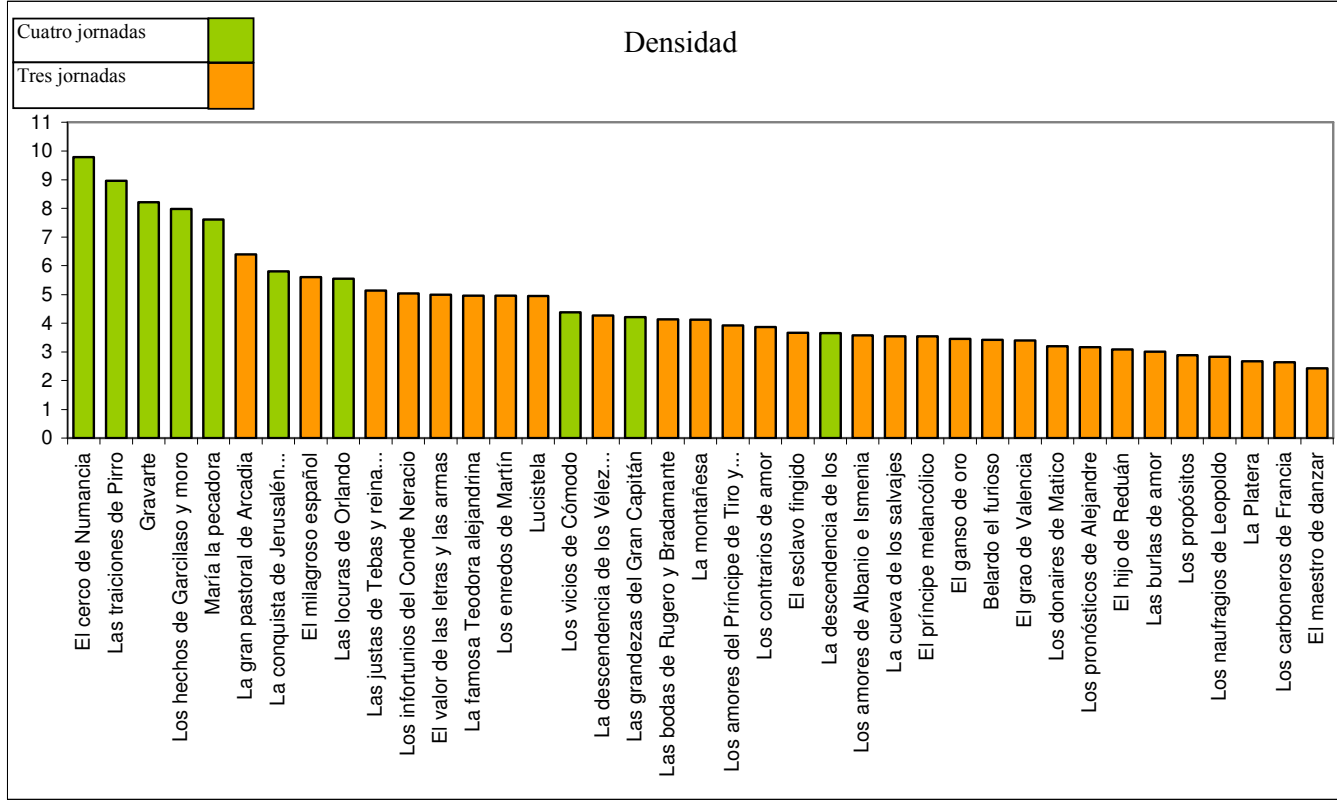
Asumiendo como hipótesis que los textos en cuatro jornadas son anteriores a los de tres, si calculamos por separado la media de versos por réplica en las comedias de cuatro jornadas y en las de tres jornadas observamos que la densidad media de la palabra es de 6,62 en las de cuatro, frente a 3,89 en las de tres. En este sentido, podría decirse que se produce una disminución de la densidad de la palabra a medida que avanzan los años. Y ello es interesante porque estamos hablando de una franja cronológica muy acotada y poco extensa en el tiempo de acuerdo con la primera

aproximación a la datación de la colección realizada por el profesor Arata<sup>115</sup>. En el gráfico siguiente se detallan los resultados, coloreando en naranja los casos de las obras en tres jornadas y en verde, aquellas que están divididas en cuatro.

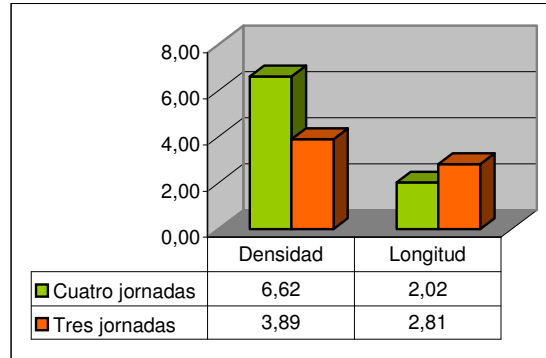
---

<sup>115</sup> Vid. ARATA, Stefano, “Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (El Conde de Gondomar y Lope de Vega)”, en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, (ed. De Fausta Antonuci, Laura Arata, María del Valle Ojeda), Pisa, *Edizioni ETS*, 2002, pp. 141.158.

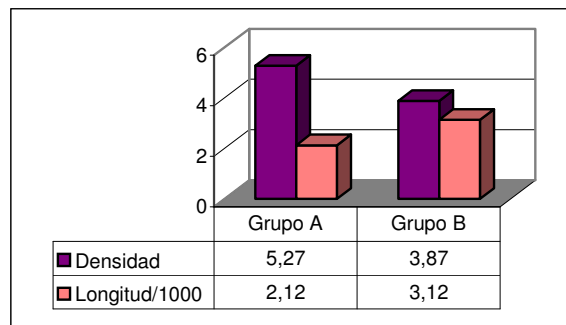




Obsérvese que, si dividimos en dos mitades la tabla, entre los veinte primeros casos (aquellos con una mayor densidad) se encuentran todos los textos en cuatro jornadas a excepción de *La descendencia de los marqueses de Mariñán*.



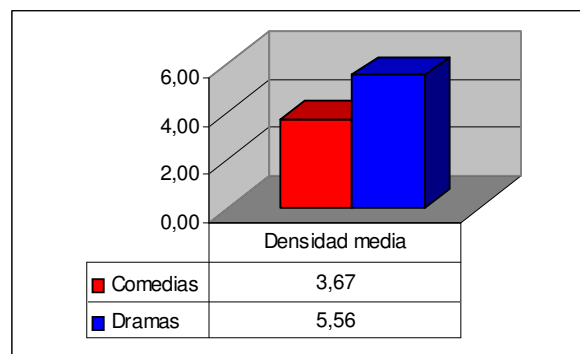
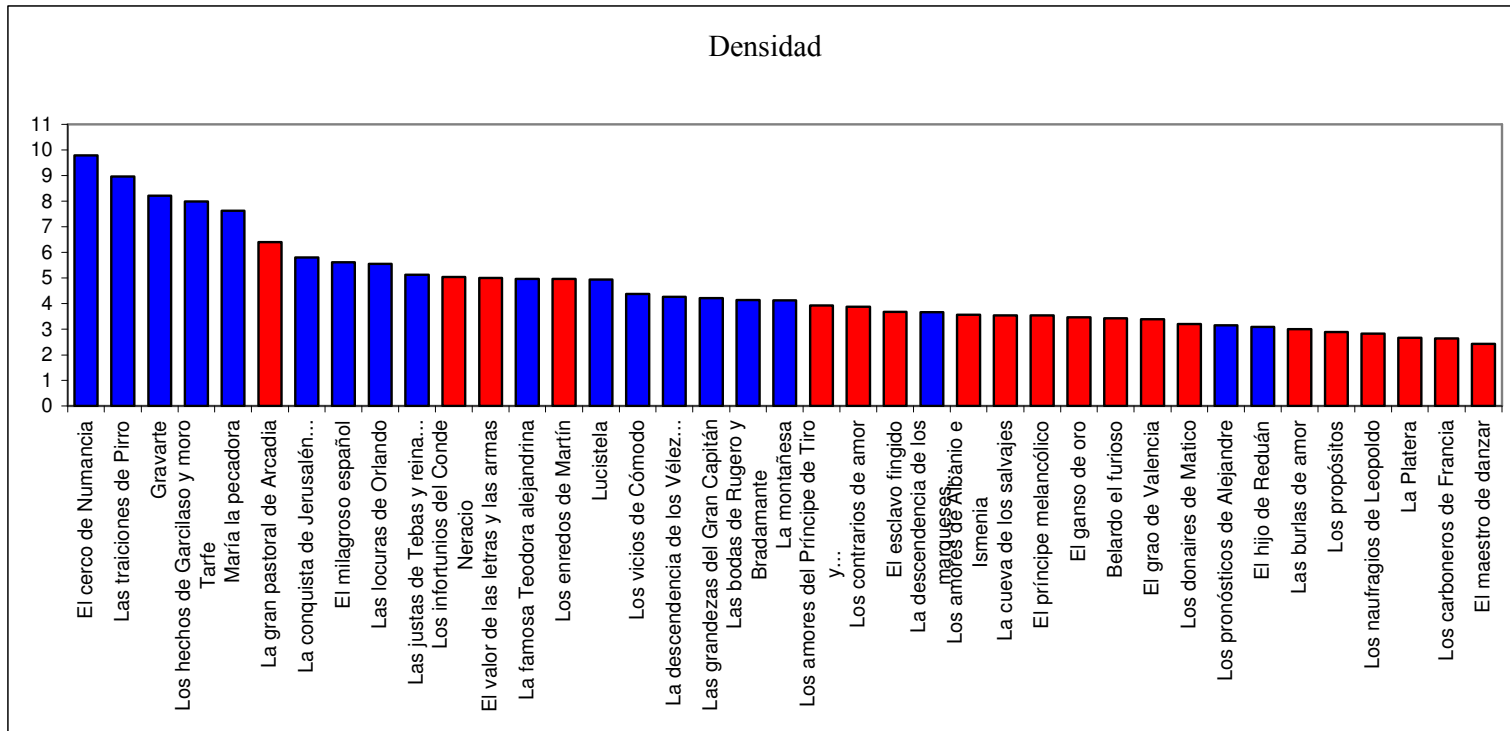
Obtenemos similares resultados si ordenamos los textos en función de su longitud y calculamos la densidad, por separado, de dos grupos (el A, compuesto por las veinte obras más breves; el B, compuesto por las diecinueve más largas). Como puede apreciarse, la densidad del grupo A es más elevada que la del grupo B.



Si comparamos la densidad media de las obras en función de su adscripción genérica obtenemos que, en las obras analizadas, el índice es superior en el caso de los dramas, que en el de las comedias. Un dato que debe tomarse en consideración pues constata que la premisa enunciada en su momento por Joan Oleza para el teatro de Lope de Vega podría ser válida para otros casos de las décadas finales del siglo XVI. Sin embargo, no puede pasarse por alto que, si es cierto que la densidad de la palabra disminuye con los años, en nuestro *corpus* tenemos un número elevado de dramas que fueron compuestos con anterioridad a muchas de las comedias, por lo que los resultados obtenidos en la comparación de las densidades en función de los macrogéneros podría hallarse

distorsionada. El factor cronológico explicaría por qué tenemos en el *corpus* ciertas obras pertenecientes al macrogénero de la comedia con un índice elevado de versos por réplica.

Los resultados obtenidos se muestran en el gráfico de la página siguiente.



### 3.5 Consideraciones formales sobre los personajes

#### 3.5.1 Variaciones en cuanto a su número

Una de las características formales más destacadas en las obras del *corpus* es la notable diferencia en cuanto al número de personajes que intervienen en las mismas. Esta constatación inicial deviene en punto de partida para plantear hipótesis sobre dicha divergencia.

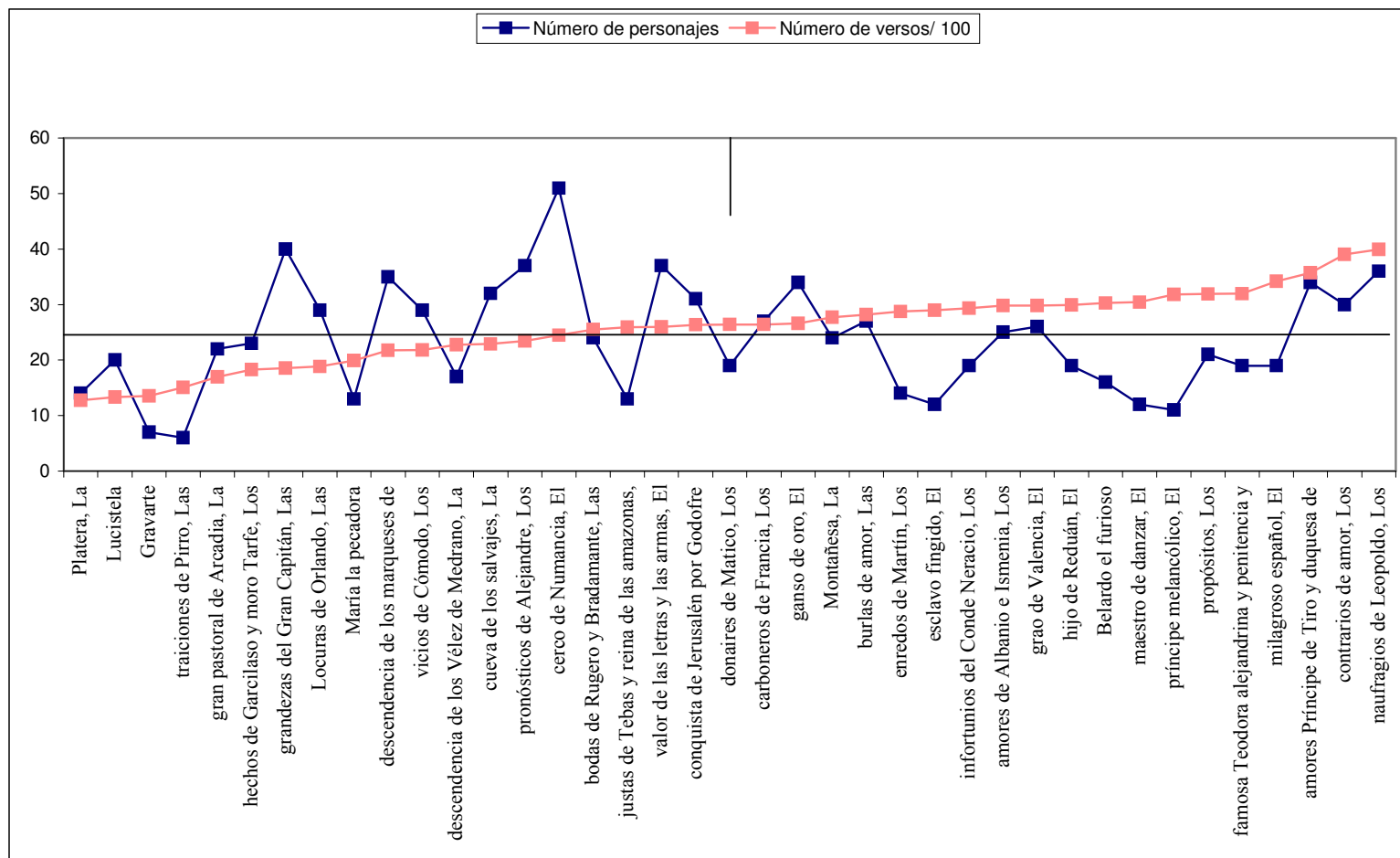
Título	Número de personajes	Número de versos
traiciones de Pirro, Las	6	1505
Gravarte	7	1355
príncipe melancólico, El	11	3182
Esclavo fingido, El	12	2896
maestro de danzar, El	12	3042
María la pecadora	13	1993
justas de Tebas y reina de las amazonas, Las	13	2589
Platera, La	14	1272
enredos de Martín, Los	14	2872
Belardo el furioso	16	3026
descendencia de los Vélez de Medrano, La	17	2275
donaires de Matico, Los	19	2640
infortunios del conde Neracio, Los	19	2931
hijo de Reduán, El	19	2994
famosa Teodora alejandrina, La	19	3198
milagroso español, El	19	3417
Lucistela	20	1335
propósitos, Los	21	3190
gran pastoral de Arcadia, La	22	1696
hechos de Garcilaso y moro Tarfe, Los	23	1830
bodas de Rugero y Bradamante, Las	24	2554
Montañesa, La	24	2771
amores de Albanio e Ismenia, Los	25	2981
graio de Valencia, El	26	2984
carboneros de Francia, Los	27	2640
burlas de amor, Las	27	2818
Locuras de Orlando, Las	29	1882
vicios de Cómodo, Los	29	2179
contrarios de amor, Los	30	3902
conquista de Jerusalén por Godofre Bullón, La	31	2635
cueva de los salvajes, La	32	2287
ganso de oro, El	34	2661
amores príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria, Los	34	3570
descendencia de los marqueses de Mariñán, La	35	2177
nafragios de Leopoldo, Los	36	3991
pronósticos de Alejandro, Los	37	2342
valor de las letras y las armas, El	37	2597
grandezas del Gran Capitán, Las	40	1851
cerco de Numancia, El	51	2448

El primer elemento significativo es que la media de personajes en las obras es elevada: 23,69, si tomamos en consideración que las obras de Juan de la Cueva oscilan entre nueve y veintitrés personajes, y que, según Arata, la media del resto de dramaturgos del período que nos ocupa es quince o dieciséis figuras<sup>116</sup>. De hecho, veintinueve o treinta de nuestras comedias (es decir, más de un 75%) superan la media facilitada por el profesor Arata. Además, Arata considera que las treinta y una figuras de *La Conquista de Jerusalén* no encajan en el panorama de época y sí en la obra cervantina. Sin embargo, a la vista de los resultados obtenidos en el *corpus*, *La Conquista de Jerusalén* sí encaja en cuanto a número de personajes con respecto a las obras contenidas en los códices de la Biblioteca de Palacio y en las sueltas de La Barrera, en los que nueve de las treinta y nueve comedias analizadas tienen más de treinta y un personajes, a las que podemos añadir dos, con veintinueve, por situarse próximos a la cifra de *La conquista de Jerusalén*. Por tanto, doce de las treinta y nueve obras del *corpus* presentan un número de personajes igual o superior al de *La conquista de Jerusalén*.

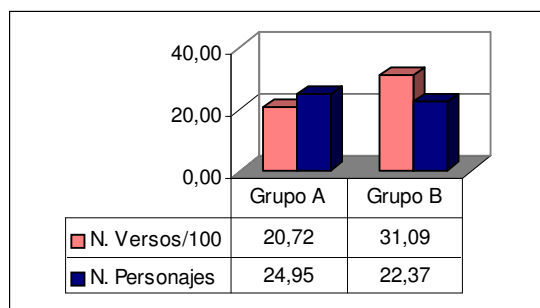
Podría pensarse que el número de personajes que intervienen en las obras está directamente relacionado con la longitud de las mismas, de modo que se establecería una proporcionalidad directa entre ambos factores. Sin embargo, al menos en el caso de las obras que nos ocupan, esto no es así. En el gráfico que sigue hemos marcado con una línea rosa la longitud en número total de versos de las obras. Del mismo modo, la línea azul indica el número de personajes que se corresponde con cada una de las obras cuyo número de versos quedaba indicado mediante el punto rosa. Dado que las cantidades que teníamos que comparar en el gráfico no hubieran permitido una visión del fenómeno (estaríamos comparando miles de versos con un máximo de cuarenta personajes) en la tabla y en el gráfico al número absoluto de versos de cada una de las obras se le ha aplicado un cociente de reducción de cien.

---

<sup>116</sup> ARATA, Stefano, “*La Conquista de Jerusalén...*”, art. cit., p. 40.



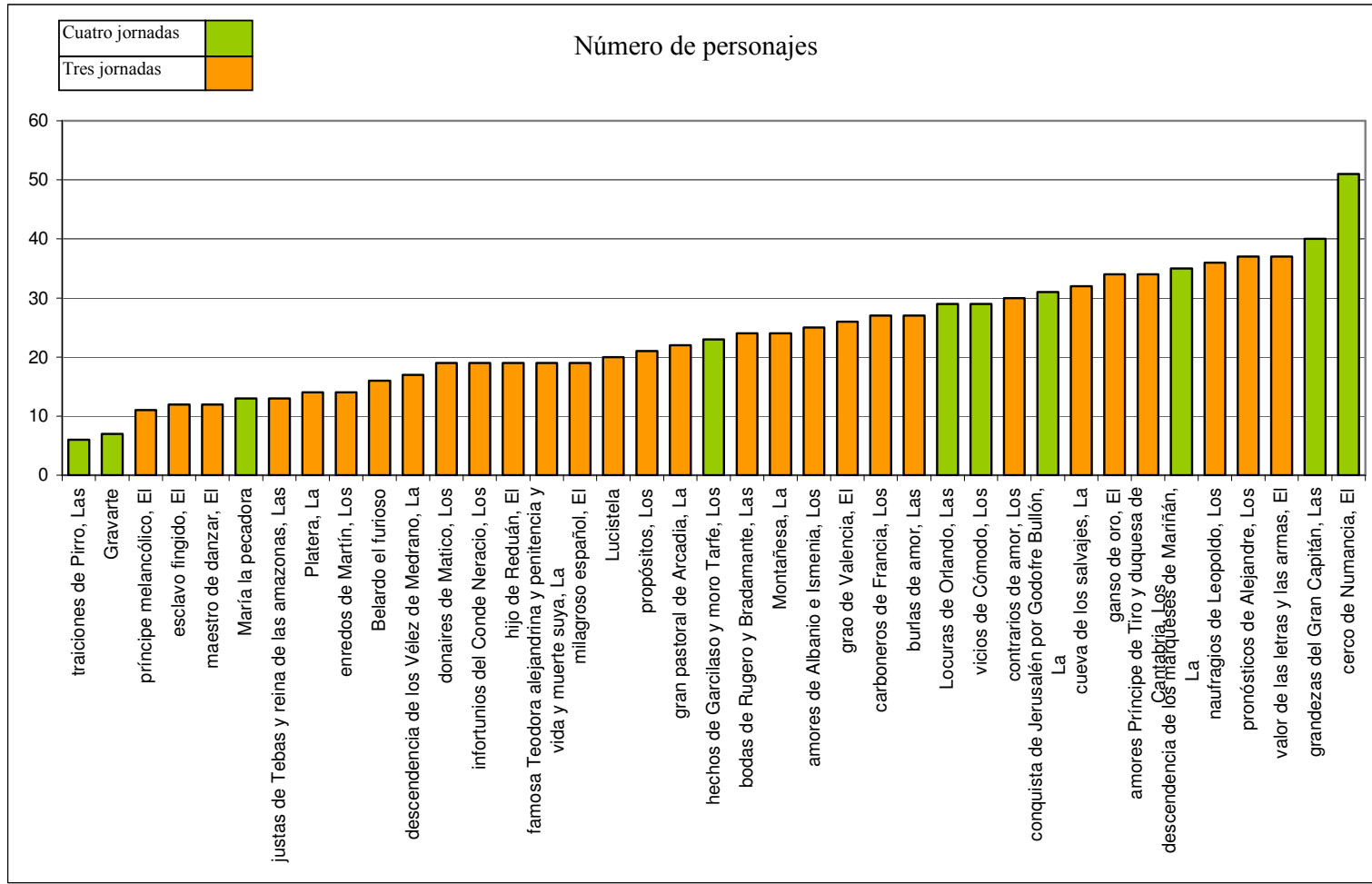
Como puede observarse, las dos líneas no discurren en paralelo. Los picos de los puntos del dato del número de personajes son prueba de la no existencia de una vinculación directa del tipo “más personajes cuanta mayor longitud”. Además, en el gráfico se señala la línea que representa la media de personajes en las obras, y, como puede apreciarse, los casos que quedan por encima y por debajo de la media en los dos grupos no marcan una tendencia significativa. Si operamos con el conjunto de datos representados en el gráfico anterior tenemos que, ordenadas en dos grupos en función de la longitud, el primer grupo, la de aquellas veinte obras más breves, tiene una media de personajes de 24,95 y el segundo, el de las diecinueve más largas, de 22,37.



Como puede apreciarse en este gráfico agrupado, en todo caso, la tendencia sería a la disminución del número de personajes con el aumento de la longitud. Pero la diferencia entre las medias de los dos grupos con que operamos, que se sitúa en 2,58, no resulta significativa si consideramos que la media global de personajes por obra se sitúa en más de 23.

Descartada una vinculación directa del número de personajes con la longitud, operamos en función del número de jornadas en que están estructuradas las obras. En el gráfico siguiente, como viene siendo habitual, se representan las obras en función del número de personajes y se colorean en verde las obras en cuatro jornadas y en naranja, las de tres.

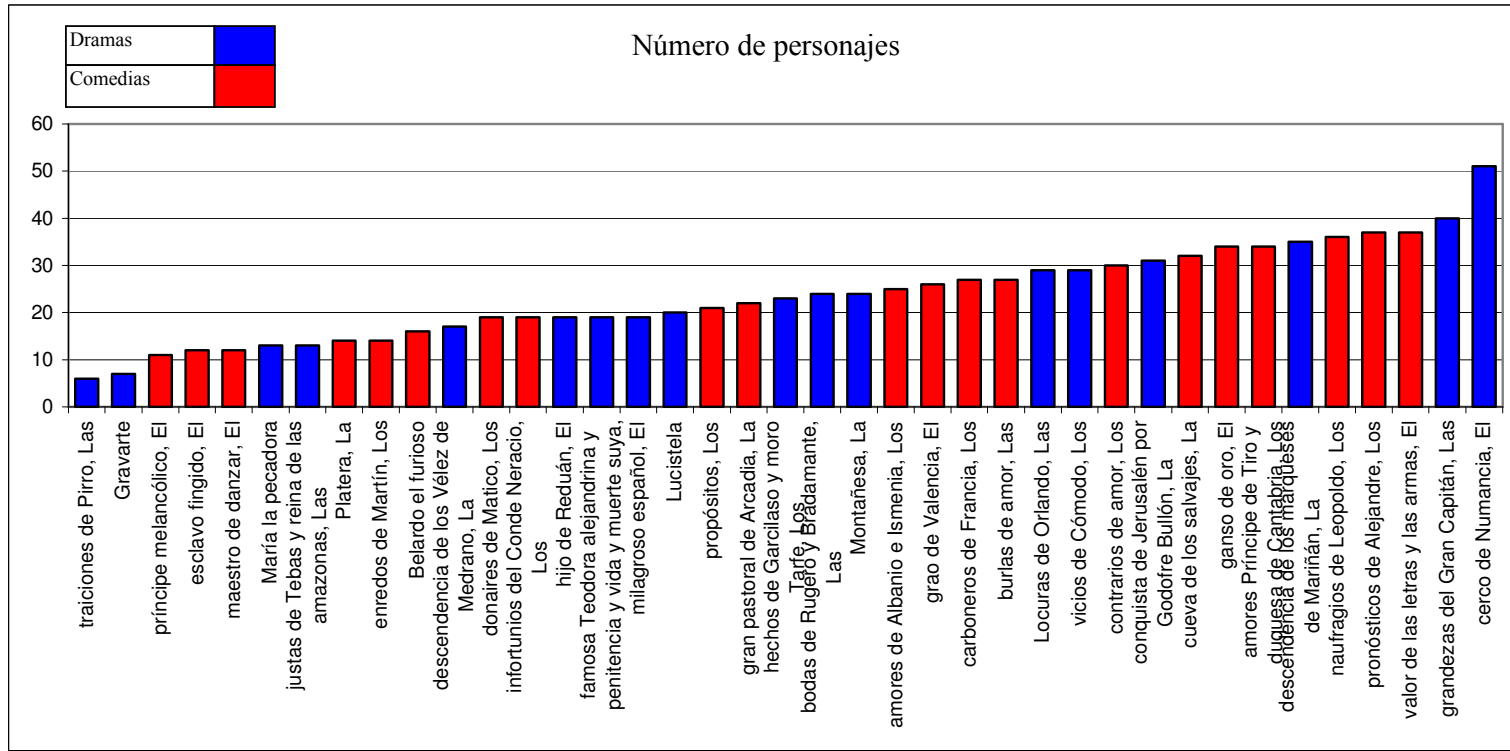




De nuevo, como puede apreciarse, no se detecta una tendencia definida. Ordenadas en dos grupos en función de si tienen cuatro o tres jornadas, la media de personajes en el primero de ellos se sitúa en 26,4 y la media en el segundo grupo se sitúa en 22,76, por lo que tenemos una diferencia entre ellos de 3,64, que no resulta significativa.

Debe advertirse que, pese a que la media de personajes es inferior en las de tres jornadas, respecto a las de cuatro, y ello concuerda con la media inferior de personajes en las obras más largas, respecto a las de longitud menor, no puede concluirse que se produzca una tendencia a la disminución del número de personajes con el avance cronológico porque las diferencias obtenidas entre los grupos no resultan significativas.

Descartada, pues, esta relación, y puesto que una parte importante de este trabajo opera con la clasificación en géneros teatrales de estas obras, las ordenamos en función del número de personajes que intervienen (de menor a mayor) clasificando cada una de ellas como perteneciente a uno de los dos macrogéneros, el de la comedia y el del drama. En el gráfico se marca el número de personajes en función de la altura que tiene cada una de las columnas y el color las distingue: se muestran en azul los casos de dramas, y en rojo, los de comedias.



Agrupadas las obras en función de su adscripción al macrogénero de la comedia o al macrogénero del drama, la media de número de personajes en el primer grupo es de 24 y en el segundo, de 23,4, por lo que la diferencia entre ellas es, tan sólo, de 0,6. Tampoco en este caso, la relación entre género y número de personajes muestra una vinculación directa. Por poner sólo un ejemplo: tienen igual número de personajes *La famosa Teodora Alejandrina*, que es un drama religioso, y *Los infortunios del conde Neracio*, que es una comedia palatina. O por decirlo de otro modo: dos obras que pertenecen a un mismo género, el de la comedia palatina, como son *El príncipe melancólico* y *El valor de las letras y las armas*, tienen respectivamente once y treinta y siete personajes, lo que supone una considerable diferencia.

Puesto que no se ha podido verificar en el *corpus* una implicación entre el número de personajes y el número de jornadas o la longitud de los textos en función del factor cronológico, así como tampoco una implicación entre el número de personajes y el género de las obras, pasamos a analizar el número de personajes necesarios para pronunciar el 80% de los versos del textos. Se ha calculado dicho concepto para estudiar las variaciones entre el número de personajes del elenco y aquellos sobre quienes recae el peso fundamental del texto. Los resultados obtenidos muestran que la media de personajes necesarios para pronunciar el 80% de los versos es de 7,5. Un dato más que significativo si recordamos que la media de los personajes del elenco se situaba en 23,7.

En el cuadro siguiente detallamos los datos relativos a cada una de las obras, precisando también la diferencia entre el número de personajes del elenco y el número de personajes necesarios para el 80% porque sirve como muestra de los casos en los que se produce mayor desfase entre uno y otro valor

<b>Título</b>	<b>N. personajes</b>	<b>Personajes necesarios para el 80 %</b>	<b>Diferencia entre el elenco y los necesarios para el 80% de texto</b>
cerco de Numancia, El	51	17	34
descendencia de los marqueses de Mariñán, La	35	5	30
grandezas del Gran Capitán, Las	40	10	30
valor de las letras y las armas, El	37	7	30
Amores príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria, Los	34	6	28
nafragios de Leopoldo, Los	36	9	27
pronósticos de Alejandro, Los	37	11	26
Ganso de oro, El	34	10	24
contrarios de amor, Los	30	7	23
Cueva de los salvajes, La	32	10	22
Locuras de Orlando, Las	29	8	21
Vicios de Cómodo, Los	29	8	21
amores de Albanio e Ismenia, Los	25	6	19

Burlas de amor, Las	27	8	19
carboneros de Francia, Los	27	9	18
graio de Valencia, El	26	8	18
Bodas de Rugero y Bradamante, Las	24	7	17
conquista de Jerusalén por Godofre Bullón, La	31	14	17
Montañesa, La	24	7	17
hechos de Garcilaso y moro Tarfe, Los	23	7	16
gran pastoral de Arcadia, La	22	7	15
propósitos, Los	21	6	15
infortunios del conde Neracio, Los	19	5	14
Lucistela	20	7	13
Donaires de Matico, Los	19	7	12
Famosa Teodora alejandrina, La	19	7	12
hijo de Reduán, El	19	7	12
milagroso español, El	19	8	11
Belardo el furioso	16	7	9
descendencia de los Vélez de Medrano, La	17	8	9
Enredos de Martín, Los	14	5	9
Platera, La	14	7	7
Esclavo fingido, El	12	6	6
Justas de Tebas y reina de las amazonas, Las	13	7	6
Maestro de danzar, El	12	6	6
Príncipe melancólico, El	11	5	6
María la pecadora	13	8	5
Gravarte	7	4	3
traiciones de Pirro, Las	6	3	3

Operamos ahora del mismo modo que con el número total de personajes para descartar implicaciones con el número de jornadas, la longitud y el género.

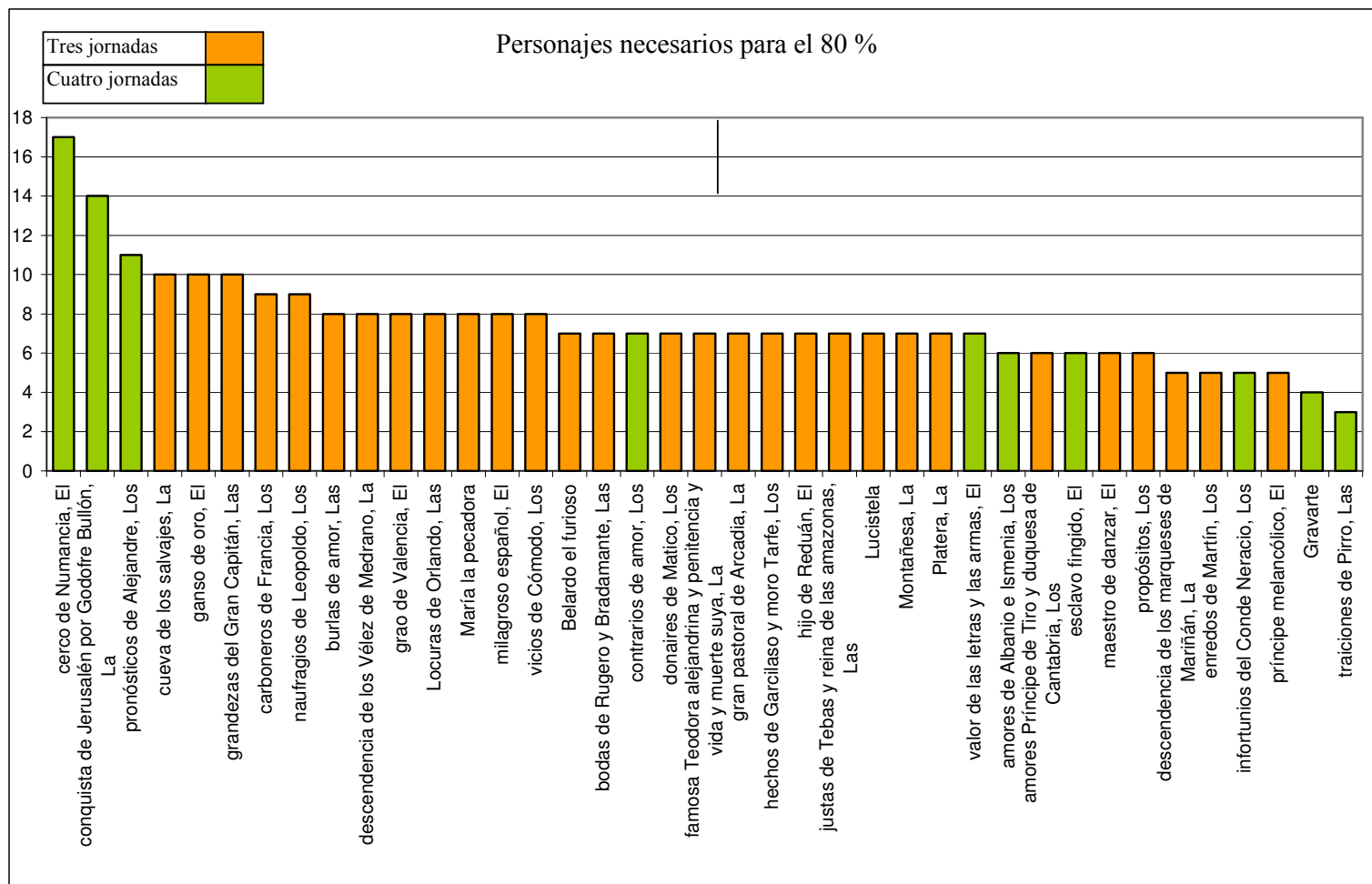
Si ordenamos las obras de menor a mayor número de personajes y las agrupamos en función de la variable de composición en tres o cuatro jornadas, la media de personajes en el primer grupo es de 8,4 y la del segundo, de 7,24. La diferencia entre estas dos medias no es significativa.

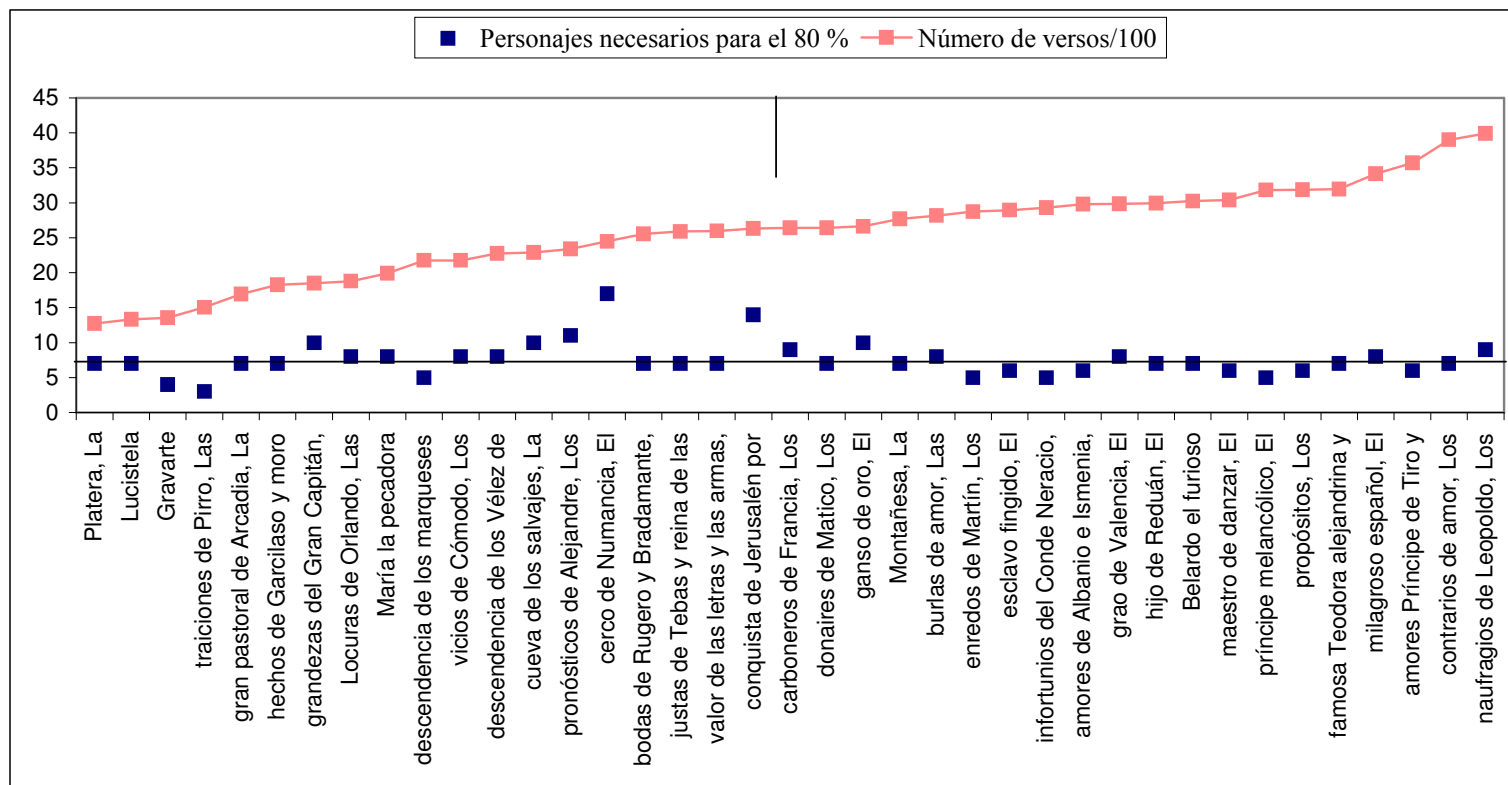
Para ratificar que no es significativo dicho resultado, realizamos una prueba de contraste. Ordenadas las obras de menor a mayor número de personajes y divididas en dos grupos, las veinte primeras (con menor número de personajes) frente a las diecinueve segundas (con mayor número de personajes), la media obtenida para el primer grupo es de 6 y la del segundo de 9,16.

Tampoco resultan significativos los resultados al operar con el número de personajes en función de la longitud de las obras. Si ordenamos los textos de menor a mayor número de versos y asociamos al punto correspondiente a la longitud de cada obra, el número de personajes, en el primer grupo (el de las veinte más breves), la media de personajes es 8,2 y en el segundo grupo (el de las diecinueve más largas), la media es 6,84.

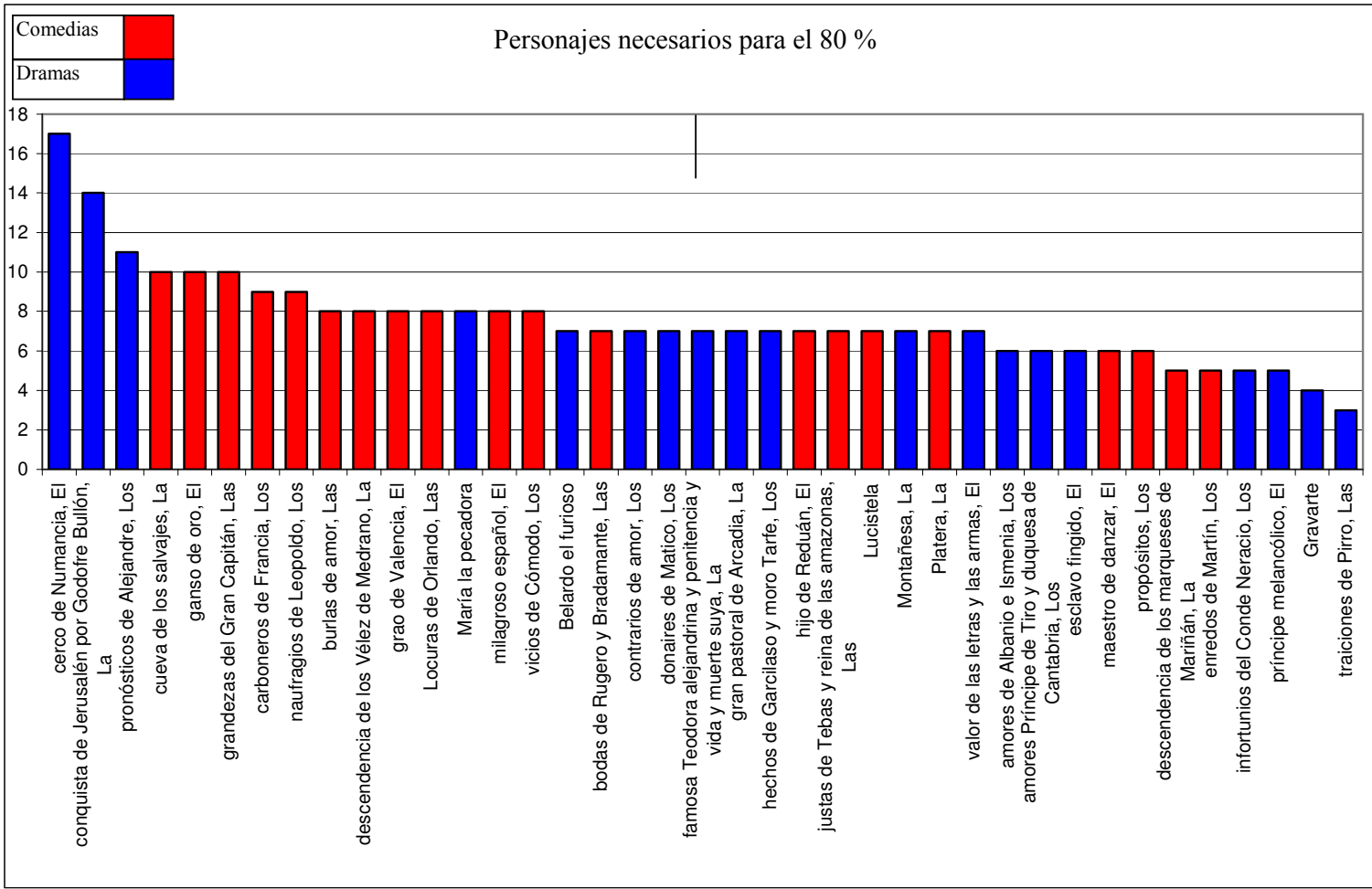
Por último, si calculamos la media de personajes de las comedias por un lado y la contrastamos con la media de los dramas, los resultados obtenidos son 8,05 para los dramas y 7,05 para las comedias, de modo que tampoco resultan significativos los resultados del análisis de la variable del número de personajes necesarios para el 80% del texto en función del género.

En las páginas siguientes se ofrecen los gráficos correspondientes que permiten una visualización de lo expuesto.









Con la única intención de completar los datos sobre el número de personajes en los textos del *corpus*, se ofrecen a continuación dos tablas en las que se sistematizan el porcentaje de personajes femeninos que intervienen en las obras y el porcentaje de personajes a quienes se les asigna un nombre propio.

El porcentaje de personajes femeninos que, como puede observarse, no supera en ningún caso una tercera parte sobre el total de personajes de las obras, tiene una media que se sitúa alrededor del 16%. Pero la menor representación femenina no lleva, en absoluto, aparejado un menor protagonismo femenino en todas las obras. Si pensamos en *Las burlas de amor*, *El grao de Valencia*, *La Montañesa* o *Los marqueses de Mariñán* que, junto a *El valor de las letras y las armas*, son los textos con un porcentaje inferior, los nombres de Jacinta y Camila, Crisela y Leonora, Milena, Brasilda y Eurídice nos remiten a unas acciones en las que se pone de manifiesto el papel protagonista que se les reserva en el devenir de la acción dramática.

<b>Título</b>	<b>% de personajes femeninos</b>
descendencia de los Vélez de Medrano, La	29,41
Gravarte	28,57
amores de Albanio e Ismenia, Los	28,00
hechos de Garcilaso y moro Tarfe, Los	26,09
Maestro de danzar, El	25,00
justas de Tebas y reina de las amazonas, Las	23,08
María la pecadora	23,08
Enredos de Martín, Los	21,43
Platera, La	21,43
bodas de Rugero y Bradamante, Las	20,83
contrarios de amor, Los	20,00
Belardo el furioso	18,75
Esclavo fingido, El	16,67
traiciones de Pirro, Las	16,67
Donaires de Matico, Los	15,79
famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya, La	15,79
Hijo de Reduán, El	15,79
infortunios del conde Neracio, Los	15,79
Cerco de Numancia, El	15,69
carboneros de Francia, Los	14,81
amores príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria, Los	14,71
propósitos, Los	14,29
Locuras de Orlando, Las	13,79
vicios de Cómodo, Los	13,79
pronósticos de Alejandro, Los	13,51
grandezas del Gran Capitán, Las	12,50
ganso de oro, El	11,76
naufragios de Leopoldo, Los	11,11
milagroso español, El	10,53
Lucistela	10,00
conquista de Jerusalén por Godofre Bullón, La	9,68

Cueva de los salvajes, La	9,38
Gran pastoral de Arcadia, La	9,09
Príncipe melancólico, El	9,09
descendencia de los marqueses de Mariñán, La	8,57
Montañesa, La	8,33
Grao de Valencia, El	7,69
burlas de amor, Las	7,41
valor de las letras y las armas, El	5,41

La tabla siguiente recoge el porcentaje de personajes con nombres propios en las obras del *corpus*. El estudio onomástico en los textos teatrales cuenta con una larga trayectoria, en la que las aportaciones de Morley y Bruerton, así como las de Juana José de Prades son ya clásicas<sup>117</sup>. En fechas más recientes, el profesor Arellano ha abordado dicha línea de investigación, en la que Gemma Domingo ha contribuido últimamente con el estudio del caso de Guillén de Castro<sup>118</sup>.

Titulo	% de personajes con nombres propios
Maestro de danzar, El	100,00
María la pecadora	92,31
Montañesa, La	91,67
burlas de amor, Las	81,48
Belardo el furioso	81,25
enredos de Martín, Los	78,57
Justas de Tebas y reina de las amazonas, Las	76,92
esclavo fingido, El	75,00
Gran pastoral de Arcadia, La	72,73
famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya, La	68,42
amores de Albanio e Ismenia, Los	68,00
descendencia de los Vélez de Medrano, La	64,71
conquista de Jerusalén por Godofre Bullón, La	64,52
milagroso español, El	63,16
nafragios de Leopoldo, Los	61,11
Ganso de oro, El	58,82
Hijo de Reduán, El	57,89
Gravarte	57,14
Locuras de Orlando, Las	55,17
Príncipe melancólico, El	54,55
Grao de Valencia, El	53,85
infortunios del conde Neracio, Los	52,63
traiciones de Pirro, Las	50,00
vicios de Cómodo, Los	48,28
hechos de Garcilaso y moro Tarfe, Los	47,83

<sup>117</sup> MORLEY, Griswold S., y TYLER, Richard W., *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1961, 2 vol., y JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.

<sup>118</sup> ARELLANO, Ignacio, “Semántica y antroponimia literaria”, en *Investigaciones semióticas*, I, 1986, pp. 53-66, y DOMINGO CARVAJAL, Gemma, *Tipología de los personajes en la dramaturgia de Guillén de Castro y Bellví (1569-1631)*, tesis doctoral dirigida por Rosa Navarro Durán, Universidad de Barcelona, 2005.

propósitos, Los	47,62
bodas de Rugero y Bradamante, Las	45,83
Platera, La	42,86
carboneros de Francia, Los	40,74
descendencia de los marqueses de Mariñán, La	40,00
cueva de los salvajes, La	37,50
grandezas del Gran Capitán, Las	37,50
pronósticos de Alejandro, Los	32,43
Donaires de Matico, Los	31,58
cerco de Numancia, El	31,37
contrarios de amor, Los	30,00
Lucistela	25,00
Valor de las letras y las armas, El	24,32
amores príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria, Los	14,71

Excedía los límites de este trabajo un análisis onomástico exhaustivo del *corpus*. Análisis cualitativo que merecería un estudio posterior específico que determinase hasta qué punto resulta significativa la coincidencia en el empleo de un mismo nombre para personajes pertenecientes a grupos sociales diferentes o hasta qué punto tiene importancia la recurrencia a determinados nombres independientemente del género de las obras. En el análisis previo realizado sobre el corpus, más allá de los casos en los que los nombres de los personajes proceden de fuentes literarias (caballerescas, mitológicas) o histórico-legendarias, los nombres de los personajes no permiten individualizar un género concreto y diferenciarlo de otro. De hecho, como hemos visto en el capítulo segundo de este trabajo, los nombres presentes en las comedias urbanas están en la misma línea que los correspondientes a las comedias del universo de irrealidad, es decir, las palatinas o las pastoriles. Como veíamos, las comedias urbanas de nuestro *corpus* coinciden con la tendencia detectada por el profesor Arellano para dicho género en el primer Lope de Vega:

la onomástica de las primeras comedias urbanas de Lope no responde en ningún modo a lo característico del género en su conformación más típica. Todo lo contrario. Basta revisar las listas de personajes para acumular una serie sorprendente de nombres, cuyas connotaciones “exóticas”, del ámbito de la comedia palatina o de la comedia erudita y antigua, chocan de manera frontal con el marco geográfico e instauran una contradicción que solamente puede resolverse considerando la flexibilidad de las convenciones teatrales regidas por la fantasía y la indeterminación —en este momento— de algunas de estas convenciones<sup>119</sup>.

### 3.5.2 Democratización de la palabra

El modo en que los distintos personajes se distribuyen el texto dramático marca un ritmo sobre las tablas. Hemos estudiado anteriormente la densidad de la palabra, y hemos visto también cómo el número medio de personajes necesarios para pronunciar el 80% del texto se situaba alrededor de siete. Para completar esta aproximación, estudiaremos el mayor o menor peso que

<sup>119</sup> ARELLANO AYUSO, Ignacio, *Convención y recepción... op. cit.*, p. 82.

tiene el personaje que más versos pronuncia y el que más intervenciones pronuncia en cada uno de los textos. En el cuadro siguiente se recogen los porcentajes correspondientes:

<b>Título</b>	<b>Porcentaje versos pronunciados personaje 1º</b>	<b>Porcentaje intervenciones personaje 1º</b>
amores de Albanio e Ismenia, Los	26,63	19,88
amores príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria, Los	23,53	21,08
Belardo el furioso	26,82	22,45
bodas de Rugero y Bradamante, Las	23,18	17,67
burlas de amor, Las	15,58	17,52
Carboneros de Francia, Los	28,91	21,30
cerco de Numancia, El	14,52	12,40
Conquista de Jerusalén por Godofre Bullón, La	13,76	13,44
Contrarios de amor, Los	23,48	20,81
cueva de los salvajes, La	13,64	14,76
descendencia de los marqueses de Mariñán, La	29,83	23,57
Descendencia de los Vélez de Medrano, La	24,30	19,66
donaires de Matico, Los	26,52	21,55
enredos de Martín, Los	27,50	22,28
esclavo fingido, El	27,49	23,22
famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya, La	18,65	16,49
ganso de oro, El	16,16	14,84
Gran pastoral de Arcadia, La	20,59	18,87
Grandezas del Gran Capitán, Las	31,13	30,52
Grao de Valencia, El	19,20	19,09
Gravarte	39,84	27,27
hechos de Garcilaso y moro Tarfe, Los	31,39	33,19
Hijo de Reduán, El	30,11	21,49
Infortunios del conde Neracio, Los	36,24	21,15
justas de Tebas y reina de las amazonas, Las	20,94	20,63
Locuras de Orlando, Las	22,09	15,93
Lucistela	27,09	25,65
maestro de danzar, El	27,42	23,59
María la pecadora	36,48	26,05
Milagroso español, El	16,68	12,66
Montañesa, La	20,42	14,90
Nafragios de Leopoldo, Los	21,94	19,45
Platera, La	22,68	20,63
príncipe melancólico, El	26,87	23,47
pronósticos de Alejandro, Los	27,01	23,06
Propósitos, Los	20,49	17,06
Traiciones de Pirro, Las	32,55	30,36
valor de las letras y las armas, El	19,14	16,73
vicios de Cómodo, Los	23,40	25,50

Como puede advertirse, hay diferencias significativas entre aquellas obras como *Gravarte*, *María la pecadora*, *Los infortunios del conde Neracio*, *Las traiciones de Pirro*, *Los hechos de Garcilaso* o *Las grandezas del Gran Capitán*, en las que hay un personaje que pronuncia más del 30% del total de versos de la obra, y aquellas otras como *La cueva de los salvajes*, *La conquista de Jerusalén* y *El cerco de Numancia*, en las que el personaje que más versos pronuncia, no alcanza el 15% del total del texto.

Del mismo modo, se detectan diferencias considerables en los textos en cuanto a las intervenciones. En unos casos, como en *Los hechos de Garcilaso*, *Las grandezas del Gran Capitán* y *Las traiciones de Pirro*, el personaje que más interviene lo hace en más de un 30% sobre el total de intervenciones de las obras; en otros, como *La montañesa*, *El ganso de oro*, *La cueva de los salvajes*, *La conquista de Jerusalén*, *El milagroso español* y *El cerco de Numancia*, lo hace en menos de un 15% del total de intervenciones.

Como era previsible, el análisis realizado determina que las variaciones existentes entre unas y otras obras no responden ni a un factor de tipo cronológico, ni a un factor de dependencia en función del género, como puede observarse en el cuadro-resumen siguiente:

	Porcentaje versos pronunciados personaje 1º	Porcentaje intervenciones personaje 1º
Cuatro jornadas	27,50	23,82
Tres jornadas	23,42	19,72
Dramas	25,44	20,07
Comedias	23,54	21,44

Sin embargo, los datos de cada una de las obras sobre estos dos aspectos son útiles para clasificarlas en dos grupos diferenciados: por un lado, aquellas con un notable protagonismo del personaje y su acción; por otro, aquellas más corales o en las que el protagonismo de un solo personajes no es tan relevante. Y ello resulta especialmente interesante en aquellos casos en los que no es tan previsible, a primera vista, la adscripción a uno u otro grupo. En este sentido, el porcentaje de versos pronunciados por los distintos personajes puede ayudar a definir el papel que se les reserva a cada uno de ellos. Pensemos, por ejemplo, en *Lucistela*, una obra que ensalza la figura de Gregorio, que se erige como protagonista a pesar de que sea su madre quien pronuncia el mayor número de versos y quien interviene en un mayor número de ocasiones<sup>120</sup>. En la misma línea, cabría señalar que *La famosa Teodora alejandrina* se construye a modo de hagiografía sobre la figura de Teodora, pero la Santa pronuncia tan sólo el 18% de los versos de la obra y comparte protagonismo, no con el Abad del Monasterio, sino con su marido.

<sup>120</sup> Los datos correspondientes a cada uno de los personajes puede consultarse en el apéndice sexto.

Atendiendo a las reflexiones de otros investigadores, vamos a estudiar ahora otro aspecto relacionado con los personajes que quizá sí pueda arrojar algún resultado: me refiero a la observación de la media de personajes en escena en las distintas obras. Los datos obtenidos quedan reflejados en el siguiente cuadro:

<b>Título</b>	<b>Media de personajes en escena</b>
Enredos de Martín, Los	1,91
gran pastoral de Arcadia, La	1,96
Traiciones de Pirro, Las	1,96
Gravarte	2,04
María la pecadora	2,11
hechos de Garcilaso y moro Tarfe, Los	2,13
contrarios de amor, Los	2,29
descendencia de los Vélez de Medrano, La	2,32
Lucistela	2,32
Amores príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria, Los	2,35
Justas de Tebas y reina de las amazonas, Las	2,38
Cerco de Numancia, El	2,4
Cueva de los salvajes, La	2,41
Esclavo fingido, El	2,41
pronósticos de Alejandro, Los	2,43
Conquista de Jerusalén por Godofre Bullón, La	2,45
milagroso español, El	2,45
Platera, La	2,46
infortunios del conde Neracio, Los	2,5
grandezas del Gran Capitán, Las	2,53
descendencia de los marqueses de Mariñán, La	2,56
Famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya, La	2,63
Bodas de Rugero y Bradamante, Las	2,64
graio de Valencia, El	2,66
Belardo el furioso	2,7
Maestro de danzar, El	2,86
Amores de Albanio e Ismenia, Los	2,87
Ganso de oro, El	2,88
vicios de Cómodo, Los	2,93
Donaires de Matico, Los	3,02
Príncipe melancólico, El	3,04
nafragios de Leopoldo, Los	3,17
burlas de amor, Las	3,18
propósitos, Los	3,27
carboneros de Francia, Los	3,3
Montañesa, La	3,31
Locuras de Orlando, Las	3,38
Hijo de Reduán, El	3,4
Valor de las letras y las armas, El	3,45

Valle Ojeda, al estudiar *Los enredos de Martín* indicó que, en la obra, predominan las escenas con dos personajes (29), seguidas de las de uno (25)<sup>121</sup>. Al poner en relación la media de personajes en escena de *Los enredos de Martín* con las del resto del *corpus* se observa que el texto de Cepeda es el que tiene un número menor de personajes por escena. De acuerdo con el análisis de Joan Oleza sobre el teatro del primer Lope de Vega, en él “el índice medio de ocupación de actores por escena no es exagerado, aunque sí alto: 3,42”<sup>122</sup>. La media de personajes en escena en nuestro *corpus* es inferior a la que obtuvo el citado investigador para el caso de Lope de Vega, pues en nuestro *corpus* se sitúa en 2,64. Téngase en cuenta que sólo *El valor de las letras y las armas* se sitúa por encima de la media del primer Lope.

Por otro lado, realizado un análisis sobre la variación del número de personajes en escena en relación con los géneros, se ha constatado que no se detecta en el *corpus* una tendencia que vincule estos dos factores, ni siquiera entre los dos macrogéneros, pues la media de personajes en escena en las comedias es de 2,73 y la de los dramas es de 2,55. Basta observar la tabla para advertir gran cantidad de textos con una media semejante que pertenecen a géneros distintos, así como textos pertenecientes a un mismo género que tienen medias distintas. Aunque pudiera pensarse que determinados géneros, marcados por su carácter épico, requerirían de un mayor número de personajes sobre las tablas frente a aquellas otras obras con un desarrollo que privilegiaría el ámbito de lo privado asociado mayoritariamente con el género cómico, en las que el número de personajes necesarios para su puesta en escena sería inferior, el análisis del *corpus* no permite constar dicha premisa.

Para finalizar con el estudio sobre la participación de los personajes en los diálogos, abordamos el caso de aquellos versos que comparten dos o más personajes. Según el profesor Hermenegildo, Lasso ha seguido una vía distinta en las dos tragedias a la hora de distribuir versos y estrofas entre los diversos interlocutores. En la más antigua, la tendencia general es respetar la atribución de estrofas completas y versos enteros a un solo personaje, lo cual indica una evidente rigidez en la articulación de los parlamentos puestos en boca de los diferentes portavoces. Rigidez que se diluye con el paso del tiempo, pues va desapareciendo la tendencia a que los versos no se fragmenten en las intervenciones de distintos personajes<sup>123</sup>. Asumiendo como hipótesis de partida la sugerencia del profesor Hermenegildo sobre la evolución cronológica en el empleo de versos

---

<sup>121</sup> OJEDA CALVO, María del Valle, art. cit., p. 592.

<sup>122</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral...”, art. cit., p. 279.

<sup>123</sup> LASSO DE LA VEGA, Lobo, *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, Alfredo Hermenegildo (ed.), Kassel, Reichenberger, 1986. La cita corresponde a las pp.72-73.

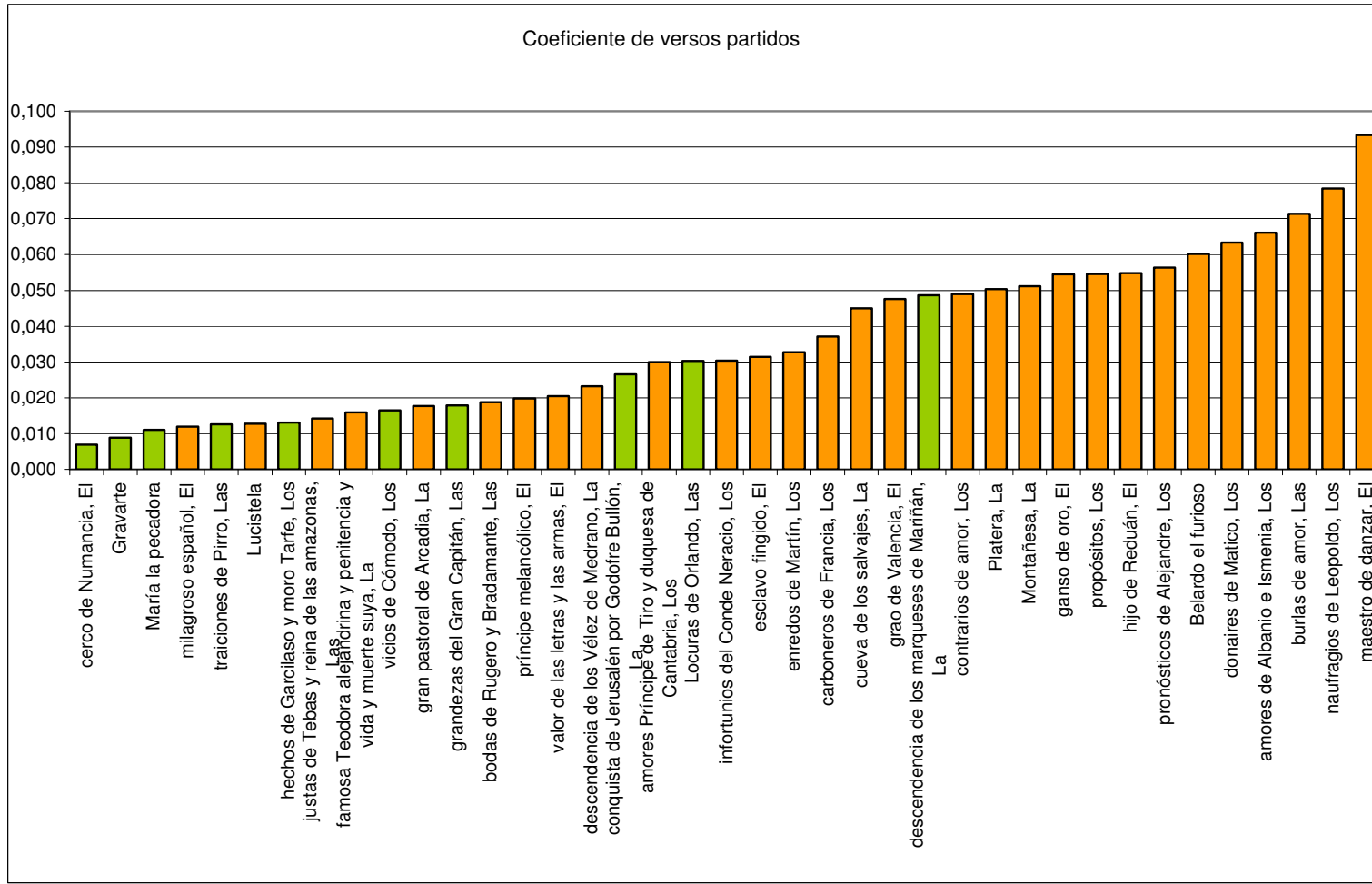


partidos, calculamos los coeficientes en las distintas obras. Para ello se ha dividido en número de versos partidos entre el número de versos totales de la obra:

<b>Título</b>	<b>Coficiente de versos partidos</b>
Cerco de Numancia, El	0,007
Gravarte	0,009
María la pecadora	0,011
milagroso español, El	0,012
traiciones de Pirro, Las	0,013
Lucistela	0,013
hechos de Garcilaso y moro Tarfe, Los	0,013
justas de Tebas y reina de las amazonas, Las	0,014
famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya, La	0,016
Vicios de Cómodo, Los	0,017
gran pastoral de Arcadia, La	0,018
grandezas del Gran Capitán, Las	0,018
bodas de Rugero y Bradamante, Las	0,019
Príncipe melancólico, El	0,020
valor de las letras y las armas, El	0,020
descendencia de los Vélez de Medrano, La	0,023
conquista de Jerusalén por Godofre Bullón, La	0,027
amores príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria, Los	0,030
Locuras de Orlando, Las	0,030
infortunios del conde Neracio, Los	0,030
Esclavo fingido, El	0,031
Enredos de Martín, Los	0,033
carboneros de Francia, Los	0,037
cueva de los salvajes, La	0,045
grao de Valencia, El	0,048
descendencia de los marqueses de Mariñán, La	0,049
contrarios de amor, Los	0,049
Platera, La	0,050
Montañesa, La	0,051
ganso de oro, El	0,054
propósitos, Los	0,055
hijo de Reduán, El	0,055
pronósticos de Alejandro, Los	0,056
Belardo el furioso	0,060
Donaires de Matico, Los	0,063
amores de Albanio e Ismenia, Los	0,066
burlas de amor, Las	0,071
nafragios de Leopoldo, Los	0,078
Maestro de danzar, El	0,093

En primer lugar, ordenamos los textos en función del coeficiente de versos partidos y coloreamos en verde las obras en cuatro jornadas y en naranja, las de tres. Como puede observarse a continuación, si dividimos en dos mitades en grupo, entre las veinte primeras obras, es decir,

aquellas con un coeficiente de versos partidos menor, se encuentran todos los textos en cuatro jornadas a excepción de *La descendencia de los marqueses de Mariñán*.



Tres jornadas	
Cuatro jornadas	

Si calculamos la media en el grupo de cuatro jornadas y la comparamos con el de tres, obtenemos los siguientes resultados:

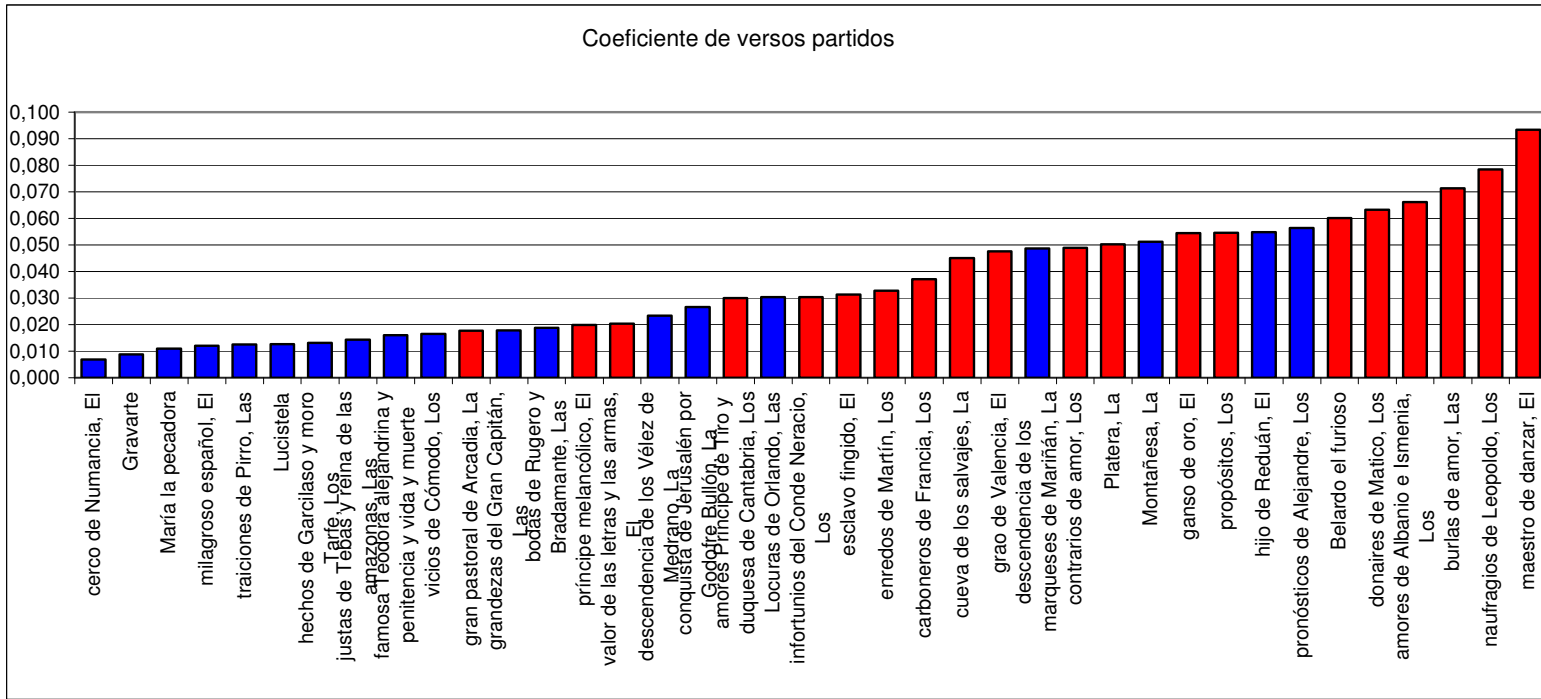
- Grupo cuatro jornadas: 0,019

- Grupo tres jornadas: 0,042

La diferencia entre ambos es de 0,023. Diferencia que resulta significativa si se pone en relación con los resultados obtenidos en una prueba de contraste. De nuevo, como hemos operado en distintos momentos a lo largo del capítulo, calculamos la media del grupo de las veinte obras con menor coeficiente de versos partidos (0,018) y la media del grupo de las diecinueve obras con mayor coeficiente de versos partidos (0,055). La diferencia entre ambas medias es de 0,037, lo que nos confirma que 0,023 es una diferencia significativa, por lo que puede concluirse que, en nuestro *corpus*, las obras en cuatro jornadas (las más antiguas) tienen menor índice de versos partidos que las de tres jornadas.

En esta misma línea, al estudiar la relación entre los versos partidos y la longitud de las obras, resulta que el grupo de las veinte obras con mayor longitud tiene una media de coeficiente de versos partidos de 0,024 y el grupo de las diecinueve obras con menor longitud tiene una media de 0,048, cuya diferencia es 0,024.

Operamos, por último, con las variables “comedia/ drama”. En el gráfico siguiente se ordenan las obras de menor a mayor coeficiente de versos partidos y se colorean en rojo las comedias y en azul, los dramas. Al calcular por separado la media en ambos grupos los resultados obtenidos son los siguientes: grupo dramas, 0,024; grupo comedias, 0,048. Resultados coincidentes con los obtenidos en relación con la longitud. Por tanto, cabe concluir que existen diferencias significativas entre comedias y dramas en cuanto al empleo de versos partidos, que es inferior en los dramas que en las comedias. Dejando de lado una posible contaminación con el factor tiempo en la distribución de los dos macrogéneros en nuestro *corpus*, la mayor presencia de versos partidos en las comedias podría deberse a una intervención más dinámica de los personajes en la acción escénica. Dinamismo que estaría también en relación con el factor “densidad” analizado anteriormente (menor densidad en las comedias que en los dramas).



Comedias	
Dramas	

### 3.6 Recapitulación. Las variaciones formales y la fijación cronológica de las obras de la Colección

Llegados a este punto, y tras la exposición detallada de los datos, recapitulamos aquellas conclusiones más relevantes a las que nos ha conducido el análisis de los aspectos formales de la Colección.

En términos generales, podemos decir que, en el *corpus*, se observa una tendencia que vincula longitud con número de jornadas, de modo que la longitud media de las obras divididas en cuatro jornadas es inferior a la longitud media de las obras en tres. Aceptando que las obras divididas en cuatro jornadas son anteriores a las de tres, cabe concluir que una longitud menor es indicio de una cronología más antigua.

En el *corpus* se detecta una ausencia de comedias divididas en cuatro jornadas frente a lo que sucede con los dramas, cuya longitud media es inferior que la de las comedias. De los diecinueve dramas del *corpus*, diez están divididos en cuatro jornadas. Los nueve restantes, divididos en tres jornadas son: dos caballerescos, *Las bodas de Rugero y Bradamante* y *Los pronósticos de Alejandre*; uno mitológico, *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*; dos dramas religiosos, *La famosa Teodora alejandrina* y *Lucistela* y cuatro historiales profanos: *La descendencia de los Vélez de Medrano*, *El milagroso español*, *El hijo de Reduán* y *La Montañesa*. La ausencia en el *corpus* de comedias estructuradas en cuatro jornadas cobra relevancia en un análisis de la evolución de los géneros, pues se convierte en una prueba más que pone de manifiesto que el macrogénero de la comedia fue cobrando poco a poco fuerza con el avance hacia el siglo XVII. En este sentido, no resulta nada extraño que la división en cuatro jornadas se dé en obras que todavía guardan relación o manifiestan huellas de la etapa trágica.

Como hemos analizado, en el *corpus* tenemos diez obras con un porcentaje de empleo de versos españoles inferior al 70% que, según Morley y Bruerton, es indicador de que la obra es temprana. Además, el promedio en el empleo de versos italianos en el caso de las obras en cuatro jornadas se sitúa en un 39,78%, mientras que el de las obras en tres, en un 18,10%, lo que marca una tendencia en nuestro *corpus* a la disminución en el porcentaje de empleo de versos italianos, con el consiguiente aumento de las estrofas españolas, en el avanzar del tiempo.

Recordemos brevemente los resultados que arroja nuestro *corpus* en el uso de distintas estrofas. La redondilla es una estrofa que aparece en el 100% de las obras que hemos analizado, con un promedio de empleo que encaja en las líneas que la crítica ha descrito para la producción dramática de dicho período, cercano al que facilitaban Morley y Bruerton para Lope de Vega, aunque ligeramente superior, pues se sitúa en el 59,10%.

Las quintillas aparecen en veinticinco de las treinta y nueve obras analizadas, es decir, la estrofa aparece en el 64,1% de los textos que es un porcentaje más alto que el obtenido por Morley para las obras anteriores a 1588, pero mucho más bajo que el obtenido por Bruerton para el período 1588-1610, así como para el caso del Lope anterior a 1604. El porcentaje de empleo en el *corpus* es de un 24,13% si se consideran únicamente los textos que contienen la estrofa, o de un 15,47% si el porcentaje se calcula sobre el conjunto de los treinta y nueve, de modo que, si se consideran los resultados obtenidos en primer cálculo, es decir, el promedio a partir únicamente de los textos en los que figuran quintillas, el resultado obtenido se asemeja al de Lope de Vega. Por el contrario, al estudiar los resultados obtenidos para el cálculo del promedio sobre la totalidad del conjunto de los treinta y nueve textos, el resultado es bastante inferior al de Lope de Vega, dado que la estrofa, en el caso de Lope de Vega, está ausente en sólo un 9,5% de los casos, mientras que en nuestro *corpus*, las quintillas no aparecen en un 35,9%.

El empleo del romance es todavía más bajo en nuestros textos que en los lopescos anteriores a 1604, pues la estrofa aparece en dieciséis de las treinta y nueve obras que nos ocupan, con un promedio de empleo de 2,45% si se atiende sólo a aquellas que contienen la estrofa, o de un 1% si el cálculo del promedio se realiza sobre el conjunto de las treinta y nueve obras.

De los metros italianos utilizados en las obras del *corpus*, las octavas son, junto con los endecasílabos sueltos, los que se usan en un mayor número de obras, concretamente en treinta y dos de las treinta y nueve, lo que representa el 82,05%. Los promedios de empleo de endecasílabos sueltos, que se sitúan en un 5,45% respecto al conjunto de las treinta y nueve obras del *corpus*, son similares a los obtenidos para el caso de Lope de Vega.

El promedio de octavas es bastante superior en nuestro *corpus*, pues se colocan en el 12,48% si se calcula a partir de las obras que contienen dicha estrofa, o en el 10,24, si se calcula sobre el total de las treinta y nueve obras en estudio. El valor máximo en el empleo de las octavas, con un porcentaje superior al 50%, lo encontramos en *El cerco de Numancia* y *Las locuras de Orlando*, ambas antiguas, que se sitúan cerca de los promedios manejados por Morley para el período 1579-86<sup>124</sup>.

Los tercetos son una estrofa que se emplea en el 74,36% de los casos analizados. También es algo superior el promedio de empleo de tercetos. Los porcentajes más elevados de tercetos en nuestro *corpus* se acumulan en *La conquista de Jerusalén* (24,7), *Los hechos de Garcilaso* (21,9), *La gran pastoral de Arcadia* (17,39), *El cerco de Numancia* (15,2) y *Las burlas de amor* (11,9). En

---

<sup>124</sup> MORLEY, G., "Strophes in the spanish drama before Lope de Vega", art. cit.

cualquier caso, todos estos porcentajes quedan lejos de los hallados en la *Alejandra* y la *Isabela* de Lupericio Leonardo de Argensola.

Por otro lado, el análisis métrico evidencia que entre las quintillas y las redondillas se establece una especie de relación de complementación mutua, de modo que, en el momento en que se produce un descenso en el porcentaje de redondillas, se asocia generalmente a un aumento de las quintillas y viceversa. Relación de complementariedad que se observa igualmente en el caso de las octavas, los endecasílabos sueltos y los tercetos.

Además, el estudio de las estrofas empleadas en el inicio y final de jornada revela que la redondilla es la estrofa más empleada, dato que coincide con los estudios realizados por Morley y Bruerton para el período de Lope de Vega anterior a 1598<sup>125</sup>, aunque el porcentaje de empleo en nuestro caso es ligeramente inferior que en el de Lope. Además, en Lope, a la redondilla le sigue, en porcentaje de empleo en los comienzos de acto, la quintilla, mientras que, en nuestro *corpus*, a las redondillas les siguen las octavas, con un porcentaje bastante superior al que se encuentra en Lope de dicha estrofa. En nuestro caso, el porcentaje de quintillas en inicio de jornadas es inferior al de Lope de Vega, mientras que el porcentaje de tercetos en inicio de jornada en nuestro *corpus*, triplica al porcentaje de dicha estrofa en el Fénix. Por lo que respecta a los finales de acto, Lope de Vega utiliza preferentemente las redondillas, seguidas de los endecasílabos y, después, de las quintillas. En nuestro caso, a las redondillas le siguen nuevamente las octavas reales, después las quintillas y, en tercer lugar, los endecasílabos sueltos.

Merece especial atención el hecho de que, en nuestro *corpus*, en más de un 40% de los casos, hay cambio de jornada sin que se produzca cambio métrico. Y ello concuerda con el elevado índice de casos en los que se produce un cambio de cuadro sin que lleve aparejado un cambio métrico. Frente al promedio ofrecido por Marín para la primera época de Lope de Vega, que situaba en el 2,4 los cambios de cuadro que no llevaban aparejado un cambio métrico, en nuestro *corpus* se produce cambio de cuadro sin que lleve aparejado un cambio métrico, de nuevo, en más del 40% de los casos. El cambio métrico en los textos analizados tiende a cumplir una función de mecanismo auditivo de cara a llamar la atención del público.

En cuanto a la distribución en cuadros y escenas, se detecta una tendencia a un mayor coeficiente de cuadros en las obras de cuatro jornadas que en las de tres, y en los dramas que en las comedias, mientras que no se aprecia, en nuestro *corpus* una tendencia al aumento del número de escenas con el avance cronológico.

---

<sup>125</sup> MORLEY, G., y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias... op. cit.*, p. 201.



Por otro lado, el número de personajes es elevado respecto a las medias que maneja la crítica sobre los dramaturgos de la época, pues más de un 75% de las obras del *corpus* superan la media facilitada por el profesor Arata para este período<sup>126</sup>. La media de personajes del elenco de nuestras obras se sitúa en 23,7, pero el cálculo de la media de personajes necesarios para pronunciar el 80% es, tan sólo, de 7,5. Un resultado que se ajusta, con mayor precisión, al número de los actores de los que disponían, por lo general, las compañías teatrales.

La densidad media en nuestro *corpus* es de 4,59 versos por réplica, que es elevada si tomamos en consideración que, en el primer Lope de Vega, se da una media de 3,67 versos por intervención<sup>127</sup>. Además, los datos permiten observar una disminución de la densidad de la palabra a medida que avanzan los años. En paralelo con dicha tendencia a la disminución de la densidad de la palabra a medida que nos aproximamos al siglo XVII, se observa un aumento del índice de versos partidos con el avance cronológico. Además, existen diferencias significativas entre comedias y dramas en cuanto a la densidad (que es superior en los dramas que en las comedias) y el empleo de versos partidos (que es inferior en los dramas que en las comedias). Dejando de lado una posible contaminación con el factor tiempo en la distribución de los dos macrogéneros en nuestro *corpus*, la densidad menor y la mayor presencia de versos partidos en las comedias podría deberse a una intervención más dinámica de los personajes en la acción escénica.

Los datos reunidos a lo largo del capítulo nos permiten formular una hipótesis orientativa sobre la datación de los textos. Así, *El cerco de Numancia*, *La conquista de Jerusalén*, *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, *María la pecadora*, *Las locuras de Orlando*, *Gravarte*, *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, *Las traiciones de Pirro*, *Los vicios de Cómodo* y *Las grandezas del Gran Capitán* serían las obras más antiguas, anteriores a 1585-86. Les seguirían de cerca *Lucistela*, *La Platera* y *La gran pastoral de Arcadia*. Del otro lado, los textos cuya datación deberíamos situar en fechas posteriores a 1590 (y siempre antes de 1596-97, cuando ya estaba reunida la Colección), serían *La famosa Teodora alejandrina*, *Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*, *Los naufragios de Leopoldo*, *Los amores de Albanio e Ismenia*, *Los contrarios de amor*, *El esclavo fingido* y *El maestro de danzar*. Los diecinueve textos restantes deberían de pertenecer a la franja comprendida entre los años finales del ochenta o principios de los noventa. Así, junto a *Belardo el furioso*, *Las burlas de amor*, *El grao de Valencia* y *Los donaires de Matico*, cuyas fechas de composición precisó el profesor Oleza<sup>128</sup>, se colocarían textos como *Los enredos de Martín*, *El*

---

<sup>126</sup> ARATA, Stefano, “*La Conquista de Jerusalén...*”, art. cit., p. 40.

<sup>127</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “Adonis y Venus. Una comedia cortesana del primer Lope de Vega”, en VV. AA., *Teatros y prácticas escénicas. I: La comedia*, (Oleza Simó, Joan, director), *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, Valencia, Universitat de Valencia. 1986, pp. 309-324.

<sup>128</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral...”, art. cit., pp. 300-303.

valor de las letras y las armas, *La cueva de los salvajes*, *Los infortunios del conde Neracio*, *Los propósitos*, *Las bodas de Rugero y Bradamante*, *Los pronósticos de Alejandro* o *La descendencia de los Vélez de Medrano*. De *La Montañesa*<sup>129</sup>, *Las justas de Tebas*<sup>130</sup>, *El hijo de Reduán*<sup>131</sup> y *El príncipe melancólico*<sup>132</sup> poco más se puede añadir, salvo la anticipación de la fecha *ante quem* que ofrecieron en su momento Morley y Bruerton para *La Montañesa* (1604) y que, por su pertenencia a la Colección, se trasladaría a 1596.

Las obras del *corpus* responden a una puesta en escena propia del teatro de corral. En dichas representaciones, el decorado y la tramoya exigían la participación activa de la fantasía del espectador, para introducirse en una determinada situación. Pese a que, en algunos casos, el porcentaje de acotaciones en las que se ofrece información relativa a la escenografía pueda ser elevado, ello no va vinculado a una riqueza y complejidad de elementos técnicos, sino que responde a la reiterada alusión al decorado sencillo propio del corral.

El análisis de la longitud media de acotaciones revela un interesante fenómeno: es superior en aquellos textos estructurados en cuatro jornadas que en aquellos que lo están en tres y ello puede leerse como manifestación de la consolidación progresiva del metalenguaje teatral.

En el *corpus* podemos distinguir dos grupos de obras: por un lado, aquellas en las que no se produce “confusión” en el empleo de los verbos que marcan el dentro/ fuera del escenario porque se usa exclusivamente un verbo para cada acción que representan alrededor de un 30% en lo relativo a las entradas al escenario y alrededor de un 25% en lo relativo a las salidas del escenario; por otro lado, aquellas en las que el empleo de los verbos para indicar entradas o salidas presenta unos porcentajes que muestran indistinción en el empleo de uno u otro verbo (alrededor de un 25% por cuanto se refiere a las entradas en el escenario).

A lo largo de este trabajo, se ha reiterado que el propósito fundamental del estudio era el análisis de la tipología genérica de un grupo de textos que formaron parte de la Colección teatral del Conde de Gondomar. Un *corpus* numéricamente representativo del período de gestación de la *comedia nueva*, en el que se detecta un equilibrio numérico entre el macrogénero comedia frente al macrogénero drama. Si bien no siempre están totalmente perfiladas las fronteras de división de los distintos géneros, la adscripción a uno u otro de los dos macrogéneros resulta fundamental para la comprensión de la significación global de los textos. Este horizonte de expectativas, delimitado por

---

<sup>129</sup> De acuerdo con los citados investigadores: “Tal y como está, la comedia, siendo diferente a las demás por su versificación, es de una fecha dudosa. El número de pasajes de red. y la sil. 2.<sup>a</sup> sugieren 1599-1603, pero no podemos afirmar con seguridad nada más que es: antes de 1604”, MORLEY, G., y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias... op. cit.*, p. 252.

<sup>130</sup> “Esta comedia parece ser muy temprana. Fecha: antes de 1596”, MORLEY, G., y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias... op. cit.*, p. 248.

<sup>131</sup> “Anterior a 1596 (probablemente 1588-1595)”, *Ibid.*, p. 245-246.

<sup>132</sup> Fijan la fecha, “con reservas”, en el período 1588-95, *Ibid.*, p. 254.

el macrogénero, determina la interpretación del contenido, al tiempo que permite operar con variables formales para analizar las diferencias entre ellos. Así, por ejemplo, en el *corpus* se detecta una estructuración más ligada al cuadro en los dramas que en las comedias, una menor longitud en los dramas que en las comedias y una densidad de la palabra superior en los dramas que en las comedias. Diferencias que resultan significativas incluso aunque pudieran estar influenciadas por la variable “tiempo”, ya que hay muchos dramas anteriores a las comedias en nuestro *corpus*. La constatación de este mismo hecho, es decir, una mayor antigüedad de los dramas resulta, de por sí, importante en un estudio evolutivo de los géneros porque, en un intervalo temporal tan breve como el que acota nuestro *corpus*, se muestra ya la tendencia al aumento de la comedia con el paso del tiempo.

En esta línea de fijación de los paradigmas genéricos, resulta de utilidad el establecimiento de parangones entre obras pertenecientes a un mismo género, pues las obras del *corpus* permiten observar diferencias compositivas que marcan tendencias evolutivas. Así, por ejemplo, entre dos dramas caballerescos de materia ariostesca como *Las locuras de Orlando* y *Las bodas de Rugero y Bradamante* se percibe un cambio. En el segundo capítulo, veíamos cómo *Las locuras de Orlando* es un drama con cierto grado de inorganicidad y con un desarrollo secuencial marcado más por la yuxtaposición de unidades argumentales que por la relación jerárquico-subordinada de las mismas a una trama principal, mientras que *Las bodas de Rugero y Bradamante* denotaba una composición más lograda y con una trama que giraba alrededor de las figuras de los dos personajes destacados en el título. El análisis formal de las obras confirma que *Las locuras de Orlando* es una obra anterior, dividida todavía en cuatro jornadas, con un menor cambio métrico, un mayor empleo de octavas reales (que denota un apego mayor al modelo), una estructuración en cuadros más pronunciada y una densidad de la palabra un poco superior a *Las bodas de Rugero y Bradamante*.

Algo semejante cabría indicar para el caso de las comedias urbanas del *corpus*. Entre *El grao de Valencia* y *Los enredos de Martín*, por un lado, y *El maestro de danzar* y *El esclavo fingido*, por otro, se detecta una evolución en cuanto a la fijación del paradigma de la comedia urbana. Los resultados del análisis del espacio, del tiempo y de la acción son complementarios a los resultados obtenidos en el análisis de las características formales. Así, en el capítulo segundo decíamos que el terreno reservado a “lo casual” (y, por tanto, a lo inesperado) en el desenlace de *El grao de Valencia* y en *Los enredos de Martín* es mayor que el correspondiente a *El esclavo fingido* o *El maestro de danzar*, en las que son los propios personajes quienes precipitan los acontecimientos, de modo decisivo, en el devenir de la trama, de modo que las dos segundas se ajustaban con mayor precisión a lo que, en un futuro, constituiría el paradigma de las comedias urbanas. La insólita densidad de la palabra de *Los enredos de Martín*, por su elevadísimo índice,

máxime tomando en consideración que se trata de una comedia urbana, apunta en la misma dirección, del mismo modo que la estructura en cuadros más debilitada de *El maestro de danzar* en relación con los otros tres textos, induce a apostar por una datación anterior de la composición de *El grao de Valencia* y *Los enredos de Martín* respecto a *El maestro de danzar* y *El esclavo fingido*.

Por poner un último ejemplo, en el capítulo segundo se han estudiado las particularidades en cuanto a la adscripción genérica de *Las traiciones de Pirro*. Esta obra, todavía estructurada en cuatro jornadas, marca un primer intento en nuestro *corpus* de adaptación de la materia palatina dramática al ámbito de la comedia. El análisis llevado a cabo en el capítulo tercero pone de manifiesto la antigüedad de otro texto palatino, *La Platera*, éste sí, ya propiamente cómico. Su brevedad, el desequilibrio entre el número de versos de sus jornadas o el índice elevado de versos italianos ponen de manifiesto que, poco después de la mitad de los años ochenta, estaba ya perfectamente definido y tipificado el paradigma de las comedias palatinas.

Abriamos este trabajo con la siguiente reflexión: “una investigación pretende conocer más y mejor una parcela acotada de saber, delimitada por el objeto que se estudia y los instrumentos con los que se estudia. En este sentido, este trabajo de investigación está motivado por el deseo de profundizar en el conocimiento de los géneros dramáticos en el período de gestación de la *comedia nueva*, a partir del análisis de un *corpus* de textos manuscritos pertenecientes a la colección del Conde de Gondomar”. El análisis de los textos muestra una visión más amplia y compleja de los géneros en el período en cuestión, confirmando la utilidad de la clasificación genérica para una mejor comprensión de la significación de las obras, al tiempo que sugiere nuevas vías de indagación sobre el entramado textual de la Colección. Una Colección que pone de manifiesto la voluntad por parte del impulsor de esta recopilación dramática de reunir obras de actualidad quizá –queremos pensar– no recogidas de manera arbitraria, sino en función del éxito que habrían obtenido en los corrales y de la resonancia efímera que pudieron tener en su día como espectáculos públicos. Recordemos que, si hay que dar crédito al testimonio de Cervantes, sus obras más antiguas, entre las que se encontrarían *El cerco de Numancia* y *La Jerusalén*, insertas en nuestra Colección, se vieron en los teatros:

Y es verdad que no se me puede contradecir, y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los ratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval* [...] Algunos años ha que volví yo a la antigua ociosidad, y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no

hallé autor que me las pidiese; y así, las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio<sup>133</sup>.

En este sentido, no conviene tampoco olvidar que, entre los *papeles* de actor archivados en la Biblioteca Nacional de Madrid, estudiados recientemente por D. Vaccari<sup>134</sup>, se han conservado fragmentos de algunas de las comedias que integran la Colección teatral del Conde de Gondomar. De hecho, como veíamos anteriormente, el soneto a la actriz Jerónima Carrillo, insertado en uno de los *papeles* correspondiente al drama de *La descendencia de los marqueses de Mariñán* testimonia su inminente puesta en escena, preludiando el esperado éxito de esta obra por las cualidades artístico-profesionales de la actriz que actuaría como primera dama.

---

<sup>133</sup> CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1615.

<sup>134</sup> Vid. *I papeles de actor della* Biblioteca Nacional de Madrid. *Catalogo e studio*, op. cit., así como ARATA, Stefano, y VACCARI, Debora, “Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI”, art. cit., pp. 25-68.

## **Apéndice 1: SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN**



*Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria*

**Primera jornada**

<u>Versos</u>	<u>Estrofas</u>	<u>Total</u>
1-512	Redondillas	512
513-537	Quintillas	25
538-542	Quinteto	5
543-602	Quintillas	60
603-1186	Redondillas	584

**Segunda jornada**

1-344	Redondillas	344
345-373	Endecasílabos sueltos	29
374-432	Redondillas	59
433-520	Octavas reales	88
521-876	Redondillas	356
877-1012	Octavas reales	136
1013-1056	Redondillas	44

**Tercera jornada**

1-88	Octavas reales	88
89-1328	Redondillas	1240



*Las bodas de Rugero y Bradamante*

**Primera jornada**

<u>Versos</u>	<u>Estrofas</u>	<u>Total</u>
1-112	Octavas reales	112
113-504	Redondillas	392
505-560	Octavas reales	56
561-608	Redondillas	48
609-616	Octava real	8
617-732	Redondillas	116

**Segunda jornada**

1-122	Endecasílabos sueltos	122
123-550	Redondillas	428
551-606	Octavas reales	56
607-640	Silva	34
641-772	Redondillas	132
773-794	Endecasílabos sueltos	22
795-974	Redondillas	180

**Tercera jornada**

1-40	Octavas reales	40
41-148	Redondillas	108
149-176	Tercetos encadenados	28
177-424	Redondillas	248
425-456	Octavas reales	32
457-500	Redondillas	44
501-684	Octavas reales	184
685-760	Redondillas	76
761-848	Octavas reales	88

*Los carboneros de Francia*

**Primera jornada**

<u>Versos</u>	<u>Estrofas</u>	<u>Total</u>
1-604	Redondillas	604
605-614	Copla real	10
615-1114	Redondillas	500

**Segunda jornada**

1-480	Redondillas	480
481-514	Romance	34
515-790	Redondillas	276

**Tercera jornada**

1-736	Redondillas	736
-------	-------------	-----

*La cueva de los salvajes*

**Primera jornada**

<u>Versos</u>	<u>Estrofas</u>	<u>Total</u>
1-255	Quintillas	255
256-347	Redondillas	92
348-405	Tercetos encadenados	58 <sup>1</sup>
406-577	Redondillas	172
578-737	Quintillas	160

**Segunda jornada**

1-150	Quintillas	150
151-246	Redondillas	96
247-331	Quintillas	85
332-389	Tercetos encadenados	58 <sup>2</sup>
390-449	Redondillas	60
450-564	Quintillas	115
565-660	Redondillas	96
661-800	Quintillas	140
801-948	Redondillas	148

**Tercera jornada**

1-64	Tercetos encadenados	64 <sup>3</sup>
65-229	Quintillas	165
230-437	Redondillas	208
438-602	Quintillas	165

---

<sup>1</sup> El último terceto finaliza con un verso más que rima con el primer verso de este terceto, formando un serventesio.

<sup>2</sup> El último terceto finaliza con un verso más que rima con el primer verso de este terceto, formando un serventesio.

<sup>3</sup> El último terceto finaliza con un verso más que rima con el primer verso de este terceto, formando un serventesio.

*La descendencia de los Marqueses de Mariñán*

**Primera jornada**

<u>Versos</u>	<u>Estrofas</u>	<u>Total</u>
1-57	Tercetos encadenados	57
58-125	Redondillas	68
126-145	Liras	20 <sup>4</sup>
146-269	Redondillas	124
270-311	Endecasílabos sueltos	42
312-511	Redondillas	200
512-543	Octavas reales	32
544-687	Redondillas	144

**Segunda jornada**

1-136	Redondillas	136
137-144	Octava real	8
145-520	Redondillas	376

**Tercera jornada**

1-168	Redondillas	168
169-193	Silvas	25
194-269	Redondillas	76
270-293	Octavas reales	24
294-297	Redondilla	4
298-315	Endecasílabos sueltos	18
316-331	Octavas reales	16
332-350	Endecasílabos sueltos	19
351-392	Redondillas	42 <sup>5</sup>
393-399	¿? Endecasílabos sueltos	7
400-403	Redondilla	4
404-408	¿? Pentadecasílabos	5
409-452	Redondillas	44
453-476	Octavas reales	24
477-493	Endecasílabos sueltos	17
494-533	Octavas reales	40
534-553	Redondillas	20

---

<sup>4</sup> Siguen el esquema aBabB

<sup>5</sup> En este pasaje en redondillas se detecta un problema en los versos 359 a 364: “Secretario: pues llama más con presteza/ que ese es el orden mejor./ Contador: Aquí sale el atambor (borracho diga)/ Atambor: ¿Dónde está el generalico?/ Contador: ¡Oh! Ya se escuche atambor/ que nos quiebra las cabezas”. Como puede observarse el pasaje está corrupto, quizá por la supresión de un fragmento mayor, que deja a mitad la redondilla inicial y no construye bien la rima de la segunda. Si no estuviera atribuido al contador el verso “aquí sale el atambor” podríamos considerar que se trata de una acotación explícita, junto al “borracho diga”, que en el texto no figura con marcación específica de paratexto. Por otro lado, éste verso, junto al del atambor, que se queda aislado, parecen estar incrustados en una redondilla inicial que quedaría reconstruida si leemos el pasaje sin ellos y si se modifica “las cabezas” por su correspondiente singular, de modo que la rima sería –éza/ –or/ –or/ –éza.

### **Cuarta jornada**

1-29	Silva	29
30-61	Octavas reales	32
62-69	Redondillas	8
70-101	Octavas reales	32
102-181	Redondillas	80
182-183	Copla	2
184-187	Redondilla	4
188-193	Copla	10
194-393	Redondillas	196
394-417	Octavas reales	24

*La descendencia de los Vélez de Medrano*

**Primera jornada**

<u>Versos</u>	<u>Estrofas</u>	<u>Total</u>
1-100	Redondillas	100
101-260	Octavas reales	160
261-456	Redondillas	196
457-544	Octavas reales	88
545-768	Redondillas	224

**Segunda jornada**

1-140	Redondillas	140
141-174	Endecasílabos sueltos	34
175-470	Redondillas	296 <sup>6</sup>
471-485	Lira	15 <sup>7</sup>
486-489	Redondilla	4
490-494	Lira	5
495-498	Redondilla	4
499-503	Lira	5
504-639	Redondillas	136

**Tercera jornada**

1-32	Redondillas	32
33-88	Octavas reales	56
89-764	Redondillas	676
765-788	Octavas reales	24
789-868	Redondillas	80

---

<sup>6</sup> Faltan versos del folio 210 v. porque en la encuadernación salta al 213 r. De hecho, en la primera redondilla del folio 213 falta un verso (con rima en -i).

<sup>7</sup> Estas liras y las siguientes siguen el esquema aBabB

*La famosa Teodora alejandrina*

**Primera jornada**

<u>Versos</u>	<u>Estrofas</u>	<u>Total</u>
1-344	Redondillas	344
345-384	Octavas reales	40
385-744	Redondillas	360
745-874	Quintillas	130
875-947	Endecasílabos sueltos	73
948-1043	Redondillas	96

**Segunda jornada**

1-112	Redondillas	112
113-164	Tercetos encadenados	52 <sup>8</sup>
165-1128	Redondillas	964

**Tercera jornada**

1-32	Redondillas	32
33-86	Romance	54
87-502	Redondillas	416
503-657	Quintillas	155
658-689	Octavas reales	32
690-775	Endecasílabos sueltos	86
776-1027	Redondillas	252

---

<sup>8</sup> El último terceto finaliza con un verso más que rima con el primer verso de este terceto, formando un serventesio.

*Las grandezas del Gran Capitán*

**Primera jornada**

<u>Versos</u>	<u>Estrofas</u>	<u>Total</u>
1-108	Redondillas	108
109-148	Octavas reales	40
149-248	Redondillas	100
249-285	Endecasílabos sueltos	37
286-521	Redondillas	236

**Segunda jornada**

1-32	Octavas reales	32
33-264	Redondillas	232
265-344	Octavas reales	80
345-436	Redondillas	92
437-484	Octavas reales	48

**Tercera jornada**

1-32	Octavas reales	32
33-140	Redondillas	108
141-143	Copla	3
144-227	Redondillas	84
228-270	Endecasílabos sueltos	43
271-490	Redondillas	220

**Cuarta jornada**

1-32	Octavas reales	32
33-168	Redondillas	136
169-216	Octavas reales	48
217-356	Redondillas	140



*Gravarte*

**Primera jornada**

<u>Versos</u>	<u>Estrofas</u>	<u>Total</u>
1-40	Octavas reales	40
41-204	Redondillas	164
205-216	Silva (de consonantes)	12
217-264	Redondillas	48
265-288	Octavas reales	24
289-380	Redondillas <sup>9</sup>	92

**Segunda jornada**

1-48	Octavas reales	48
49-216	Redondillas	168
217-256	Silva	40
257-381	Quintillas	125

**Tercera jornada**

1-70	Quintillas	70
71-128	Silva	58
129-224	Redondillas	96
225-264	Liras	40 <sup>10</sup>
265-268	Redondilla	4

**Cuarta jornada**

1-120	Redondillas	120
121-140	Silva	20
141-166	Liras	26
167-326	Redondillas	160

---

<sup>9</sup> En los versos 309-312 parece haber un error pues, en lugar de “porque ha de ser remediado/ por ti mi amoroso fuego” debería decir “porque mi amoroso fuego/ por ti ha de ser remediado” si atendemos a la rima de la redondilla. En caso contrario, estos versos constituyen una cuarteta insertada en la tirada de redondillas.

<sup>10</sup> Siguen el esquema aBabB, tato éstas como las de la cuarta jornada.

*Los infortunios del conde Neracio*

**Primera jornada**

<u>Versos</u>	<u>Estrofas</u>	<u>Total</u>
1-36	Redondillas	36
37-209	Tercetos encadenados	173 <sup>11</sup>
210-281	Octavas reales	72
282-553	Redondillas	272
554-658	Endecasílabos sueltos	105
659-926	Redondillas	268

**Segunda jornada**

1-600	Redondillas	600
601-656	Endecasílabos sueltos	56
657-792	Octavas reales	136
793-952	Redondillas	160
953-997	Tercetos encadenados	45
998-1089	Redondillas	92
1090-1147	Endecasílabos sueltos	58

**Tercera jornada**

1-76	Redondillas	76
77-100	Octavas reales	24
101-172	Redondillas	72
173-212	Liras	40
213-360	Redondillas	148
361-396	Endecasílabos sueltos	36
397-708	Redondillas	312
709-718	Liras	10 <sup>12</sup>
719-758	Redondillas	40
759-764	Tercetos encadenados	6
765-810	Endecasílabos sueltos	46
811-858	Redondillas	48

---

<sup>11</sup> El último terceto finaliza con un verso más que rima con el primer verso de este terceto, formando un serventesio.

<sup>12</sup> Siguen el esquema aBabB

*Las locuras de Orlando*

**Primera jornada**

<u>Versos</u>	<u>Estrofas</u>	<u>Total</u>
1-216	Octavas reales	216
217-476	Quintillas	260

**Segunda jornada**

1-200	Octavas reales	200
201-360	Redondillas	160
361-417	Tercetos encadenados	57
418-537	Octavas reales	120

**Tercera jornada**

1-88	Octavas reales	88
89-198	Quintillas	110
199-454	Octavas reales	256

**Cuarta jornada**

1-88	Octavas reales	88
89-318	Quintillas	230
319-414	Octavas reales	96

*Lucistela*

**Primera jornada**

<u>Versos</u>	<u>Estrofas</u>	<u>Total</u>
1-40	Octavas reales	40
41-185	Quintillas	145 <sup>13</sup>
186-225	Liras	40 <sup>14</sup>
226-310	Quintillas	85 <sup>15</sup>
311-354	Redondillas	44

**Segunda jornada**

1-72	Octavas reales	72
73-85	Tercetos encadenados	13 <sup>16</sup>
86-95	Quintillas	10
96-111	Octavas reales	16
112-176	Quintillas	65 <sup>17</sup>
177-208	Octavas reales	32
209-253	Quintillas	45
254-261	Octava real	8
262-264	Terceto	3
265-274	Quintillas	10
275-299	Liras	25 <sup>18</sup>
300	¿?	1 <sup>19</sup>
301-316	Octavas reales	16
317-371	Quintillas	55
372-387	Octavas reales	16
388-392	Quintillas	5
393-396	Cuarteta	4
397-431	Quintillas	35
432-455	Octavas reales	24
456-490	Quintillas	35
491-492	¿?	2
493-516	Octavas reales	24
517-531	Quintillas	15
532-539	Octava real	8
540-569	Quintillas	30
570-577	Octava real	8

---

<sup>13</sup> No he considerado como una redondilla los versos 76 a 79, sino como una quintilla en la que falta un verso, en atención a un caso anterior (46-49), en el que la falta del verso que completa la quintilla se hace evidente.

<sup>14</sup> Siguen el esquema aBabB.

<sup>15</sup> Del mismo modo que en la nota anterior, y por el mismo motivo allí expuesto, no se consideran como dos cuartetos los versos 266-273, sino como dos quintillas a las que les falta un verso respectivamente.

<sup>16</sup> El último terceto finaliza con un verso más que rima con el primer verso de este terceto, formando un serventesio.

<sup>17</sup> Del mismo modo que en la primera jornada, no considero como cuarteta los versos 112-116, sino como una quintilla a la que le falta un verso.

<sup>18</sup> Siguen el esquema aBabB.

<sup>19</sup> Queda suelto este verso: “no alargó más; ceso a tu mandado”, que va seguido de la firma de “El gran capitán Lucerno”, con el que se cierra la carta insertada en el texto

### Tercera jornada

1-40	Liras	40 <sup>20</sup>
41-90	Quintillas	50
91-162	Octavas reales	72
163-165	¿?	3
166-175	Quintillas	10
176-190	Liras	15 <sup>21</sup>
191-235	Quintillas	45
236-239	Cuarteta	4
240-243	Redondilla	4
244-258	Quintillas	15
259-266	Redondillas	8
267-271	Quintilla	5
272	¿?	1
273-280	Octava real	8
281-315	Quintillas	35
316-319	Cuarteta	4
320-334	Quintillas	15
335-338	Cuarteta	4
339-348	Quintillas	10
349-404	Octavas reales	56

---

<sup>20</sup> Siguen el esquema aBabB.

<sup>21</sup> Siguen el esquema aBabB.

*María la Pecadora*

**Primera jornada**

<u>Versos</u>	<u>Estrofas</u>	<u>Total</u>
1-104	Octavas reales	104
105-108	Redondilla	4
109-113	Quintilla	5
114-125	Redondillas	12
126-130	Quintilla	5
131-198	Redondillas	68
199-237	Liras	39 <sup>22</sup>
238-405	Redondillas	168
406-443	Silva	38
444-491	Redondillas	48

**Segunda jornada**

1-180	Redondillas	180
181-240	Silva	60
241-280	Redondillas	40
281-293	Silva	13
294-517	Redondillas	224
518-547	Quintillas	30

**Tercera jornada**

1-64	Redondillas	64
65-112	Tercetos encadenados	48
113-216	Redondillas	104
217-231	Quintillas	15
232-359	Redondillas	28
360-389	Quintillas	30
390-393	Redondilla	4

**Cuarta jornada**

1-314	Endecasílabos sueltos	314
315-322	Octava real	8
323-562	Redondillas	240

---

<sup>22</sup> Siguen el esquema aBabB

*El milagroso español*

**Primera jornada**

<u>Versos</u>	<u>Estrofas</u>	<u>Total</u>
1-104	Octavas reales	104
105-140	Redondillas	36
141-176	Liras <sup>23</sup>	36
177-276	Quintillas	100
277-350	Endecasílabos sueltos	74
351-774	Redondillas	424
775-788	Soneto	14
789-928	Quintillas	140

**Segunda jornada**

1-67	Tercetos encadenados	67 <sup>24</sup>
68-427	Redondillas	360
428-562	Quintillas	135
563-617	Tercetos encadenados	55 <sup>25</sup>
618-849	Redondillas	232
850-873	Octavas reales	24
874-1037	Redondillas	164
1038-1077	Endecasílabos sueltos	40

**Tercera jornada**

1-2	Pareado	2
3-34	Octavas reales	32
35-79	Quintillas	45
80-167	Romance	88
168-197	Quintillas	30
198-609	Redondillas	412
610-650	Endecasílabos sueltos	41
651-1018	Redondillas	368 <sup>26</sup>
1019-1076	Romance	58
1077-1412	Redondillas	334

---

<sup>23</sup> Siguen el esquema aBaBcC

<sup>24</sup> El último terceto finaliza con un verso más que rima con el primer verso de este terceto, formando un serventesio.

<sup>25</sup> El último terceto finaliza con un verso más que rima con el primer verso de este terceto, formando un serventesio.

<sup>26</sup> Faltan versos entre el 961 y el 962, pues hay un vacío en el texto (no indicado, pero perceptible tanto desde el punto de vista temático, como desde el punto de vista formal) con el cambio de página.

*La Platera*

**Primera jornada**

<u>Versos</u>	<u>Estrofas</u>	<u>Total</u>
1-196	Redondillas	196
197-284	Octavas reales	88
285-372	Redondillas	88

**Segunda jornada**

1-54	Tercetos encadenados	54
55-58	Cuarteto	4
59-174	Redondillas	116
175-198	Octavas reales	24
199-510	Redondillas	312
511-526	Octavas reales	16

**Tercera jornada**

1-57	Tercetos encadenados	57
58-165	Redondillas	108
166-206	Endecasílabos sueltos	41
207-230	Octavas reales	24
231-302	Redondillas	72
303-374	Octavas reales	72



*Los pronósticos de Alejandro*

**Primera jornada**

<u>Versos</u>	<u>Estrofas</u>	<u>Total</u>
1-260	Quintillas	260
261-316	Redondillas	56
317-330	Soneto	14
331-455	Quintillas	125
456-549	Tercetos encadenados	94 <sup>27</sup>
550-729	Quintillas	180
730-743	Soneto	14

**Segunda jornada**

1-136	Redondillas	136
137-306	Quintillas	170
307-390	Redondillas	84
391-565	Quintillas	175
566-637	Octavas reales	72
638-789	Redondillas	152
790-829	Quintillas	40

**Tercera jornada**

1-55	Tercetos encadenados	55 <sup>28</sup>
56-180	Quintillas	125
181-240	Redondillas	60
241-269	Endecasílabos sueltos	29
270-364	Quintillas	95
365-452	Redondillas	88
453-622	Quintillas	170
623-686	Redondillas	64
687-706	Romance	20
707-714	Redondillas	8
715-726	Romance	12
727-770	Redondillas	44

---

<sup>27</sup> El último terceto finaliza con un verso más que rima con el primer verso de este terceto, formando un serventesio.

<sup>28</sup> El último terceto finaliza con un verso más que rima con el primer verso de este terceto, formando un serventesio.

*Los propósitos*

**Primera jornada**

<u>Versos</u>	<u>Estrofas</u>	<u>Total</u>
1-540	Redondillas	540
541-598	Endecasílabos sueltos	58
599-1146	Redondillas	548

**Segunda jornada**

1-1116	Redondillas	1116
--------	-------------	------

**Tercera jornada**

1-252	Redondillas	252
253-300	Endecasílabos sueltos	48
301-432	Redondillas	132
433-441	Endecasílabos sueltos	9
442-581	Redondillas	140
582-589	Copla	8 <sup>29</sup>
590-617	Redondillas	28
618-625	Copla	8 <sup>30</sup>
626-649	Redondillas	24
650-659	Copla	10 <sup>31</sup>
660-703	Redondillas	44
704-712	Copla	9 <sup>32</sup>
713-928	Redondillas	216

---

<sup>29</sup> Esta estrofa y las anotadas inmediatamente después. La rima es: abaabccb

<sup>30</sup> La rima es: abaabccb

<sup>31</sup> La rima es: abaababccb

<sup>32</sup> La rima es: abaabbccb

*Las traiciones de Pirro*

**Primera jornada**

<u>Versos</u>	<u>Estrofas</u>	<u>Total</u>
1-42	Tercetos encadenados	42
43-462	Redondillas	420
463-493	Endecasílabos sueltos	31

**Segunda jornada**

1-100	Redondillas	100
101-150	Endecasílabos sueltos	50
151-198	Redondillas	48
199-260	Endecasílabos sueltos	62
261-376	Redondillas	116
377-384	Octava real	8

**Tercera jornada**

1-49	Silva	49
50-161	Redondillas	112
162-173	Endecasílabos sueltos	12
174-249	Redondillas	76

**Cuarta jornada**

1-40	Octavas reales	40
41-116	Redondillas	76
117-168	Endecasílabos sueltos	52
169-236	Redondillas	68
237-261	Endecasílabos sueltos	25
262-345	Redondillas	84
346-380	Endecasílabos sueltos	35

*El valor de las letras y las armas*

**Primera jornada**

<u>Versos</u>	<u>Estrofas</u>	<u>Total</u>
1-185	Quintillas	185
186-235	Romance	50
236-851	Redondillas	616

**Segunda jornada**

1-150	Quintillas	150
151-190	Redondillas	40
191-238	Romance	48
239-510	Redondillas	272
511-660	Tercetos encadenados	150
661-904	Redondillas	244

**Tercera jornada**

1-25	Quintillas	25
26-167	Endecasílabos sueltos	142
168-207	Quintillas	40
208-294	Tercetos encadenados	87
295-298	¿?	4
299-842	Redondillas	544

*Los vicios de Cómodo, emperador romano y su muerte y elección de Pertinaz y triunfo  
suyo en Roma*

**Primera jornada**

<u>Versos</u>	<u>Estrofas</u>	<u>Total</u>
1-88	Octavas reales	88
89-338	Quintillas	250 <sup>33</sup>
339-434	Octavas reales	96

**Segunda jornada**

1-51	Endecasílabos sueltos	51
52-339	Redondillas	288
340-360	Tercetos encadenados	21
361-508	Redondillas	148

**Tercera jornada**

1-65	Endecasílabos sueltos	65
66-241	Redondillas	176
242-246	Quintilla	5
247-442	Redondillas	196
443-522	Quintillas	80
523-526	Redondilla	4
527-554	Silva	28
555-568	Soneto	14
569-628	Redondillas	60

**Cuarta jornada**

1-68	Endecasílabos sueltos	68
69-396	Redondillas	328
397-453	Endecasílabos sueltos	57
454-597	Redondillas	144
598-607	Quintillas	10
608-611	Redondilla	4

---

<sup>33</sup> No he considerado como una redondilla los versos 309 a 311, sino como una quintilla en la que falta un verso, en atención a un caso anterior (229-231), en el que la falta del verso que completa la quintilla se hace evidente.

**Apéndice 2: CLASIFICACIÓN DE LAS OBRAS SEGÚN LA ESTROFA  
EMPLEADA EN EL INICIO Y FINAL DE CADA ACTO**



Presentamos en este apéndice una serie de esquemas en los que se detallan las estrofas utilizadas en el inicio y final de jornada de cada una de las obras inéditas del *corpus* en estudio. El número entre paréntesis que precede a las estrofas es la jornada a la que corresponden los datos. Como viene siendo habitual, ofrecemos las obras ordenadas alfabéticamente:

*Los amores del Príncipe de Tiro*  
*Duquesa de Cantabria* { (1) Redondillas-redondillas  
(2) Redondillas-redondillas  
(3) Octavas reales-redondillas

*Las bodas de Rugero y Bradamante* { (1) Octavas reales-redondillas  
(2) Endecasílabos sueltos-redondillas  
(3) Octavas reales-Octavas reales

*Los carboneros de Francia* { (1) Redondillas-redondillas  
(2) Redondillas-redondillas  
(3) todo redondillas

*La cueva de los salvajes* { (1) Quintillas-quintillas  
(2) Quintillas-redondillas  
(3) Tercetos encadenados-quintillas

*Las descendencia de los marqueses de Mariñán* { (1) Tercetos encadenados-redondillas  
(2) Redondillas-redondillas  
(3) Redondillas-redondillas  
(4) Silva-octavas reales



*La descendencia de los Vélez de Medrano* { (1) Redondillas-redondillas  
(2) Redondillas-redondillas  
(3) Redondillas-redondillas

*La famosa Teodora alejandrina* { (1) Redondillas-redondillas  
(2) Redondillas-redondillas  
(3) Redondillas-redondillas

*Las grandezas del Gran Capitán* { (1) Redondillas-redondillas  
(2) Octavas reales-Octavas reales  
(3) Octavas reales-redondillas  
(4) Octavas reales-redondillas

*Gravarte* { (1) Octavas reales-redondillas  
(2) Octavas reales-quintillas  
(3) Quintillas-redondillas  
(4) Redondillas-redondillas

*Los infortunios del conde Neracio* { (1) Redondillas-redondillas  
(2) Redondillas-endecasílabos sueltos  
(3) Redondillas-redondillas

*Las locuras de Orlando* { (1) Octavas reales-quintillas  
(2) Octavas reales-octavas reales  
(3) Octavas reales-octavas reales  
(4) Octavas reales-octavas reales

*Lucistela* { (1) Octavas reales-redondillas  
(2) Octavas reales-octava real  
(3) Lira-octavas reales

*María la pecadora* { (1) Octavas reales-redondillas  
(2) Redondillas-quintillas  
(3) Redondillas-redondillas  
(4) Endecasílabos sueltos-redondillas

*El milagroso español* { (1) Octavas reales-quintillas  
(2) Tercetos encadenados-endecasílabos sueltos  
(3) Pareado-redondillas

*La Platera* { (1) Redondillas-redondillas  
(2) Tercetos encadenados-octavas reales  
(3) Tercetos encadenados-octavas reales

*Los pronósticos de Alejandro* { (1) Quintillas-soneto  
(2) Redondillas-quintillas  
(3) Tercetos encadenados-redondillas

*Los propósitos* { (1) Redondillas-redondillas  
(2) todo redondillas  
(3) Redondillas-redondillas

*Las traiciones de Pirro* { (1) Tercetos encadenados-endecasílabos sueltos  
(2) Redondillas-octavas reales  
(3) Silva-redondillas  
(4) Octavas reales-endecasílabos sueltos

*El valor de las letras y las armas* { (1) Quintillas-redondillas  
(2) Quintillas-redondillas  
(3) Quintillas-redondillas

*Los vicios de Cómodo* { (1) Octavas reales-octavas reales  
(2) Endecasílabos sueltos-redondillas  
(3) Endecasílabos sueltos-redondillas  
(4) Endecasílabos sueltos-redondillas

**Apéndice 3: EMPLEO DE ESTRUCTURAS MÉTRICO-  
ESTRÓFICAS POR OBRA**



Este apéndice se plantea como complemento de la información ofrecida a lo largo del presente capítulo de este trabajo acerca de las estrofas empleadas en las comedias inéditas que nos ocupan. En los cuadros que siguen se aportan los datos cuantitativos ordenados en función de las distintas obras. Como viene siendo habitual en estos casos, las comedias están ordenadas alfabéticamente. Las casillas de las tablas están divididas por una línea diagonal que separa las cantidades en números absolutos (que aparecen en la parte superior izquierda de cada casilla), de sus correspondientes porcentajes (en la parte inferior derecha).

*Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria*

TIPO DE VERSO	JORNADAS			
	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
<b>Redondillas</b>	1096 92,41	800 75,76	1240 93,37	
<b>Quintillas</b>	90 7,59			
<b>Octavas Reales</b>		224 21,21	88 6,63	
<b>Endecasíl. sueltos</b>		32 3,03		

*Las bodas de Rugero y Bradamante*

TIPO DE VERSO	JORNADAS			
	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
<b>Redondillas</b>	565 75,96	740 75,98	476 56,13	
<b>Terc. encadenados</b>			28 3,31	
<b>Octavas Reales</b>	176 24,00	56 5,75	344 40,57	
<b>Endecasíl. sueltos</b>		144 14,78		
<b>Silva</b>		34 3,49		

*Los carboneros de Francia*

TIPO DE VERSO	JORNADAS			
	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
<b>Redondillas</b>	1104 99,10	756 95,69	736 100	
<b>Copla real</b>	10 0,90			
<b>Romance</b>		34 4,31		

*La cueva de los salvajes*

TIPO DE VERSO	JORNADAS			
	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
<b>Redondillas</b>	264 35,82	400 42,19	208 34,55	
<b>Terc. encadenados</b>	58 7,91	58 6,13	64 10,63	
<b>Quintillas</b>	415 56,31	490 51,69	330 54,82	



*La descendencia de los marqueses de Mariñán*

TIPO DE VERSO	JORNADAS			
	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
<b>Redondillas</b>	536 78,02	512 98,46	358 64,74	288 69,06
<b>Terc. encadenados</b>	57 8,30			
<b>Octavas Reales</b>	32 4,66	8 1,54	104 18,81	88 21,10
<b>Endecasíl. sueltos</b>	42 6,11		61 11,03	
<b>Liras</b>	20 2,91			
<b>Silva</b>			25 4,52	29 6,95
<b>Copla</b>				12 2,88
<b>Pentadecasílabos</b>			5 0,99	

*La descendencia de los Vélez de Medrano*

TIPO DE VERSO	JORNADAS			
	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
<b>Redondillas</b>	520 67,71	580 90,77	788 90,78	
<b>Octavas Reales</b>	248 32,29		80 9,22	
<b>Endecasíl. Suelos</b>		34 5,32		
<b>Liras</b>		25 3,90		

*La famosa Teodora alejandrina*

TIPO DE VERSO	JORNADAS			
	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
<b>Redondillas</b>	800 76,70	1076 95,39	700 68,16	
<b>Terc. Encadenados</b>		52 4,61		
<b>Octavas Reales</b>	40 3,84		32 3,11	
<b>Endecasíl. Suelos</b>	73 7		86 8,37	
<b>Quintillas</b>	130 12,46		155 15,09	
<b>Romance</b>			54 5,26	

*Las grandezas del Gran Capitán*

TIPO DE VERSO	JORNADAS			
	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
<b>Redondillas</b>	444 85,22	324 66,94	412 84,08	276 77,53
<b>Octavas Reales</b>	40 7,68	160 33,06	32 6,53	80 22,47
<b>Endecasíl. Suetos</b>	37 7,10		43 8,78	
<b>Copla</b>			3 0,61	

*Gravarte*

TIPO DE VERSO	JORNADAS			
	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
<b>Redondillas</b>	304 80,00	168 44,09	100 37,31	280 85,89
<b>Octavas Reales</b>	64 16,84	48 12,60		
<b>Liras</b>			40 14,93	26 7,98
<b>Quintillas</b>		125 32,81	70 26,12	
<b>Silva</b>	12 3,16	40 10,50	58 21,64	20 6,13

*Los infortunios del conde Neracio*

TIPO DE VERSO	JORNADAS			
	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
<b>Redondillas</b>	576 62,20	852 74,28	696 81,12	
<b>Terc. encadenados</b>	173 18,68	45 3,92	6 0,70	
<b>Octavas Reales</b>	72 7,78	136 11,86	24 2,80	
<b>Endecasíl. sueltos</b>	105 11,34	114 9,94	82 9,56	
<b>Liras</b>			50 5,82	

*Las locuras de Orlando*

TIPO DE VERSO	JORNADAS			
	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
<b>Redondillas</b>		160 29,80		
<b>Octavas Reales</b>	216 45,38	320 59,59	344 75,77	184 44,44
<b>Quintillas</b>	260 54,62		110 24,23	230 55,56
<b>Terc. encadenados</b>		57 10,61		

*Lucistela*

TIPO DE VERSO	JORNADAS			
	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
<b>Redondillas</b>	44 12,43		12 2,97	
<b>Terc. encadenados</b>		13 2,25		
<b>Terceto</b>		3 0,52		
<b>Octavas Reales</b>	40 11,30	224 38,82	136 33,66	
<b>Liras</b>	40 11,30	25 4,33	55 13,61	
<b>Quintillas</b>	230 64,97	305 52,86	185 45,79	
<b>Cuartetas</b>		4 0,69	12 2,97	
<b>¿?</b>		3 0,52	4 0,99	

*María la pecadora*

TIPO DE VERSO	JORNADAS			
	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
<b>Redondillas</b>	300 61,10	444 81,17	300 76,34	240 42,70
<b>Terc. encadenados</b>			48 12,21	
<b>Octavas Reales</b>	104 21,18			8 1,42
<b>Endecasíl. sueltos</b>				314 55,87
<b>Liras</b>	39 7,94			
<b>Quintillas</b>	10 2,04	30 5,48	45 11,45	
<b>Silva</b>	38 7,74	73 13,35		

*El milagroso español*

TIPO DE VERSO	JORNADAS			
	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
<b>Redondillas</b>	460 49,57	756 70,19	1116 79,04	
<b>Terc. encadenados</b>		122 11,33		
<b>Octavas Reales</b>	104 11,21	24 2,23	32 2,27	
<b>Endecasíl. sueltos</b>	74 7,97	40 3,71	41 2,90	
<b>Pareados</b>			2 0,14	
<b>Quintillas</b>	240 25,86	135 12,53	75 5,31	
<b>Soneto</b>	14 1,50			
<b>Romance</b>			146 10,34	
<b>Liras</b>	36 3,88			

*La Platera*

TIPO DE VERSO	JORNADAS			
	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
<b>Redondillas</b>	284 76,34	428 81,37	180 48,13	
<b>Terc. encadenados</b>		54 10,27	57 15,21	
<b>Octavas Reales</b>	88 23,66	40 7,60	96 25,67	
<b>Endecasíl. sueltos</b>			41 10,96	
<b>Cuarteto</b>		4 0,76		



*Los pronósticos de Alejandro*

TIPO DE VERSO	JORNADAS			
	1ª	2ª	3ª	4ª
<b>Redondillas</b>	56 7,54	372 44,87	264 34,29	
<b>Terc. Encadenados</b>	94 12,65		55 7,14	
<b>Octavas Reales</b>		72 8,69		
<b>Endecasíl. Suelos</b>			29 3,77	
<b>Quintillas</b>	565 76,04	385 46,44	390 50,64	
<b>Soneto</b>	28 3,77			
<b>Romance</b>			32 4,16	

*Los propósitos*

TIPO DE VERSO	JORNADAS			
	1ª	2ª	3ª	4ª
<b>Redondillas</b>	1088 94,94	1116 100	836 90,09	
<b>Endecasíl. suelos</b>	58 5,06		57 6,14	
<b>Copla</b>			35 3,77	

*Las traiciones de Pirro*

TIPO DE VERSO	JORNADAS			
	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
<b>Redondillas</b>	420 85,19	264 68,75	188 75,50	228 60
<b>Terc. encadenados</b>	42 8,52			
<b>Octavas Reales</b>		8 2,08		40 10,53
<b>Endecasíl. sueltos</b>	31 6,29	112 29,17	12 4,82	112 29,47
<b>Silvas</b>			49 19,68	

*El valor de las letras y las armas*

TIPO DE VERSO	JORNADAS			
	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
<b>Redondillas</b>	616 72,38	556 61,50	544 64,61	
<b>Terc. encadenados</b>		150 16,59	87 10,33	
<b>Endecasíl. sueltos</b>			142 16,86	
<b>Quintillas</b>	185 21,74	150 16,59	65 7,72	
<b>Romance</b>	50 5,88	48 5,31		
<b>¿?</b>			4 0,48	

*Los vicios de Cómodo, emperador romano*

TIPO DE VERSO	JORNADAS			
	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
<b>Redondillas</b>		436	436	476
		85,83	69,43	77,91
<b>Terc. encadenados</b>		21		
		4,13		
<b>Octavas Reales</b>	184			
	42,40			
<b>Endecasíl. sueltos</b>		51	65	125
		10,04	10,35	20,46
<b>Quintillas</b>	250		85	10
	57,60		13,54	1,63
<b>Soneto</b>			14	
			2,23	
<b>Silva</b>			28	
			4,45	

**Apéndice 4: CLASIFICACIÓN DE LAS DISTINTAS  
OBRAS POR ESTROFAS**



Este apéndice, como el anterior, está pensado como complemento al estudio métrico del capítulo. Se presenta la información clasificada por estrofas, para que sea posible comparar las oscilaciones en el empleo de determinados metros en las distintas jornadas de cada una de las comedias.

Hemos tomado en consideración las estrofas que se reiteran en las distintas obras, descartando únicamente aquellas cuya aparición es sólo esporádica. En este sentido, por ejemplo, no hemos realizado un cuadro comparativo con la estrofa “sextilla” puesto que ésta aparece únicamente en una obra. Lo mismo cabe decir en el caso de la “cuarteta”, el “serventesio”, la “copla” o los “pareados”.

Por la función esencialmente comparativa que le otorgamos a los datos, las cantidades incluidas se expresan, en todos los casos, en porcentajes.

<b>R</b>	<b>Obras</b>	<b>1<sup>a</sup></b>	<b>2<sup>a</sup></b>	<b>3<sup>a</sup></b>	<b>4<sup>a</sup></b>
<b>E</b>	Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria	92,41	75,76	93,37	
<b>D</b>	Las Bodas de Rugero y Bradamante	75,96	75,98	56,13	
<b>O</b>	Los carboneros de Francia	99,10	95,69	100	
<b>N</b>	La cueva de los salvajes	35,82	42,19	34,55	
<b>D</b>	La descendencia de los marqueses de Mariñán	78,02	98,46	64,74	69,06
<b>I</b>	La descendencia de los Vélez de Medrano	67,71	90,77	90,78	
<b>L</b>	La famosa Teodora alejandrina	76,70	95,39	68,16	
<b>L</b>	Las grandezas del Gran Capitán	85,22	66,94	84,08	77,53
<b>A</b>	Gravarte	80,00	44,09	37,31	85,89
<b>S</b>	Los infortunios del conde Neracio	62,20	74,28	81,12	
	Las locuras Orlando		29,80		
	Lucistela	12,43		2,97	
	María la pecadora	61,10	81,17	76,34	42,70
	El milagroso español	49,57	70,19	79,04	
	La Platera	76,34	81,37	48,13	
	Los pronósticos de Alexandre	7,54	44,87	34,29	
	Los propósitos	94,94	100	90,09	
	Las traiciones de Pirro	85,19	68,75	75,50	60
	El valor de las letras y las armas	72,38	61,50	64,61	
	Los vicios de Cómodo		85,83	69,43	77,91



<b>Q</b>	<b>Obras</b>	<b>1<sup>a</sup></b>	<b>2<sup>a</sup></b>	<b>3<sup>a</sup></b>	<b>4<sup>a</sup></b>
<b>U</b>	Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria	7,59			
<b>I</b>	Las Bodas de Rugero y Bradamante				
<b>N</b>	Los carboneros de Francia				
<b>T</b>	La cueva de los salvajes	56,31	51,69	54,82	
<b>I</b>	La descendencia de los marqueses de Mariñán				
<b>L</b>	La descendencia de los Vélez de Medrano				
<b>L</b>	La famosa Teodora alejandrina	12,46		15,09	
<b>A</b>	Las grandezas del Gran Capitán				
<b>S</b>	Gravarte		32,81	26,12	
	Los infortunios del conde Neracio				
	Las locuras Orlando	54,62		24,23	55,56
	Lucistela	64,97	52,86	45,79	
	María la pecadora	2,04	5,48	11,45	
	El milagroso español	25,86	12,53	5,31	
	La Platera				
	Los pronósticos de Alexandre	76,04	46,44	50,64	
	Los propósitos				
	Las traiciones de Pirro				
	El valor de las letras y las armas	21,74	16,59	7,72	
	Los vicios de Cómodo	57,60		13,54	1,63

<b>O</b>	<b>Obras</b>	<b>1<sup>a</sup></b>	<b>2<sup>a</sup></b>	<b>3<sup>a</sup></b>	<b>4<sup>a</sup></b>
<b>C</b>	Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria		21,21	6,63	
<b>T</b>	Las Bodas de Rugero y Bradamante	24,00	5,75	40,57	
<b>A</b>	Los carboneros de Francia				
<b>V</b>	La cueva de los salvajes				
<b>A</b>	La descendencia de los marqueses de Mariñán	4,66	1,54	18,81	21,10
<b>S</b>	La descendencia de los Vélez de Medrano	32,29		9,22	
	La famosa Teodora alejandrina	3,84		3,11	
<b>R</b>	Las grandezas del Gran Capitán	7,68	33,06	6,53	22,47
<b>E</b>	Gravarte	16,84	12,60		
<b>A</b>	Los infortunios del conde Neracio	7,78	11,86	2,80	
<b>L</b>	Las locuras Orlando	45,38	59,59	75,77	44,44
<b>E</b>	Lucistela	11,30	38,82	33,66	
<b>S</b>	María la pecadora	21,18			1,42
	El milagroso español	11,21	2,23	2,27	
	La Platera	23,66	7,60	25,67	
	Los pronósticos de Alexandre		8,69		
	Los propósitos				
	Las traiciones de Pirro		2,08		10,53
	El valor de las letras y las armas				
	Los vicios de Cómodo	42,40			

<b>E</b>	<b>Obras</b>	<b>1<sup>a</sup></b>	<b>2<sup>a</sup></b>	<b>3<sup>a</sup></b>	<b>4<sup>a</sup></b>
<b>N</b>	Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria		3,03		
<b>D</b>	Las Bodas de Rugero y Bradamante		14,78		
<b>E</b>	Los carboneros de Francia				
<b>C</b>	La cueva de los salvajes				
<b>A</b>	La descendencia de los marqueses de Mariñán	6,11		11,03	
<b>S</b>	La descendencia de los Vélez de Medrano		5,32		
<b>Í</b>	La famosa Teodora alejandrina	7		8,37	
<b>L</b>	Las grandezas del Gran Capitán	7,10		8,78	
<b>A</b>	Gravarte				
<b>B</b>	Los infortunios del conde Neracio	11,34	9,94	9,56	
<b>O</b>	Las locuras Orlando				
<b>S</b>	Lucistela				
	María la pecadora				55,87
<b>S</b>	El milagroso español	7,97	3,71	2,90	
<b>U</b>	La Platera			10,96	
<b>E</b>	Los pronósticos de Alexandre			3,77	
<b>L</b>	Los propósitos	5,06		6,14	
<b>T</b>	Las traiciones de Pirro	6,29	29,17	4,82	29,47
<b>O</b>	El valor de las letras y las armas			16,86	
<b>S</b>	Los vicios de Cómodo		10,04	10,35	20,46

<b>S</b>	<b>Obras</b>	<b>1<sup>a</sup></b>	<b>2<sup>a</sup></b>	<b>3<sup>a</sup></b>	<b>4<sup>a</sup></b>
<b>O</b>	Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria				
<b>N</b>	Las Bodas de Rugero y Bradamante				
<b>E</b>	Los carboneros de Francia				
<b>T</b>	La cueva de los salvajes				
<b>O</b>	La descendencia de los marqueses de Mariñán				
<b>S</b>	La descendencia de los Vélez de Medrano				
	La famosa Teodora alejandrina				
	Las grandezas del Gran Capitán				
	Gravarte				
	Los infortunios del conde Neracio				
	Las locuras Orlando				
	Lucistela				
	María la pecadora				
	El milagroso español	1,50			
	La Platera				
	Los pronósticos de Alexandre	3,77			
	Los propósitos				
	Las traiciones de Pirro				
	El valor de las letras y las armas				
	Los vicios de Cómodo			2,23	

<b>T</b>	<b>Obras</b>	<b>1<sup>a</sup></b>	<b>2<sup>a</sup></b>	<b>3<sup>a</sup></b>	<b>4<sup>a</sup></b>
<b>E</b>	Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria				
<b>R</b>	Las Bodas de Rugero y Bradamante			3,31	
<b>C</b>	Los carboneros de Francia				
<b>E</b>	La cueva de los salvajes	7,91	6,13	10,63	
<b>T</b>	La descendencia de los marqueses de Mariñán	8,30			
<b>O</b>	La descendencia de los Vélez de Medrano				
<b>S</b>	La famosa Teodora alejandrina		4,61		
	Las grandezas del Gran Capitán				
<b>E</b>	Gravarte				
<b>N</b>	Los infortunios del conde Neracio	18,68	3,92	0,70	
<b>C</b>	Las locuras Orlando		10,61		
<b>A</b>	Lucistela		2,25		
<b>D</b>	María la pecadora			12,21	
<b>E</b>	El milagroso español		11,33		
<b>N</b>	La Platera		10,27	15,24	
<b>A</b>	Los pronósticos de Alexandre	12,65		7,14	
<b>D</b>	Los propósitos				
<b>O</b>	Las traiciones de Pirro	8,52			
<b>S</b>	El valor de las letras y las armas		16,59	10,33	
	Los vicios de Cómodo		4,13		

<b>S</b>	<b>Obras</b>	<b>1<sup>a</sup></b>	<b>2<sup>a</sup></b>	<b>3<sup>a</sup></b>	<b>4<sup>a</sup></b>
<b>I</b>	Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria				
<b>L</b>	Las Bodas de Rugero y Bradamante		3,49		
<b>V</b>	Los carboneros de Francia				
<b>A</b>	La cueva de los salvajes				
<b>S</b>	La descendencia de los marqueses de Mariñán			4,52	6,95
	La descendencia de los Vélez de Medrano				
	La famosa Teodora alejandrina				
	Las grandezas del Gran Capitán				
	Gravarte	3,16	10,50	21,64	6,13
	Los infortunios del conde Neracio				
	Las locuras Orlando				
	Lucistela				
	María la pecadora	7,74	13,35		
	El milagroso español				
	La Platera				
	Los pronósticos de Alexandre				
	Los propósitos				
	Las traiciones de Pirro			19,68	
	El valor de las letras y las armas				
	Los vicios de Cómodo			4,45	

<b>L</b>	<b>Obras</b>	<b>1<sup>a</sup></b>	<b>2<sup>a</sup></b>	<b>3<sup>a</sup></b>	<b>4<sup>a</sup></b>
<b>I</b>	Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria				
<b>R</b>	Las Bodas de Rugero y Bradamante				
<b>A</b>	Los carboneros de Francia				
<b>S</b>	La cueva de los salvajes				
	La descendencia de los marqueses de Mariñán	2,91			
	La descendencia de los Vélez de Medrano		3,90		
	La famosa Teodora alejandrina				
	Las grandezas del Gran Capitán				
	Gravarte			14,93	7,98
	Los infortunios del conde Neracio			5,82	
	Las locuras Orlando				
	Lucistela	11,30	4,33	13,61	
	María la pecadora	7,94			
	El milagroso español	3,88			
	La Platera				
	Los pronósticos de Alexandre				
	Los propósitos				
	Las traiciones de Pirro				
	El valor de las letras y las armas				
	Los vicios de Cómodo				

<b>R</b>	<b>Obras</b>	<b>1<sup>a</sup></b>	<b>2<sup>a</sup></b>	<b>3<sup>a</sup></b>	<b>4<sup>a</sup></b>
<b>O</b>	Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria				
<b>M</b>	Las Bodas de Rugero y Bradamante				
<b>A</b>	Los carboneros de Francia		4,31		
<b>N</b>	La cueva de los salvajes				
<b>C</b>	La descendencia de los marqueses de Mariñán				
<b>E</b>	La descendencia de los Vélez de Medrano				
	La famosa Teodora alejandrina			5,26	
	Las grandezas del Gran Capitán				
	Gravarte				
	Los infortunios del conde Neracio				
	Las locuras Orlando				
	Lucistela				
	María la pecadora				
	El milagroso español			10,34	
	La Platera				
	Los pronósticos de Alejandro			4,16	
	Los propósitos				
	Las traiciones de Pirro				
	El valor de las letras y las armas	5,88	5,31		
	Los vicios de Cómodo				



## **Apéndice 5: DISTRIBUCIÓN DE CUADROS Y ESCENAS**



Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria

1/6

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)										
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra								
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos						
					N.º	Σ	íntegros	partidos																	
1	1	1	Príncipe de Tiro	1	1	1	70	-	70	-	282	10			6,79										
		2	Duquesa de Cantabria	3	19	41	65	5	152	10															
			Príncipe de Tiro		4		19	2																	
	Sabina		18		3		68	3																	
	3	Príncipe de Tiro	1	1	1	60	-	60	-	436	18														
	2	4	Conde Ludovico	1	1	1	76	-	76									-	166	6			5,55		
		5	Delio	2	15	30	69	4	90									6							
	Conde Ludovico		15		2		21	2																	
	3	6	Duque de Cantabria	2	9	17	19	3	30									6							
			Duquesa de Cantabria		8		11	3																	
		7	Delio	2	2	4	8	1	9									1							
			Duque de Cantabria		2		1	1											-						
		8	Embajador 1.º	4	1	6	2	-	15									-							
			Duque de Cantabria		3		6	-																	
			Embajador 2.º		1		2	-																	
Duquesa de Cantabria			1		5		-																		
9		Príncipe de Tiro	5	4	23	11	1	70	2																
		Duque de Cantabria		10		27	1																		
		Duquesa de Cantabria		4		5	-																		
		Embajador 1.º		3		15	-																		
	Embajador 2.º	2		12		-																			
10	Duquesa de Cantabria	1	1	1	58	-	58	-																	
11	Duquesa de Cantabria	2	12	25	41	2	89	2																	
	Sabina		13		48	-																			
12	Sabina	1	1	1	42	-	42	-																	
13	Príncipe de Tiro	2	22	43	60	3	97	7																	
	Sabina		21		37	4																			
14	Sabina	1	1	1	26	-	26	-																	
4	15	Conde Ludovico	2	7	13	27	2	40	4																
		Duquesa de Cantabria		6		13	2																		

Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria

2/6

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del								Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
			Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos	
					N.º	Σ	íntegros	partidos										
(1)	(4)	16	Duquesa de Cantabria	1	1	1	24	-	24	-	256	12	1140	46	4,19	4,58		
		17	Sabina	2	15	30	49	3	92	6								
			Duquesa de Cantabria		15		3											
		18	Sabina	1	1	1	14	-	14	-								
		19	Príncipe de Tiro	2	9	18	22	-	56	2								
			Sabina		9		2											
20	Príncipe de Tiro	1	1	1	30	-	30	-										
2	5	21	Duque de Cantabria	2	8	15	28	1	50	2								
			Duquesa de Cantabria		7		1											
		22	Delio	3	1	9	2	-	19	1								
			Duque de Cantabria		4		5	1										
			Duquesa de Cantabria		4		12	-										
		23	Duquesa de Cantabria	1	1	1	28	-	28	-								
		24	Príncipe de Tiro	2	22	43	98	1	164	8								
			Duquesa de Cantabria		21		7											
		25	Duque de Cantabria	4	8	15	48	1	71	1								
			Cazador 1.º		3		5	-										
			Cazador 2.º		2		10	-										
			Cazador 3.º		2		8	-										
		26	Cazador 4.º	2	3	6	23	1	17	1								
			Duque de Cantabria		3		4	-										
		27	Pastor 1.º	3	3	7	15	-	28	-								
			Duque de Cantabria		3		11	-										
			Cazador 4.º		1		2	-										
		28	Cazador 1.º	5	2	13	4	-	30	417	15							
			Cazador 2.º		1		2	-										
			Cazador 3.º		2		3	-										
			Pastor 1.º		5		15	-										
Pastor 2.º	3		6		2													

Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria

3/6

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)			
			Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra	
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos									
(2)	6	29	Conde Ludovico	1	1	1	88	-	88	-	88	-	1033	23	88		
		7	30	Duquesa de Cantabria	2	18	35	52	-	107	-						
	31		Príncipe de Tiro	17		55		-									
	31	4	31	Duque de Cantabria	5	14	29	-	47	-							
			Conde Ludovico	5	7		-										
			Duquesa de Cantabria	2	5		-										
			Príncipe Tiro	2	6		-										
	32	3	32	Duque de Cantabria	6	13	15	-	25	1							
			Príncipe Tiro	5	7		1										
			Conde Ludovico	2	3		-										
	33	Conde Ludovico	1	1	1	20	-	20	-								
	34	2	34	Duque de Cantabria	5	10	8	4	18	4							
			Conde Ludovico	5	10		-										
	35	5	35	Criado 1.º	4	21	4	-	32	2							
			Criado 2.º	3	3		1										
Sabina			3	3	1												
Duque de Cantabria			8	9	-												
Conde Ludovico			3	13	-												
36	2	36	Sabina	15	30	51	1	99	1	348	8						
		Duque de Cantabria	15	48		-											
8	1	37	Duquesa de Cantabria	1	1	96	-	96	-	180	-						
		38	Príncipe de Tiro	1	1	84	-	84	-								
3	9	39	Duque de Cantabria	3	13	7	-	48	-								
			Caballero 1.º			3	10					-					
			Caballero 2.º			3	17					-					
	40	2	40	Caballero 1.º	6	12	17	-	40	-	88	-					
			Caballero 2.º	6	23		-										
	10	1	41	Duquesa de Cantabria	1	1	30	-	30	-							
42			Príncipe de Fenicia	20		55	2										

Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria

4/6

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(3)	(10)	(42)	Duquesa de Cantabria	5	14	50	46	-	128	2	158	2							
			Cazador 1.º		5		8	-											
			Cazador 2.º		6		10	-											
			Cazador 3.º		5		9	-											
	11	43	Príncipe de Tiro	3	15	37	61	-	115	1									
			Pastor 1.º		12		26	1											
			Pastor 2.º		10		28	-											
	44	Príncipe de Tiro	1	1	1	24	-	24	-	139	1								
	12	45	Duque de Cantabria	1	1	1	68	-	68	-	68	-							
	13	46	Princesa de Fenicia	2	12	23	42	2	72	4									
			Duquesa de Cantabria		11		30	2											
		47	Príncipe de Tiro	4	13	32	25	-	64	4									
			Príncipe de Fenicia		6		9	1											
			Duquesa de Cantabria		8		20	3											
			Princesa de Fenicia		5		10	-											
		48	Príncipe de Fenicia	3	3	7	6	1	16	1									
			Princesa de Fenicia		2		4	-											
			Delio		2		6	-											
		49	Duque de Cantabria	2	2	4	22	-	25	-									
			Príncipe de Fenicia		2		3	-											
		50	Duquesa de Cantabria	3	4	9	10	-	18	-									
			Príncipe de Fenicia		3		6	-											
	Príncipe de Tiro		2		2		-												
	51	Príncipe de Tiro	3	21	44	27	4	48	11										
		Príncipe de Fenicia		10		10	2												
		Princesa de Fenicia		13		11	5												
	52	Princesa de Fenicia	1	1	1	5	-	5	-	248	20								
14	53	Duque de Cantabria	1	1	1	48	-	48	-										
	54	Príncipe de Tiro		8		17	-												

Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria

5/6

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena				Versos en el conjunto de la/ del								Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)			
			Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra			
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos	
					N.º	Σ	íntegros	partidos										
(3)	(14)	(54)	Duquesa de Cantabria	2	7	15	44	1	61	1	259	1						
		55	Duque de Cantabria	3	6	19	44	-	89	-								
			Príncipe de Tiro		8		20	-										
			Duquesa de Cantabria		5		25	-										
			56	Delio	5	1	6	5	-	21								-
			Paje	1		8		-										
			Duque de Cantabria	1		2		-										
			Duquesa de Cantabria	2		5		-										
				Príncipe de Tiro	1	6	1	-	21	-								
			57	Paje 1.º	2	7	14	20	-	40								-
		Paje 2.º	7	20		-												
		15	58	Príncipe de Fenicia	4	9	18	55	1	83	1							
			Duquesa de Cantabria	6		23		-										
			Duque de Cantabria	2		3		-										
			Príncipe de Tiro	1		2		-										
			59	Duque de Cantabria	3	3	12	8	-	44	-	127	1					4,27
		Príncipe de Tiro	5	24		-												
		Duquesa de Cantabria	4	12		-												
		16	60	Paje 1.º	4	15	52	23	3	72	12	72	12					1,62
			Paje 2.º	9		12		1										
			Paje 3.º	18		22		5										
			Paje 4.º	10		15		3										
		17	61	Príncipe de Tiro	2	5	10	13	1	19	1	19	1					2,00
	Faustina		5	6		-												
	18	62	Príncipe de Tiro	3	4	6	20	-	27	-								
		Duquesa de Cantabria	1		3		-											
		Duque de Cantabria	1		4		-											
		63	Princesa de Tiro		9		18	-										
	Príncipe de Tiro	10	39		-													

*Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria*

6/6

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada						
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	Cuadro	Jornada	Obra
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(3)	(18)	(63)	Duque de Cantabria	4	6	28	10	-	85	-	112	-	1290	38	3,29	3,19	3,92		
		Duquesa de Cantabria	3		18		-												



Las bodas de Rugero y Bradamante

1/6

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena				Versos en el conjunto de la/ del								Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)					
			Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra					
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos			
					N.º	Σ	íntegros	partidos												
1	1	1	Emperador	7	5	23	28	1	102	3										
			Roldán		2		14	-												
			Rugero		4		11	-												
			Marfisa		4		8	-												
			Reinaldos		4		13	-												
			Amón		6		27	1												
			Bradamante		3		6	1												
		2	Reinaldos	4	1	5	1	-											7	-
			Marfisa		2		3	-												
			Bradamante		1		2	-												
			Rugero		1		1	-												
		3	Roldán	3	1	5	6	-											32	-
			Amón		2		11	-												
			Reinaldos		2		15	-												
		4	Roldán	3	9	19	48	1											83	1
	Bradamante		4		11		-													
	Amón		6		24		-													
	5	Roldán	2	12	23	47	-	84	-											
		Bradamante		11		37	-													
	2	6	Rugero	1	1	1	8	-	8	-	308	4								
			7	Oliveros	3	5	-													
				Rugero	2	5	8	1	13	1										
			8	Rugero	1	1	1	18	-	18									-	
9			Cortesano 1.º	3	2	6	9	-	16	-										
			Rugero		2		3	-												
			Cortesano 2.º		2		4	-												
10			Rugero	1	1	1	2	-	2	-										
11			Reinaldos		7		17	-												
	Rugero	3	6		-															

Las bodas de Rugero y Bradamante

2/6

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del								Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
			Personajes en cada una		Intervenciones		V. pronunciados		Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra	
			Nombre	N.º total	N.º	Σ	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				
(1)	(2)	(11)	Roldán	2	5	15	10	2	33	3								
		12	Rugero	1	1	1	22	-	22	-								
		13	Marfisa	3	5	11	22	-	57	-	-							
			Bradamante		3		7	-										
			Rugero		3		28	-										
		14	Bradamante	4	6	15	32	-	68	-	1							
			Rugero		5		30	-										
			Ipalca		2		3	1										
			Marfisa		2		3	-										
		15	Rugero	1	1	1	7	-	7	-								
		16	Roldán	2	1	2	4	-	9	-	-							
			Reinaldos		1		5	-										
		17	Roldán	6	4	19	5	1	27	4								
			Ipalca		3		5	-										
			Reinaldos		3		1	1										
			Bradamante		5		11	1										
			Marfisa		3		5	-										
			Rugero		1		-	1										
		18	Rugero	1	1	1	8	-	8	-								
		19	Emperador	2	2	3	6	-	7	1								
			Oliveros		1		1	1										
		20	Oliveros	2	2	4	1	1	3	1								
Emperador	2		2		-													
21	Emperador	4	9	17	22	1	57	1										
	Bradamante		5		29	-												
	Rey		1		3	-												
	Roldán		2		3	-												
22	Marfisa		2		5	-												
	Reinaldos		1		2	-												

Las bodas de Rugero y Bradamante

3/6

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena				Versos en el conjunto de la/ del								Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
			Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos									
(1)	(2)	(22)	Roldán	4	2	6	6	-	15	-	408	12	716	16	3,53	3,68	
			Bradamante		1		2	-									
		23	Amón	2	4	13	-	15	-								
			Roldán	2		2	-										
		24	Rugero	3	3	1	3	4	-	7							-
			Marfisa			1		1	-								
			Roldán			1		2	-								
		25	Rugero	1	1	1	15	-	15	-							
26	Fidelino	1	1	-	1	-	1	1									
	Rugero	2	2	1	-	1	1										
2	3	27	León	3	4	2	4	13	-	33	-						
			Soldado 1.º			1		7	-								
			Soldado 2.º			1		13	-								
		28	Soldado 1.º	1	1	1	11	-	11	-							
		29	Soldado 2.º	3	4	1	4	10	-	39	-						
			Soldado 3.º			2		27	-								
			León			1		2	-								
		30	Rugero	2	12	6	12	17	1	38	-						
			Soldado 3.º			6		21	-								
		31	Soldado 1.º	3	3	1	3	8	-	21	-						
			Soldado 2.º			1		8	-								
			Soldado 3.º			1		5	-								
		32	Rugero	4	17	8	17	27	2	69	2						
			Soldado 1.º			4		16	-								
Soldado 2.º	3		8			-											
Soldado 3.º	2		18			-											
4	33	León	2	10	5	10	49	1	63	2							
		Soldado 4.º			5		14	1									

Las bodas de Rugero y Bradamante

4/6

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)			
			Personajes en cada una			V. pronunciados			Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra	
			Nombre	N.º total	Intervenciones		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				
					N.º	Σ												
(2)	(4)	34	León	1	1	1	15	-	15	-	78	2			7,27			
		5	35	Bradamante		6		57	-									
			36	Ipalca	2	5	11	34	1	91	1							
				Roldán		1		3	-									
				Marfisa		1		1	-									
				Ipalca		3		3	-									
				Bradamante	4	3	8	13	-	20	-	111	1			5,89		
		6	37	Marfisa		1		6	-									
				Roldán	2	1	2	10	-	16	-							
			38	Bradamante		13		60	-									
				Roldán		18		48	-									
				Marfisa	3	7	38	20	-	128	-	144	-			3,60		
		7	39	Teodoro		7		14	3									
				Rugero		7		25	-									
				Alcaide		3		4	-									
				Guarda 1.º		2		5	-									
				Guarda 2.º	5	2	21	4	1	52	4							
			40	Rugero	1	1	1	34	-	34	-	86	4			4,09		
		8	41	León		5		13	-									
				Alcaide	2	5	10	15	-	28	-							
			42	Rugero		12		44	1									
			León		11	23	58	1	102	2								
		43	Guarda 1.º		4		11	1										
			Guarda 2.º	2	4	8	10	-	21	1	151	3			3,76			
	9	44	León		2		12	-										
			Rugero	2	1	3	4	-	16	-								
			45	León		3		6	1									
			Guarda 1.º	2	3	6	5	-	11	1								
		46	León		25		77	5										

Las bodas de Rugero y Bradamante

5/6

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos	
					N.º	Σ	íntegros	partidos										
(2)	(9)	(46)	Rugero	3	23	50	67	-	147	5	174	6	955	19	3,05	4,18		
		Correo	2			3	-											
3	10	47	Roldán	2	12	24	58	1	99	1	99	1						
			Bradamante		12		41	-										
	11	48	Oliveros	2	1	2	5	-	10	-								
			Reinaldos		1		5	-										
			49		Reinaldos		6	9										
			Bradamante	3	9	17	25	1	36	2	46	2						
			Oliveros		2		2	-										
	12	50	Emperador	2	2	3	13	-	28	-	28	-						
			León		1		15	-										
	13	51	Rugero	1	1	1	28	-	28	-								
			52		Rugero		4	8										
				Soldado 4.º	2	4	8	-	35	1								
		53	Emperador	2	1	2	5	-	8	-								
			Oliveros		1		3	-										
		54	Roldán	7	6	29	20	-	87	1								
			Bradamante		10		34	-										
			Marfisa		1		3	-										
Reinaldos			4		10		-											
Rugero			3		9		-											
Emperador	3		8		-													
Oliveros	2		3		1													
55	Emperador	3	5	10	12	1	27	1										
	Bradamante		4		9	-												
	Oliveros		1		6	-												
14	56	Rugero	2	3	6	10	-	24	-									
		León		3		14	-											
	57	Rugero	1	1	36	-	36	-	60	-	3,76	8,57						

Las bodas de Rugero y Bradamante

6/6

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos	
					N.º	Σ	íntegros	partidos										
(3)	15	58	Bradamante	1	1	1	32	-	32	-	60	-			15,00			
		59	Marfisa	2	2	3	14	-	28	-								
			Bradamante		1		14	-										
	16	60	León	2	2	3	13	-	16	-	73	1			7,40			
			Criado		1		3	3										-
		61	Melisa	2	3	6	16	1	23	1								
			León		3		7	-										
	62	Rugero	1	1	1	34	-	34	-									
	17	63		Melisa	3	7	19	4	1	122	4	122	4			6,63		
				León				8	1									
				Rugero				7	2									
	18	64		Marfisa	7	1	23	5	1	72	1							
				Emperador				4	-									
				Roldán				3	-									
				Amor				6	-									
				Criado				1	-									
				Bradamante				3	-									
				Reinaldo				1	-									
		65		Marfisa	8	1	26	2	-	90	1	162	2	835	13	3,35	4,58	4,14
				Bradamante				5	1									
			León	4				-										
			Emperador	8				-										
			Roldán	4				-										
			Rugero	1				-										
			Reinaldos	1				-										
	Amón	1	-															

Los carboneros de Francia

1/8

Jornada	Cuadro	Escena							Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
		Núm.	Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos									
1	1	1	Rey	3	18	35	74	7	123	9	211	13					
			César		15		47	2									
			Paje Pinabel		2		2	-									
		2	Criado 1.º	3	4	12	5	1	29	3							
			Rey		5		15	1									
			Criado 2.º		3		9	1									
		3	César	3	5	11	14	-	27	1							
			Criado 1.º		4		9	1									
			Criado 2.º		2		4	-									
		4	César	1	1	1	32	-	32	-							
		2	2	5	Silvio	2	7	14	19	1						43	1
Coridón	7				24		-										
6	Belarda			4	5	12	7	3	13	3							
	Leonisa				3		1	-									
	Silvio				2		3	-									
	Coridón				2		2	-									
7	Coridón			2	2	3	2	-	7	1							
	Silvio				1		5	1									
8	Belarda			3	3	9	4	-	11	1							
	Silvio				4		6	-									
	Coridón	2	1		1												
9	Silvio	3	3	8	4	-	12	-									
	Coridón		2		2	-											
	Belarda		3		6	-											
10	Coridón	2	8	15	15	1	31	1									
	Silvio		7		16	-											
3	11	Rey		8		45	1										
		Cazador 1.º		5		19	-										

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)			
			Personajes en cada una			Escena			Cuadro		Jornada							
			Nombre	N.º total	Intervenciones	V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	Cuadro	Jornada	Obra
					N.º	Σ	íntegros											
(1)	(3)	(11)	Cazador 2.º		2		14	1										
			Montero	4	4	19	4	-	82	2	82	2			4,42			
	4	12	César		1		15	-										
			Paje Pinabel	2	1	2	1	-	16	-								
		13	César		6		12	1										
			Lelio	2	6	12	17	-	29	1								
		14	César	1	1	1	10	-	10	-								
			Lelio		4		10	2										
		15	César	2	4	8	4	-	14	2								
			Marcela		5		25	1										
	16	César	2	5	10	30	-	55	1	124	4			3,88				
	5	17	Silvio		5		5	2										
			Coridón	2	5	10	15	-	20	2								
		18	Belarda		26		34	5										
			Leonisa		14		19	-										
			Silvio		18		42	1										
			Coridón	4	29	87	57	6	152	12								
		19	Leonisa		4		5	-										
	Belarda		2	4	8	11	-	16	-	188	14			1,92				
	6	20	Rey		9		39	-										
Belarda				7		28	1											
Leonisa			3	3	19	4	-	71	1	71	1			3,79				
7	21	Carbonero		8		13	2											
		Muchacho		3		1	-											
		Criado 1.º		9		8	-											
		Criado 2.º	4	6	26	8	-	30	2									
	22	Leonisa		1		1	-											
		Carbonero		11		38	-											



Los carboneros de Francia

3/8

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena				Versos en el conjunto de la/ del								Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
			Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos									
(1)	(7)	(22)	Rey	4	7	22	14	-	60	-							
			Belarda		3		7	-									
		23	Mozo 1.º	1	1	-	26	2									
			Carbonero	6	6	-											
			Mozo 2.º	1	-	1											
			Rey	5	9	-											
			Muchacho	1	1	-											
			Leonisa	2	1	1											
			Belarda	7	2	18			8	-							
		24	Carbonero	2	1	-	3	1									
			Mozo 1.º	2	1	1											
			Mozo 2.º	3	1	-											
	25	Carbonero	12	36	1	84	4										
		Rey	11	38	3												
		Belarda	4	8	-												
		Leonisa	4	1	28			2	-								
	8	26	Belarda	1	8	-	32	-									
			Gentilhombre 2.º	2	16	-											
			Gentilhombre 1.º	3	1	4			8	-							
	27	Rey	8	20	-	33	3										
		Gentilhombre 1.º	6	6	2												
		Gentilhombre 2.º	3	5	19			7	1								
2	9	28	Rey	12	33	-	63	1									
			César	2	11	23			30	1							
	10	29	Carbonero	6	48	-	63	1									
			Muchacho	2	5	11			7	1							
	30	Carbonero	1	1	1	8	-	8	-	63	1						
	11	31	Rey	1	1	1	16	-	16	-							
			32	César	1	1	-	1	-								
			Marcela	2	3	-											

Jornada	Cuadro	Escena								Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
		Núm.	Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos	
					N.º	Σ	íntegros	partidos										
(2)	(11)	(32)	Rey	3	2	5	5	-	9	-								
		33	Guarda 1. <sup>a</sup>		1		-	1										
			Rey		4		27	-										
			Guarda 2. <sup>a</sup>		1		-	1										
			César		2		3	-										
			Marcela	5	3	11	7	-	37	2								
		34	Paje Pinabel		3		1	2										
			Guarda 1. <sup>a</sup>		2		4	-										
			Guarda 2. <sup>a</sup>		1		1	-										
			Marcela		2		3	-										
			Rey		6		18	-										
			César	6	4	18	6	1	33	3								
		35	Rey	1	1	1	4	-	4	-								
		36	Reina		11		28	-										
			Rey		10		20	-										
			César		9		14	-										
			Marcela	4	6	36	14	-	76	-								
		37	Músico 1.º		5		5	-										
			Guarda 1.º		2		1	-										
			Rey		9		14	3										
			Músico 2.º		4		2	2										
			César		4		3	-										
			Reina	6	8	32	8	2	33	7								
		38	Reina		10		44	-										
			Rey		10		22	-										
			César	3	2	22	2	-	68	-								
		39	Rey		4		24	-										
			Mayordomo		1		2	-										
			Reina	3	3	8	6	-	32	-								
		40	Mayordomo		7		27	1										

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena				Versos en el conjunto de la/ del								Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada								
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	Cuadro	Jornada	Obra
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(2)	(11)	(40)	Músico 1.º	6	2	21	19	-	81	1									
			Persio		5		7	-											
			Otón		5		8	-											
			Músico 2.º		1		19	-											
			Paje		1		1	-											
		41	Reina	3	3	7	6	-	11	1									
			Rey		3		4	1											
			Persio		1		1	-											
		42	Carbonero	9	29	81	56	3	154	10									
			Rey		19		55	1											
			Guarda		2		3	-											
			Reina		10		15	2											
			Otón		7		8	2											
			Paje 1.º		5		5	1											
			Paje 2.º		5		8	-											
			Músico 1.º		1		1	-											
			Persio		3		3	1											
		43	César	8	2	25	3	-	48	-									
			Marcela		3		5	-											
			Paje		1		1	-											
			Reina		8		18	-											
			Persio		2		3	-											
			Otón		1		1	-											
			Carbonero		2		3	-											
			Rey		6		14	-											
		44	Reina	3	3	5	8	-	12	-									
			Rey		1		2	-											
			Marcela		1		2	-											

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(2)	(11)	45	Rey	1	1	1	11	-	12	-	638	24	764	26	2,41	2,55			
		46	César	1	1	1	12	-	12	-									
3	12	47	Rey	2	3	6	22	-	36	-									
			César		3		14	-											
		48	Portero	5	3	17	8	-	40	4									
			Paje Pinabel		5		5	2											
			Rey		6		20	2											
			César		2		7	-											
			Paje 2.º		1		-	-											
		49	Rey	5	10	29	27	-	63	1									
			Reina		8		17	-											
			César		6		8	-											
			Marcela		3		3	1											
			Paje Pinabel		2		8	-											
		50	Carbonero 2.º	9	3	24	5	-	37	3									
			Carbonero 1.º		6		10	-											
			Carbonero 3.º		2		2	-											
			Carbonero 4.º		2		3	-											
			Rey		4		8	1											
			Reina		4		6	2											
			Leonisa		1		1	-											
			Belarda		1		1	-											
			Todos		1		1	-											
		51	Reina	5	2	9	8	1	35	1									
			Persio		2		5	-											
Otón	1		2		-														
Belarda	1		6		-														
Rey	3		14		-														

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
			Personajes en cada una			V. pronunciados			Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra
			Nombre	N.º total	Intervenciones		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos			
					N.º	Σ											
(3)	(12)	52	Persio	3	1	4	2	-	8	-	263	9					
			Otón		2		4	-									
			Rey		1		2	-									
		53	Otón	1	2	2	-	4	-								
			Persio	1		2	-										
		54	Rey	6	12	26	-	40	-								
	César		6	14		-											
	13	55	Mayordomo	3	8	16	24	2	46	2	46	2				2,64	
			Paje Pinabel		7		20	-									
			Reina		1		2	-									
	14	56	César	2	4	7	29	-	30	2	62	2				2,56	
			Portero		3		1	2									
		57	Portero	3	3	18	4	-	32	-							
			César		8		11	-									
	Marcela	7	17	-													
	15	58	Otón	2	11	21	17	1	38	2	39	1					
			Persio		10		21	1									
		59	Carbonero	3	6	18	18	-	39	1							
			Otón		7		13	-									
			Persio		5		8	1									
		60	Reina	6	8	22	27	-	55	1							
Otón			5		11		-										
Persio			4		4		1										
Belarda			1		2		-										
Portero			3		9		-										
61		Carbonero	6	1	22	2	-	55	1								
	Rey	4		26		-											
Marcela	4	20	-														

Los carboneros de Francia

8/8

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(3)	(15)	(61)	César	3	3	11	10	-	56	-									
		62	Reina		10	50	30	-	144	2									
			Rey		13		60	1											
			César		5		23	-											
			Marcela		4		5	-											
			Carbonero		5		5	-											
			Otón		4		10	-											
			Belarda		3		3	-											
			Leonisa		3		2	1											
			Persio		9		3	6										-	
		63	Carbonero 1.º		1	6	1	-	14	-									
	Carbonero 2.º		1		1		-												
	Rey		2		6		-												
	Reina		1		2		-												
	César		5		1		4	-											

La cueva de los salvajes

1/6

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)					
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra			
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos	
					N.º	Σ	íntegros	partidos												
1	1	1	César	2	24	47	86	5	157	9	201	14								
			Otavio		23		71	4												
		2	Otavio	1	1	1	14	-											14	-
		3	Aurelio	2	8	16	26	3											30	5
	Otavio		8		4		2													
	2	4	4	César	1	1	1	20	-	20	-	235	3							
			5	Sacerdotisa	1	1	1	10	-	10	-									
			6	Monacillo	2	2	4	5	1	9	1									
				Sacerdotisa		2		4	-											
			7	Hombre	2	2	4	20	-	24	-									
				Sacerdotisa		2		4	-											
			8	Viejo	2	1	3	25	-	30	-									
				Sacerdotisa		2		3	-											
			9	Sacerdotisa	2	2	3	3	1	13	1									
				Pastor		1		10	-											
			10	Sacerdotisa	3	2	4	4	-	8	-									
				Galán		1		3	-											
				Monacillo		1		1	-											
			11	Emilia	4	4	13	10	-	80	-									
				Sacerdote 1.º		3		21	-											
Sacerdote 2.º				4		46		-												
Sacerdotisa	2	3		-																
12	Emilia	2	2	3	18	-	26	-												
	Lisardo		1		8	-														
13	Sacerdote 2.º	2	1	2	2	-	4	-												
	Emilia		1		2	-														
14	Sacerdotisa	2	2	3	10	-	11	1												
	Monacillo		1		1	1														
														3,36						
														5,88						

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada						
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	Cuadro	Jornada	Obra
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(1)	3	15	Almirante	6	1	12	1	-	52	2	116	8	699	38	2,67	3,65			
			Duque		2		5	-											
			Otavio		1		2	-											
			Rey		4		28	1											
			Emilia		3		13	1											
			Turindo		1		3	-											
	16	Emilia	11	38	2	24	14	4	52	6									
		Turindo	2	13	14		4	52	6										
	17	Emilia	1	1	1	12	-	12	-	116	8	699	38	2,67	3,65				
	4	18	Otavio	2	9	18	9	3	48	3	147	13	699	38	2,67	3,65			
			Lisardo		9		39	-										48	3
		19	Otavio	2	7	13	27	2	38	3									
			Turindo		6		11	1										38	3
		20	Lisardo	3	12	28	20	5	46	7									
Otavio			5		7		1												
Turindo			11		19		1	46										7	
21	Otavio	1	1	1	15	-	15	-	147	13	699	38	2,67	3,65					
2	5	22	Emilia	2	3	6	9	-	20	-	147	13	699	38	2,67	3,65			
			Camila		3		11	-										20	-
	23	Emilia	2	3	5	8	1	10	1										
		Turindo		2		2	-			10								1	
	24	Turindo	3	2	7	11	-	38	1										
		Emilia		3		4	1												
		Lisardo		2		23	-			38								1	
	25	Camila	3	1	3	2	-	5	-										
		Emilia		1		2	-												
		Lisardo		1		1	-			5								-	
26	Emilia		8		21	2													



La cueva de los salvajes

3/6

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
			Personajes en cada una			V. pronunciados			Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra
			Nombre	N.º total	Intervenciones		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos			
					N.º	Σ											
(2)	(5)	(26)	Camila	2	7	15	39	-	60	2	239	7					
		27	Camila	1	1	1	13	-	13	-							
		28	Camila	2	12	24	43	1	93	3							
			Doctor		12		50	2									
	6	29	Rey	2	2	3	12	-	25	-							
			Duque		1		13	-									
		30	Aurelio	2	2	4	2	-	4	1							
			Rey		2		2	1									
		31	Emilia	2	4	7	24	-	30	-							
			Rey		3		6	-									
		32	Rey	1	1	1	3	-	3	-							
		34	Aurelio	2	5	10	50	-	55	3							
			Duque		5		5	3									
		7	35	Pastor	1	1	1	12	-	12	-						
	Camila			8		19		1									
	37		Doctor	1	7	15	17	1	36	2							
			Doctor		1		10	-									
	8	38	Lisardo	1	1	1	35	-	35	-							
			Emilia		19		23	6									
		39	Lisardo	2	18	37	39	2	62	8							
			Emilia		1		1	10			-						
		41	Escardaso	4	7	20	59	-	94	2							
			Salvaje 1.º		6		22	-									
			Salvaje 2.º		3		3	-									
	Emilia		4		4		10	2									
	9	42	Lisardo	1	1	1	30	-	30	-							
Taeno			5		19		1										
Lisardo			6		8		3										

La cueva de los salvajes

4/6

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(2)	(9)	(43)	Pastor	3	1	12	4	-	31	4	61	4			5,00				
		10	44	Otavio		8		18	1										
	Rey		11	26		3													
	Cazador		4	2		1													
	Aurelio		4	-		-													
		45	Otavio	4	4	15	1	46	5										
			Aurelio	2	3	7	6	2	21	3	67	8			2,50				
	11	46	Emilia	1	1	1	12	-	12	-									
			Escardaso	2	5	10	48	-	71	1									
		Emilia			2		5	23											1
		48	Niño		3	10	5	-	20	-									
			Escardaso		5		11	-											
			Emilia		3		2	4											-
		49	Salvaje 1.º		2	7	6	-	16	-									
			Rey		1		4	-											
			Escardaso		3		5	-											
			Emilia		4		1	1											-
		50	Emilia		2	4	8	-	12	-									
			Escardaso		2		2	4											-
		51	Escardaso		3	5	13	-	16	-									
	Niño		2		2		3	-											
	3	12	52	Lisardo		2	3	7	-	9	-								
				Taeno		2		1	2										-
53		Pascual		3		4	1												
		Antón		3		3	-												
		Cosme		4		5	-												
		Julián		5		12	1												
		Lisardo		5		24	1												

La cueva de los salvajes

5/6

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
			Personajes en cada una			Escena			Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos									
(3)	(12)	(53)	Taeno	6	3	23	4	-	52	3	61	3				2,46	
	13	54	Escardaso		4		15	-									
			Emilia	2	3	7	5	-	20	-							
		55	Salvaje 1.º		1		5	-									
			Escardaso	2	1	2	10	-	15	-							
		56	Lisardo		2		6	-									
			Escardaso	2	1	3	2	-	8	-							
		57	Julián		2		6	-									
			Antón		1		1	-									
			Taeno		1		2	-									
			Pascual		1		1	-									
			Cosme	5	1	6	2	-	12	-							
		58	Lisardo		14		33	-									
			Rey		18		50	2									
			Emilia		8		16	4									
			Taeno		2		-	2									
			Julián		2		2	-									
			Antón		1		-	-									
			Cosme		1		-	-									
			Pastores	8	1	47	1	-	102	8	157	8				2,54	
	14	59	Otavio		7		60	2									
			Paje		1		2	-									
			Mensajero	3	5	13	19	1	81	3	81	3				6,46	
	15	60	Camila		5		24	1									
			Paje	2	5	10	9	2	33	3							
		61	Otavio		8		35	-									
			Camila		8		13	2									
			Paje	3	1	17	6	-	54	2							
		62	Turindo		5		11	1									
			Otavio		6		6	-									

La cueva de los salvajes

6/6

Jornada	Cuadro	Escena								Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)			
		Núm.	Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra			
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos		
					N.º	Σ	íntegros	partidos										íntegros	partidos
(3)	(15)	(62)	Camila	4	3	18	8	-	30	2	117	7			2,76				
			Criado		4		5	1											
	16	63		Doctor	2	2	3	38	1	39	1								
				Aurelio		1		1	-										
		64			Rey	7	18	49	37	5	118	7	157	8	573	29	3,17	3,00	3,54
					Turindo		3		7	-									
					Otavio		7		15	-									
					Doctor		5		30	1									
					Camila		7		15	1									
					Emilia		3		2	-									
					Lisardo		6		12	-									

La descendencia de los marqueses de Mariñán

1/4

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
			Personajes en cada una			V. pronunciados			Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra
			Nombre	N.º total	Intervenciones		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos			
					N.º	Σ											
1	1	1	Alonso	5	4	24	7	2	88	9							
			Sancho		5		2	1									
			Soto		3		11	1									
			Duque		9		46	5									
			Secretario		3		22	-									
		2	Alonso	3	4	-											
			Soto	3	3	-											
			Sancho	4	4	1											
			Duque	3	8	-											
			Diego	2	2	-											
	3	Duque	13	104	2												
		Secretario	2	44	-												
	2	4	Dama 1. <sup>a</sup>	3	6	1											
			Brasilda	4	4	3											
			Dama 2. <sup>a</sup>	3	11	-											
		5	Brasilda	3	13	1											
			Paje	2	2	-											
		6	Secretario	11	133	1											
			Brasilda	2	66	-											
		3	7	Duque	5	44	-										
Secretario				2	10	-											
8			Duque	13	41	1											
	Secretario		7	14	-												
	Brasilda		3	14	-												
9	Duque		1	12	-												
10	Duque		2	12	-												
	Correo		2	28	-												
2	4	11	Secretario	5	22	-											

La descendencia de los marqueses de Mariñán

2/4

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
			Personajes en cada una			Escena			Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos									
(2)	(4)	(11)	Brasilida	2	5	10	14	-	36	-	425	3	505	15	7,38	3,07	5,91
		12	Duque	3	15	32	67	3	136	3							
		Secretario	8		-		17	-									
		Brasilida	9		-		52	-									
		13	Duque	1	1	1	45	-	45	-							
		14	Honra	2	7	13	160	-	188	-							
		Amor	6		-		28	-									
		15	Honra	1	1	1	4	-	4	-							
	16	Duque	1	1	1	16	-	16	-								
	5	17	Brasilida	1	1	1	8	-	8	-							
		18	Brasilida	2	15	29	20	3	72	12							
		Secretario	14		-		52	9									
		6	19	Secretario	2	25	49	106	8	152	12						
Teodoro			24	-		46		4									
7	20	Duque	2	2	3	28	-	29	-								
		Criado		1		-	1			-							
	21	Brasilida		11		21	21			3							
		Duque		10		21	47			1							
	22	Duque		1		1	1			4	-	4	-				
8	23	Secretario	7	1	27	9	-	31	6								
		Soldado 1.º		2		3	1										
		Soldado 2.º		1		1	-										
		Soldado 3.º		1		-	1										
		Lindano		11		15	1										
		Soldado 4.º		1		2	-										
		Secretario		9		10	2										
	Todos	2	-	1													
25	Secretario	7	18	27	49	6											
	Soldado 2.º		1		1	-											

La descendencia de los marqueses de Mariñán

3/4

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)						
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada								
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	Cuadro	Jornada	Obra		
					N.º	Σ	íntegros	Partidos													
(3)	(8)	(25)	Cervantes	13	6	110	10	1	155	23	251	33	504	49	1,87	2,45					
			Contador		15		9	5													
			Escalante		9		6	1													
			Vargas		15		19	2													
			Atambor		9		23	-													
			Avellaneda		11		7	3													
			Bustamante		13		17	2													
			Beamonte		7		8	1													
			Paje		3		3	2													
			Orozco		2		3	-													
			Todos		1		-	1													
			26		Dama		7	13										1	36	4	
			Secretario		2		6	13										23			3
27	Secretario	1	1	1	20	-	20	-	251	33	504	49	1,87	2,45							
4	9	28	Duque	2	5	9	25	1	26	3	90	11									
			Paje		4		9	1									2				
		29	Lindano		6		11	2									3	30	5		
			Duque		2			5									28			2	
		30	Paje		3		5	3									1	4	1		
			Lindano		2			2									1			-	
		31	Dama		7		13	22									2	30	2		
			Lindano		2			6									13			8	-
		10	32		Centinela		3	2									14	3	-	66	2
					Teodoro			7										37	-		
					Secretario			5										26	2		
		33	Centinela 1.º		11		21	15									2	27	5		
			Centinela 2.º		2			10									12			3	
34	Secretario	3	5	4	-	8	-														
	Centinela 1.º	2		2	4			-													

La descendencia de los marqueses de Mariñán

4/4

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena				Versos en el conjunto de la/ del								Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada								
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	Cuadro	Jornada	Obra
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(4)	(10)	35	Lindano	2	5	9	6	1	12	2	305	11	395	22	3.10	2,98	3,66		
			Duque		4		6	1											
		36	Duque	2	2	3	9	-	10	-									
			Lindano		1		1	-											
		37	Lindano	3	2	6	6	-	12	-									
			Duque		3		5	-											
			Paje		1		1	-											
		38	Dama	1	1	1	6	-	6	-									
		39	Brasilda	2	3	5	8	-	13	-									
			Dama		2		5	-											
		40	Soldado 1.º	4	1	4	2	-	8	-									
			Dama		1		3	-											
			Soldado 2.º		1		1	-											
			Brasilda		1		2	-											
		41	Duque	3	5	13	12	-	24	1									
			Brasilda		6		10	1											
			Soldado		2		2	-											
		42	Lindano	1	1	1	8	-	8	-									
		43	Secretario	6	7	20	57	-	111	1									
			Teodoro		1		-	1											
Brasilda	4		12		-														
Duque	4		19		-														
Lindano	3		15		-														
Dama	1		8		-														



La descendencia de los Vélez de Medrano

1/5

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)							
			Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra					
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos				
					N.º	Σ	íntegros	partidos													
1	1	1	Ardina	2	18	35	44	3	84	4	96	4									
			Aja		17		40	1													
	2	1	1	1	12	-	12	-								2,78					
	2	3	Adarramén	5	4	11	37	1	87	1	87	1									
			Alí		3		30	-													
			Mahomat		2		12	-													
			Zairo		1		4	-													
			Celino		1		4	-													
	3	4	Rey	2	1	2	16	-	24	-											
			Félix		1		8	-													
		5	Májimo	3	4	10	20	1	45	3	69	3								6,00	
					Rey		4	9													2
					Félix		2	16													-
	4	6	Alí	2	5	10	19	1	52	2											
			Zairo		5		33	1													
		7	Ardina	3	10	34	23	2	64	3	64	6									
					Zairo		13	22												1	
Alí					11		19	3													
8		Zairo	2	9	18	14	2	70	2												
		Alí		9		56	-														
9		Celino	2	2	3	44	-	52	-												
		Alí		1		8	-														
10		Zairo	2	1	2	4	-	12	-												
		Alí		1		8	-														
	Adarramén	1		16		-															
11	Májimo	2	1	2	8	-	24	-	274	10											
	Alí		1		8	-															
5	12	Alí	2	9	17	60	-	80	-												
		Zairo		8		20	-														

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del								Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)			
			Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada				Cuadro	Jornada	Obra	
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(1)	(5)	13	Alí	1	1		16	-	16	-	140	-	750	18	4,24	4,47			
		14	Zairo		7		15	-											
			Alí		7		25	-											
			Ángel	3	1	15	4	-	44	-									
	6	15	Barrabás		6		53	-			84	-	84	-					
		Belcebú	2	5	11	31	-	84	-	84	-	750	18	7.64	4,47				
2	7	16	Reina		3		7	-			174	-	750	18	3,48	4,47			
			Rey		3		9	-											
			Infanta		2		10	-											
			Félix	4	2	10	30	-	56	-									
		17	Rey		3		4	-											
			Reina		3		10	-											
			Infanta		2		9	-											
			Félix	4	3	11	5	-	28	-									
		18	Félix		3		4	-											
			Rey		4		8	-											
			Reina		3		8	-											
			Infanta	4	3	13	12	-	32	-									
		19	Rey		4		12	-											
			Infanta		2		5	-											
			Reina		2		6	-											
			Félix	4	1	9	1	-	24	-									
	20	Májimo		2		16	-												
		Félix		1		3	-												
		Infanta		2		6	-												
		Reina		1		2	-												
Rey		5	1	7	7	-	34	-											
8	21	Zairo		8		42	-			68	-								
		Ardina	2	7	15	26	-	68	-										

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)								
			Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra						
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos					
					N.º	Σ	íntegros	partidos														
(2)	(8)	22	Belcebú	3	3	8	17	-	28	-	96	-	629	10	4,31	3,83						
			Zairo		3		8	-														
			Ardina		2		3	-														
	9	23	Infanta	2	5	10	31	-	60	-	60	-						4,17				
			Májimo		5		29	-										6,00				
	10	24	Alí	2	2	3	14	-	16	-	121	7						3,05				
			Zairo		1		2	-														
		25	Infanta	3	19	39	50	4	105	7									121	7	3,05	
	Belcebú		2		5		-															
	Alí		18		3		50	3														
	11	26	Zairo	1	1	1	8	-	8	-	178	3						629	10	4,31	3,83	
			Zairo		16		2															
		27	Ardima	2	16	32	56	1	146	3												
Ardina			3		5		-															
28		Zairo	3	2	8	2	-	12	-													
		Belcebú		3		5	-															
29	Belcebú	1	1	1	12	-	12	-														
3	12	30	Infanta	2	3	5	20	1	31	1	83	5	629	10	4,31	3,83						
			Májimo		2		11	-														
		31	Félix	2	6	12	18	2	52	4								5,18				
	Rey		6		34		2															
	13	32	Infanta	2	15	30	12	1	24	12												
			Májimo		15		12	11														
		33	Infanta	3	7	14	12	-	31	1												
	Reina		4		14		-															
	Ájimo		3		3		5	1														
	34	Májimo	1	1	1	4	-	4	-	59	13	1,60										
14	35	Alí		3		17	-															

La descendencia de los Vélez de Medrano

4/5

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)										
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada												
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	Cuadro	Jornada	Obra						
					N.º	Σ	íntegros	partidos																	
(3)	(14)	(35)	Celimo	2	3	6	14	-	31	-	280	4													
		36	Alí	1	1	1	3	-	3	-															
		37	Belcebú	2	1	2	2	-	3	-															
			Alí		1		1																		
		38	Félix	2	4	8	10	1	18	1															
			Alí		4		8																		
		39	Alí	1	1	1	2	-	2	-															
		40	Zairo	2	1	2	2	-	4	-															
			Alí		1		2																		
		41	Májimo	4	2	7	4	-	36	1															
			Alí		3		22	1																	
			Belcebú		1		9	-																	
			Zairo		1		1	-																	
		42	Alí	2	2	3	39	-	47	-															
			Ángel		1		8	-																	
		43	Belcebú	2	4	7	54	-	86	-															
			Alí		3		32	-																	
		44	Ángel	1	1	1	20	-	20	-															
		45	Alí	2	1	2	11	-	11	1															
			Belcebú		1		-	1																	
		46	Alí	2	4	8	11	1	19	1															
			Belcebú		4		8	-																	
		15	47	Ardina	1	1	1	4	-	4								-	87	1					
			48	Zairo	2	13	26	60	1	83								1							
				Ardina		13		23	-																
		16	49	Rey	2	4	7	20	-	64								-							
Alí	3		44	-																					
50	Nuestra Señora		1	1	1	20	-	20	-																

La descendencia de los Vélez de Medrano

5/5

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)										
			Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra								
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos							
					N.º	Σ	íntegros	partidos																
(3)	(16)	51	Ardina	2	3	6	18	-	36	-	120	-	843	25	3,64	4,45	4,26							
			Zairo		3		18	-																
	17	52	Adarramén	3	2	4	19	-	28	-	28	-						8,57						
			Mohamat		1		6	-																
			Celino		1		3	-																
	18	53	Belcebú	1	1	1	8	-	8	-	84	-						7,00						
			San Andrés		3		34	-																
		54	Belcebú	2	2	5	10	-	44	-														
			Alí		3		20	-																
	55	Rey	2	3	6	12	-	32	-	7,00														
		Rey		3		12	-																	
	19	56	Mohamat	4	1	6	4	-	22	2	22	2						4,00						
			Adarramén		2		9	2																
			Celino		2		1	-																
			Rey		1		8	-																
	20	57	Rey	2	2	3	14	-	20	-	28	-						80	-	843	25	3,64	4,45	4,26
			Alí		1		6	-																
		58	Alí	4	3	9	6	-	28	-														
			Infanta		2		7	-																
			Reina		2		7	-																
Rey			2		8		-																	
59		Zairo	4	1	10	8	-	32	-															
		Rey		2		8	-																	
		Alí		4		11	-																	
	Ardina	3		5		-																		

*La famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya*

1/7

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
			Personajes en cada una			V. pronunciados			Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra
			Nombre	N.º total	Intervenciones		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos			
					N.º	Σ											
1	1	1	Fenicio	2	3	6	12	-	24	-	153	-	3,83				
			Lucrino		3		6	12								-	
		2	Fenicio	3	12	34	62	-	129	-							
			Lucrino		9		26	-									
			Olivia		13		41	-									
		2	3	Laurente	2	3	5	14	1	23						1	
	Teodora			2		9		-									
	4		Teodora	1	1	3	-	3	-								
	5		Olivia	2	18	35	102	2	161	3	187	4					
			Teodora		17		59	1									
	3	6	Alfesibeo	3	1	12	40	-	69	3							
			7		Nise		5	36			2						
			Bándalo		1		2	-									
		8	Clónico	5	2	19	4	-	112	-							
			Alfesibeo		4		26	-									
			Timbrio		6		40	-									
			Nise		6		38	-									
			Silvio		1		4	-									
			9		Timbrio		2	10			-						
		9	Sivio	3	1	4	2	-	16	-							
Alfesibeo			1		4		-										
10			Clónico		1		1	-									
10		Silvio	3	1	3	2	-	4	-	241	3						
		Timbrio		1		1	-										
	11	Laurente		2		4	7					46	-	76	-		
Arjeo	3	7	30		-												
12	Arjeo	3	3	15	-							6,26					

La famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya

2/ 7

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. integros + partidos)				
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		integros	partidos	integros	partidos	integros	partidos				integros	partidos
					N.º	Σ	integros	partidos											
(1)	(4)	(12)	Laurente	3	3	7	16	-	33	-	156	-	1033	10	6,50	5,86			
			Olivia		1		2	-											
		13	Arjeo	4	8	34	-	47	-										
			Olivia	4		13	-												
	5	14	Laurente	5	9	39	-	63	-										
			Teodora	4		29	-												
		15	Teodora	1	1	67	-	67	-	130	-								
	6	16	Alfesibeo	5	2	10	5	-	21	1									
			Portero		2		1	1											
			Bábdalo		2		3	-											
			Clónico		2		5	-											
			Silvio		2		7	-											
		17	Abad	2	4	14	1	50	1										
			Alfesibeo	1		35	-												
			Silvio	1		1	-												
		18	Teodora	3	6	12	47	1	95	1									
			Abad		5		47	-											
	Portero		1		1		-												
	2	7	19	Abad	3	3	5	64	-	84	-								
Monje 1.º				1		16		-											
Monje 2.º				1		4		-											
20			Teodora	2	3	3	-	9	-										
			Abad	1	3	6	-												
21			Abad	2	3	2	3	11	-	15	-								
		Monje 1.º	1	4		-													
22	Monje 1.º	2	1	2	3	-	4	-											
	Monje 2.º		1		1	-													
8	23	Laurente	1	1	1	52	-	52	-	112	-	1033	10	6,50	5,86				
	24	Alfesibeo	4	4	21	-													

La famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya

3/7

Jornada	Cuadro	Escena							Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. integros + partidos)				
		Núm.	Personajes en cada una				Escena	Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra					
			Nombre	N.º total	Intervenciones			V. pronunciados		partidos	partidos				partidos				
					N.º	Σ		integros	partidos							integros	partidos		
(2)	(8)	(24)	Laurente	2	3	7	27	-	48	-	251	1	6,81						
		25	Teodora	3	1	26	13	51	1	127							1		
			Laurente				12	72	-										
			Alfesibeo				1	4	-										
			Laurente				1	2	-										
		26	Laurente	2	1	2	6	-	8	-									
			Alfesibeo	1	1	1	16	-	16	-									
		27	Laurente	1	1	1	16	-	16	-							124	-	7,29
			28	Teodora	1	1	1	16	-	16									
	Alfesibeo			2	1	16	8	50	-										
	Teodora	8	58				-	108	-										
	10	30	Arjeo	1	1	1	4	-	4	-	41	1							
			31	Olivia	2	1	12	6	19	1									
				Arjeo				6	22	-									
		32	Dominio	3	1	17	6	10	-	38							2		
			Arjeo				5	14	-										
			Olivia				6	14	2										
		33	Domingo	4	1	20	2	6	-	41							2		
			Rufián				9	18	-										
			Arjeo				7	15	1										
			Olivia				2	2	1										
		34	Domingo	2	1	6	3	3	-	9							2		
			Arjeo				3	6	2										
		35	Domingo	2	1	3	2	3	-	6							-		
Olivia			1				3	-											
36		Rufián	3	1	9	4	20	-	36	-									
	Domingo	3				7	-												
	Olivia	2				9	-												
37	Arjeo				7	21	-												
	Olivia				4	5	1												



La famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya

4/ 7

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena				Versos en el conjunto de la/ del								Densidad de la palabra (vv. integros + partidos)			
			Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra			
			Nombre	N.º total	Intervenciones N.º	Σ	V. pronunciados íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos	
(2)	(10)	(37)	Laurente	3	7	18	79	-	105	1	280	8			3,35			
		11	38	Teodora	1	1	1	16	-	16	-							
			39	Arjeo		4		15	-									
				Domingo		3		4	1									
				Teodora		6		12	-									
				Olivia	4	3	16	6	-	37	1							
			40	Teodora	1	1	1	18	-	18	-							
			41	Olivia		14		51	-									
				Teodora	2	14	28	36	1	87	1							
			42	Teodora	1	1	1	8	-	8	-							
		43	Rufián		2		14	-										
			Olivia	2	1	3	2	-	16	-	182	2			3,68			
		12	44	Domingo		3		26	-									
				Arjeo	2	2	5	2	-	28	-							
			45	Arjeo		6		10	1									
				Domingo	2	6	12	19	-	29	1							
			46	Rufián		1		2	-									
			Arjeo		6		22	-										
			Domingo		5		11	-										
			Olivia	4	4	16	11	-	46	-	103	1			3,15			
	13	47	Bándalo		4		30	-										
			Alfesibeo		5		23	-										
			Nise		3		9	-										
			Clónico	4	1	13	2	-	64	-	64	-	1116	12	4,92	4,53		
3	14	48	Arjeo		4		8	-										
			Domingo		3		10	-										
			Portero	3	1	8	1	-	19	-								
		49	Abad		5		10	1										
			Arjeo		5		71	1										

La famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya

5/7

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. integros + partidos)				
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(3)	(14)	(49)	Domingo	5	1	13	1	-	86	3									
			Monje 1.º		1		4	-											
			Portero		1		-	1											
		50	Teodora	1	15	2	-	54	-										
			Arjeo	6		21	-												
			Domingo	5		10	-												
			Abad	3		21	-												
		51	Abad	3	7	39	-	45	1										
			Monje 1.º	1		1	-												
			Monje 2.º	1		1	-												
			Portero	1		-	1												
			Teodora	1		4	-												
		52	Monje 1.º	2	6	3	-	18	-										
			Monje 2.º	2		6	-												
	Abad		2	9		-													
	15	53	Teodora	1	1	1	52	-	52	-									
			Alfesibeo	10	26	4													
		54	Nise	3	17	4	-	44	4										
			Teodora	4		14	-												
			Bándalo	3		43	-												
		55	Alfesibeo	4	13	10	-	67	1										
Teodora			4	11		-													
Nise	2		3	1															
Laurente	1		1	1		42	-			42	-								
57	Laurente	8	16	21	3														
	Monje 1.º	2		8	19	1													
16	58	Laurente	1	1	1	22	-	22	-	104	4								
	17	59	Teodora	1	1	1	35					-	35	-					
60	Alfesibeo	9	66	2															

La famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya

6/7

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. integros + partidos)				
			Personajes en cada una			V. pronunciados			Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones	Integros		Partidos		Integros	Partidos	Integros	Partidos	Integros				Partidos	
					N.º	Σ	Integros	Partidos	Integros	Partidos	Integros	Partidos	Integros	Partidos					
(3)	(17)	(60)	Silvio	4	3	22	3	-	93	2	150	5							
			Bándalo		3		8	-											
			Teodora		7		16	-											
		61	Nise	3	10	7	1	22	3										
			Teodora	3		11	1												
			Bándalo	1		2	-												
			Alfesibeo	2		2	-												
			Niño	1		-	1												
		18	62	Abad	2	2	3	25	-	32								-	
				Monje 1.º		1		7	-										
			63	Alfesibeo	5	12	5	14	28	-								48	1
				Abad			3		11	-									
	Monje 2.º			1			-		1										
	Bándalo			2			5		-										
	Clónico			1			4		-										
	64		Teodora	5	14	5	1	2	3	23	6								
			Niño			2		1	-										
			Abad			4		15	1										
			Alfesibeo			2		5	1										
			Monje 1.º			1		-	1										
	65	Teodora	1	1	1	8	-	8	-	111	7								
	19	66	Arjeo	3	5	2	5	5	-	10	-								
			Rufián			2		3	-										
			Domingo			1		2	-										
		67	Laurente	3	5	2	1	6	-	44	-								
			Arjeo			2		10	-										
			Reufián			1		28	-										
68		Domingo			1		2	-											
		Arjeo			4		9	-											

*La famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya*

7/7

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)			
			Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra	
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos									
(3)	(19)	(68)	Olivia	5	1	10	11	-	40	1	111	1	998	29	5,00	4,75	4,97
			Rufián		2		7	1									
			Laurente		2		11	-									
		69	Domingo	4	10	-											
			Olivia	2	7	7	-	17	-								
		20	70	Abad	3	3	7	28	1	35							
	Monje 1.º			3		6		-									
	Monje 2.º			1		1		-									
	71		Laurente	3	3	6	15	-	24	-							
			Abad		2		6	-									
			Arjeo		1		3	-									
	72		Alfesibeo	2	2	3	4	1	6	2							
			Abad		1		2	1									
	73		Abad	6	5	12	42	-	72	-							
			Laurente		3		16	-									
			Alfesibeo		1		4	-									
			Bándalo		1		4	-									
			Arjeo		1		2	-									
		Rufián	1		4		-										

Las grandezas del Gran Capitán

1/ 5

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)			
			Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra	
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos									
1	1	1	Vargas	2	7	13	52	1	58	2	106	2					
			Violante		6		6	1									
		2	Farfán	2	1	2	3	-	8	-							
	Vargas		1		-												
	3	Violante	2	5	9	15	-	40	-								
		Vargas		4		-											
	2	4	Zamudio	2	1	2	20	-	40	-							
			Paredes		1		-										
		5	Gran Capitán	3	10	19	77	-	100	-							
	Paredes		4		-												
	Zamudio		5		-												
6	6	Violante	3	10	24	51	-	92	1								
		Gran Capitán		9		-											
		Paredes		5		1											
7	7	Vargas	3	2	4	12	-	22	-								
		Farfán		1		-											
		Gran Capitán		1		-											
8	8	Perecillo	3	1	4	1	1	27	1								
		Gran Capitán		2		-											
		Vargas		1		-											
9	9	Vargas	2	4	8	15	-	25	-								
		Farfán		4		-											
10	10	Gran Capitán	5	6	14	16	1	41	2								
		Vargas		2		-											
		Farfán		3		-											
		Otro		2		-											
		Soldado		1		1											
11	11	Soldado		6		29	1										

Las grandezas del Gran Capitán

2/ 5

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena				Versos en el conjunto de la/ del								Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)															
			Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra															
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos													
					N.º	Σ	íntegros	partidos																						
(1)	(2)	(11)	Uno	4	1	17	-	1	59	3	406	7	512	9	4,49	4,49														
			Gran Capitán		6		27	-																						
			Otro		4		3	1																						
2	3	12	Gran Capitán	5	4	53	18	-	103	5	135	5																		
			Paredes		2		3	7										14	-	32	-									
		13	Soldado		13		17	1										103	5	135	5									
			Comprador		8		9	2																						
			Perecillo		14		42	1																						
			Paredes		7		10	-																						
			Gran Capitán		11		25	1																						
	4	14	Zamudio	2	2	3	15	-	38	-	38	-																		
			Lucrecia		2		1	3											23	-	38	-								
	5	15	Gran Capitán	5	10	30	28	1	72	2																				
			Zamudio		2		5	-																						
			Paredes		5		9	-																						
			Lucrecia		9		21	-																						
			Viejo		4		9	1												72	2									
	16	Viejo	1	1	1	12	-	12	-	84	2																			
	6	17	Caballero	3	3	11	19	-	49	3																				
			Soldado		2		2	5											9	-	28	-								
		18	Gran Capitán		5		15	3											49	3										
			Soldado		1		10	-																						
			Caballero		3		5	11																						
		19	Viejo		3		23	-											49	3										
Gran Capitán			2		3		6	15																						
20	Gran Capitán	1	15	-	49	3																								
		Paje	2	1														2	7	-	22	-								
21	Contador	1	2	-																										

Las grandezas del Gran Capitán

3/ 5

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena				Versos en el conjunto de la/ del								Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
			Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos									
(2)	(6)	(21)	Viejo	4	2	5	10	-	31	1	215	5	472	12	5,95	3,96	
			Paje		1		4	1									
			Gran Capitán		1		15	-									
		22	Paredes	4	13	-											
			Gran Capitán	2	4	34	1										
3	7	23	Rey Fernando	2	2	3	32	-	36	-	140	-			4,00		
			Gran Capitán		1		4	-									
		24	Gran Capitán	6	13	32	48	-	104	-							
			Rey Fernando		9		24	-									
			Paredes		1		3	-									
			Navarro		1		2	-									
			Soldado		3		11	-									
			Atambor		5		16	-									
		8	25	Violante	1	1	1	27	-	27						-	
			26	Soldado	2	9	16	29	-	60						-	
				Violante		7		31	-								
		9	27	Nuño	2	4	7	33	-	47						-	
				Jorge		3		14	-								
	28		Jorge	2	1	2	8	-	12	-							
			Nuño		1		4	-									
	29		Gran Capitán	3	7	13	17	-	44	4							
			Paredes		3		27	1									
			Muchachos		3		3	-			3						
	30		Jorge	2	1	2	4	-	6	-							
			Nuño		1		2	-									
	31		Gran Capitán	2	3	5	12	-	16	-							
		Contador	2		4		-										
	32	Rey Fernando		2		7	-										

Las grandezas del Gran Capitán

4/ 5

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena				Versos en el conjunto de la/ del								Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)								
			Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra								
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos						
					N.º	Σ	íntegros	partidos															
(3)	(9)	(32)	Gran Capitán	3	4	9	35	-	60	-	259	4	486	4	5,16	4,76							
			Contador		3		9	18									-						
		33	Rey Fernando	3	6	1	7	-	32	-													
			Paredes			3	20	-															
			Niño			2	5	-															
		34	Gran Capitán	3	7	2	12	-	42	-													
			Paredes			2	5	-															
			Rey Fernando			3	25	-															
		4	10	35	Gran capitán	2	8	4	9	1							19	3	160	8	3,29		
					Paredes			2	4	10													
36	Gran Capitán			2	3	1	1	-	10	-													
	Circaso					2	9	-															
37	Soldado			4	18	7	17	1	45	3													
	Gran Capitán					7	12	2															
	Paje					1	8	-															
	Paredes					3	8	-															
38	Violante			4	10	3	6	-	26	1													
	Soldado					1	1	-															
	Paredes					2	6	-															
	Gran Capitán					4	13	1															
39	Agustina			2	4	2	6	-	21	-													
	Gran Capitán					2	15	-															
40	Ciudad			2	4	2	23	-	28	-													
	Gran Capitán					2	5	-															
41	Soldado 1.º			4	4	1	3	1	11	1													
	Soldado 2.º					1	5	-															
	Soldado 3.º					1	1	-															
	Soldado 4.º					1	2	-															



Las grandezas del Gran Capitán

5/ 5

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena				Versos en el conjunto de la/ del								Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
			Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos									
(4)	11	42	Rey Luis	2	3	6	24	-	48	-	80	-	348	8	6,67		
			Rey Fernando		3		3	24									
		43	Jorge	1	1	1	6	-	6	-							
		44	Gran Capitán	3	1	4	3	-	15	-							
			Nuño		1		3	-									
		45	Jorge	3	2	4	9	-	15	-							
	45	Gran Capitán	1	1	1	11	-	11	-								
	12	46	Repostero	1	1	1	8	-	8	-							
		47	Gran Capitán	2	2	3	21	-	24	-							
			Jorge		1		3	3			-						
		48	Rey Fernando	3	4	20	12	-	68	-							
			Rey Luis		9		34	-									
			Gran Capitán		7		22	-									
		49	Rey Luis	2	1	2	6	-	8	-							
Rey Fernando	1		2		2		-										

Gravarte

1/2

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
			Personajes en cada una			V. pronunciados			Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra
			Nombre	N.º total	Intervenciones		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos			
					N.º	Σ											
1	1	1	Gravarte	1	1	1	40	-	40	-	163	1	376	4	8,31	9,05	
		2	Lucina	2	7	14	29	1	104	1							
		3	Gravarte		7		-										
	2	4	Gravarte	2	2	4	28	-	40	-							
	5	Orilo	2		-												
	6	Gravarte	1	1	1	12	-	12	-	213	3	376	4	8,31	9,05		
	7	Lucina	2	4	8	9	1	47	1								
	8	Gravarte		4		-											
	7	Orilo	3	5	12	52	1	90	2								
	Piloto	4		22		1											
Gravarte	3	16		-													
8	Piloto	1	1	1	24	-	24	-	213	3	376	4	8,31	9,05			
2	3	9	Orilo	1	1	1	48	-	48	-	48	-	379	2	15,00	10,58	
		4	Piloto	2	5	11	65	-	116	-							
	10	Lucina	6		11		57	-									
	11	Orilo	3	6	13	20	-	52	-								
	Piloto	6		30		-											
	Lucina	1		13		2	-										
	5	12	Gravarte	1	1	1	40	-	40	-	163	2	379	2	15,00	10,58	
	13	Orilo	2	5	9	19	-	113	2								
14	Gravarte	4		94		2											
3	6	15	Tirseo	2	3	6	35	-	70	-							
		Timbraneo	3		35		-										
		16	Gravarte	3	6	11	70	-	86	-							
	Tirseo	4	12		-												
	Timbraneo	1	11		4		-										

Gravarte

2/ 2

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(3)	(6)	17	Tirseo	2	2	3	19	-	21	-	177	-			8,85				
			Timbraneo		1		2	-											
	7	18	Lucina	1	1	1	28	-	28	-	91	-	268	-	8,27	8,65			
			19	Gravarte	1	10	4	-	63	-									
				Lucina	2		11	1											
				Tirseo	4		30	-											
Timbraneo	4	3	18	-															
4	8	20	Pastora	1	1	1	21	-	21	-	320	6	320	6	5,82	5,82	8,21		
			Gravarte	6	78	1													
		21	Pastora	2	5	11	16	-	94	1									
			22	Pastora	2	2	11	-	24	-									
		23	Tirseo	2	1	3	13	-											
			Tirseo	2	2	15	-												
			Orilo	4	18	-													
		24	Pastora	3	3	9	4	1	37	1									
			24	Piloto	4	25	-												
				Orilo	1	2	-												
		25	Pastora	3	4	9	9	-	36	-									
			25	Lucina	3	20	-												
				Pastora	1	4	-												
		26	26	Piloto	3	2	6	8	-	32								-	
				Gravarte	9	40	2												
				Lucina	6	24	2												
Piloto	1			4	-														
Pastora	4	1	17	8	-	76	4												

Los infortunios del Conde Neracio

1/5

Jornada	Cuadro	Escena								Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
		Núm.	Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos	
					N.º	Σ	íntegros	partidos										
1	1	1	Neracio	1	1	1	38	-	38	-	199	10						
		2	Filastro		5		34	1										
			Neracio	2	6	11	10	2	44	3								
		3	Filastro		7		21	2										
			Afrano		6		8	1										
			Ceterio	3	1	14	1	-	30	3								
		4	Ceterio		10		80	2										
			Marcelo	2	10	20	7	2	87	4								
		2	5	Seberio		10		26	5									
				Neracio	2	10	20	39	2	65						7		
	6		Rutilia		13		25	4										
			Princesa		21		109	6										
			Seberio		13		16	2										
			Neracio	4	16	63	60	2	210	14								
	7		Neracio		6		32	-										
			Seberio	2	5	11	16	-	48	-								
	3		8	Rey		9		30	2									
				Filastro		7		21	1									
		Afrano		3	1	17	1	1	52	4								
		9	Rey	1	1	1	6	-	6	-								
10		Neracio		1		43	-											
		Rey	2	1	2	16	-	59	-									
11		Filastro		5		39	-											
		Seberio		4		7	1											
		Neracio	3	2	11	21	-	67	1									
12		Rey		4		7	-											
	Neracio		6		49	-												
	Seberio		2		7	-												

Los infortunios del Conde Neracio

2/5

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(1)	(3)	(12)	Tandelio	4	2	14	4	1	67	1	351	22	873	53	3,77	3,87			
		13	Rey	2	3	5	17	-	20	-									
		Filastro	2		3		-												
		14	Princesa	3	17	33	23	6	45	10									
			Rey		13		3												
			Seberio		3		1												
		15	Rey	2	3	5	9	1	12	1									
			Criado		2		-												
		16	Rey	2	6	11	13	3	23	5									
			Mensajero		2		2												
2	4	17	Neracio	1	1	1	24	-	24	4	343	4							
		18	Seberio	4	2	46	2	-	259	-									
			Princesa		20		4												
			Neracio		17		-												
			Rutilia		7		-												
		19	Neracio	1	1	1	16	-	16	-									
		20	Tandelio	2	1	2	4	-	12	-									
			Neracio		1		8	-											
		21	Moza	3	1	5	2	-	20	-									
			Tandelio		2		4	-											
	Neracio		2		14		-												
	22	Tandelio	1	1	1	12	-	12	-										
	5	23	Rey	2	3	5	38	-	44	-									
			Princesa		2		6	-											
		24	Tandelio	5	2	7	3	-	76	-									
Seberio			1		1		-												
Rey			2		16		-												
Princesa			1		2		-												
Neracio			1		54		-												
25		Filastro		3		4	1												

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena				Versos en el conjunto de la/ del								Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)			
			Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra			
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos	
					N.º	Σ	íntegros	partidos										
(2)	(5)	(25)	Rey	6	4	15	8	-	58	2	242	10	4,67					
			Afrano		2		2	-										
			Neracio		4		43	-										
			Princesa		1		1	-										
			Tandelio		1		-	1										
		26	Rey	5	16	18	2	37	5									
			Afrano	4		6	1											
			Filastro	4		2	2											
			Princesa	2		3	-											
			Seberio	1		8	-											
		27	Rey	6	11	19	1	27	3									
			Filastro	4		6	2											
			Seberio	1		2	-											
		6	28	Afrano	3	13	19	-	18	3								
				Marcelo	2		5	1										
	29		Contranio	7	14		1											
			Cipredio	2	2		-											
			Afrano	4	2		2											
	30		Afrano	3	6		7	2			8	2						
			Marcelo	2			1	-										
	7	31	Neracio	1	1	10	-	10	-									
			32	Seberio		10	30			1								
				Princesa		19	61			5								
				Neracio		12	50			3								
				Tandelio		4	13			24	4							
33		Rey	2	3	5	-	10	-										
		Princesa	2		1	-												
34		Princesa	4	8	14	1	65	1										
		Neracio	2		4	-												
35		Rey	2		27	-												

Los infortunios del Conde Neracio

4/5

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
			Personajes en cada una			Escena			Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos									
(2)	(7)	(35)	Filastro	2	2	4	5	-	32	-	477	14	1113	34	5,92	5,29	
		36	Filastro	1	1	1	45	-	45	-							
		37	Neracio	1	1	1	28	-	28	-							
		38	Filastro	2	2	4	46	-	77	-							
			Neracio		2		31	-									
		39	Filastro	1	1	1	5	-	5	-							
		40	Tandelio	2	3	5	13	-	21	-							
			Filastro		2		8	-									
		41	Filastro	1	1	1	19	-	19	-							
3	8	42	Neracio	3	11	5	-	48	-	76	-	76	-	6,91			
			Princesa			4	-	24	-								
			Seberio			2	-	4	-								
	9	43	Contranio	2	5	3	-	14	-	24	-	44	-	3,39			
			Cipredio			2	-	10	-								
		44	Soldado	3	8	3	-	20	-	44	-						
			Contranio			3	-					5	-				
			Cipredio			2	-					6	-				
	10	45	Rey	3	7	3	-	52	-	92	-	112	-	10,22			
			Tandelio			3	-								34	-	
			Paje			1	-								2	-	
		46	Soldado	2	2	1	-	17	-								
	Rey	1	-			23	-										
	11	47	Neracio	2	5	3	-	40	-	40	-	112	-	8,66			
			Princesa			2	-								18	-	
		48	Criado	3	7	1	-	44	-								
			Neracio			3	-			16	-						
			Princesa			3	-			8	-						
	49	Neracio	1	1	1	28	-	28	-								
	12	50	Filastro	1	1	1	36	-	36	-	36	-	36				
	13	51	Rey	1	1	1	15	-	15	-							

Los infortunios del Conde Neracio

5/5

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. integros + partidos)				
			Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		integros	partidos	integros	partidos	integros				partidos	
					N.º	Σ	integros	partidos										
(3)	(13)	52	Soldado	3	1	5	4	-	17	-	36	-	856	2	5,14	7,27	4,95	
			Rey		2		10	-										
			Filastro		2		3	-										
		53	Rey	1	1	1	4	-	4	-	36	-						
		14	54	Seberio	1	1	1	36	-	36	-	36	-					
		15	55	Princesa	1	1	1	40	-	40	-	40	-					
		16	56	Afrano	2	6	12	47	1	63	1	63	1					
	Marcelo			6		16		-										
		17	57	Seberio	1	1	1	40	-	40	-	40	-					
		18	58	Neracio	2	2	3	30	-	32	-	76	-					
	Correo			1		2		-										
	59		Afrano	1		1		19	-									
			Neracio	1		2		8	-									
	60		Afrano	3		3		10	-									
	Correo	3	6	7	-													
		19	61	Neracio	2	6	12	37	-	55	1	55	1					
	Seberio			6		18		1										
		20	62	Rey	3	1	8	10	-	40	-	150	-	856	2	5,77	7,27	4,95
	63			Princesa		3		28	-									
				Rey		4		9	-									
Paje	1		3	-														
64	Neracio		5	5		-												
	Rey	8	27	-														
Princesa	4	17	18	-														



Las locuras de Orlando

1/4

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)					
			Personajes en cada una			V. pronunciados			Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra			
			Nombre	N.º total	Intervenciones		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos						
					N.º	Σ														
1	1	1	Ferraguto	4	8	26	33	-	104	-										
			Sacripante		6		10	-												
			Roldán		8		47	-												
			Angélica		4		14	-												
		2	Ferraguto	2	2	3	1	7	1	111	1							3,61		
			Roldán	2	3	4	-													
		2	3	3	Medoro	4	1	13	14	-	85	3								
					Cloridán		2		1	2										2
	4			Cervín	6		20		2	127										3
				Cloridán	3		11		-											
				Medoro	3		54		-											
				Soldado	1		-		1											
	5		Angélica	6	97	1														
			Medoro	2	5	11	30	2												
	6		Pastor	2	2	2	3	1	7	1										
			Angélica	2	2	4	4	-												
	7		Pastor	1	1	1	32	-	32	-										
	8		Angélica	3	12	24	50	4	83	7	350	14	461	15	6,62	5,53				
		Pastor	5		4		2													
		Medoro	7		29		1													
2	3	9	Roldán	3	9	18	22	5	78	6										
			Cervín		8		56	-												
			Isabela		1		-	1												
		10	Roldán		4		29	2	88	4										
			Doralice		3		6	1												
			Mandricardo		3		6	13			53	1								
11	Cervín	1	1	1	4	-	4	-												
12	Roldán		2		15	-														

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)						
			Personajes en cada una			V. pronunciados			Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra				
			Nombre	N.º total	Intervenciones		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos							
					N.º	Σ															
(2)	(3)	(12)	Cervín	2	2	4	-	1	15	1	189	11	519	18	5,41						
		13	Cervín	1	1	1	4	-	4	-											
	4	14	Medoro	2	26	52	75	5	153	7					153		7	3,08			
		14	Angélica		26		2														
	5	15	Roldán	1	1	1	87	-	87	-					177		-	519	18	25,28	5,59
		16	Pastor		3		83	-													
			Roldán	2	3	6	7	-	90	-											
3	6	17	Roldán	1	1	1	88	-	88	-	88	-	443	11	4,88	5,97					
		7	18	Isabela		2		11	-												
	18		Cerbín	2	2	4	29	-	40	-											
	19	Pastor		2		69	-														
		Cerbín	2	1	3	1	-	70	-												
	20	Cerbín		5		48	1														
		Isabela	2	4	9	7	-	55	1												
	21	Mandricardo		4		28	-														
		Doralice		3		6	-														
		Cerbín		4		14	-														
		Isabela	4	5	16	14	2	62	2												
	22	Ermitaño		3		22	-														
		Isabela	2	3	6	9	1	31	1												
	23	Mandricardo		11		8	-														
		Doralice	2	10	21	8	4	16	4												
	24	Rodamonte		4		28	-														
		Doralice		2		8	-														
		Mandricardo	3	2	8	2	2	38	2												
	25	Correo		2		24	-														
		Doralice		3		7	-														
Mandricardo			1		8	1															
Rodamonte		4	2	8	4	-	43	1													

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del								Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)			
			Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra			
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos	íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
4	8	26	Criado	2	4	7	85	1	86	2	153	5							
			Flordelís		3		1	1											
		27	Flordelís	1	1	1	22	-	22	-									
		28	Rodamonte	3	5	11	8	-	24	2									
			Roldán		5		14	2											
			Flordelís		1		2	-											
		29	Flordelís	2	3	5	5	-	15	1									
			Criado		2		10	1											
	30	Criado	1	1	1	6	-	6	-										
	9	31	Roldán	1	1	1	40	-	40	-									
			32	Medoro	3	3	8	4	2	11	2								
				Angélica		4		6	-										
		Roldán	1	1		-													
		33	Medoro	2	1	2	-	1	4	1									
			Roldán		1		4	-											
	34	Medoro	1	1	1	12	-	12	-										
	10	35	Moro 1.º	2	1	2	1	-	10	-									
			Roldán		1		9	-											
	11	36	Sansoneto	4	2	6	7	-	25	-									
			Oliveros		2		8	-											
Brandimarte			1		4		-												
Astolfo			1		6		-												
37		Astolfo	4	1	5	1	-	17	-										
		Flordelís		2		5	-												
		Brandimarte		2		11	-												
38		Oliveros	2	1	2	3	-	8	-										
		Roldán		1		5	-												
39		Flordelís		1		30	-												

*Las locuras de Orlando*

4/4

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena				Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos									
(4)	(11)	(39)	Oliveros	5	1	5	1	-	58	-							
			Sansoneto		1		1	-									
			Brandimarte		1		2	-									
			Astolfo		1		24	-									
		40	Moro 1.º	1	23	-	1	63	5	171	5	401	13	4,29	5,18	5,57	
			Roldán	8		31	1										
			Astolfo	7		21	1										
			Brandimarte	4		4	1										
			Oliveros	2		6	1										
			Sansoneto	1		1	-										

## Lucistela

1/ 3

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)							
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra					
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos			
					N.º	Σ	íntegros	partidos														
1	1	1	Rey	3	3	5	34	-	40	-	40	-	344	10	8,00	3,89						
			Príncipe		1		4	-														
			Lucistela		1		2	-														
	2	2	2	Príncipe	2	9	18	60	-	78	1											
				Lucistela		9		18	1													
		3	3	3	Príncipe	3	2	5	7	-	11	1										
					Lucistela		2		4	1												
	Floriana	1	-	-																		
	4	4	4	Príncipe	1	1	1	19	-	19	-	108			2			4,58				
	3	5	3	Cazador 1.º	3	6	16	14	-	34	1	34			1			2,19				
				Cazador 2.º		4		7	1													
				Cazador 3.º		6		13	-													
	4	6	2	Lucistela	2	11	22	58	1	123	2	123			2			5,68				
				Príncipe		11		65	1													
	5	7	2	Paje 1.º	2	12	24	12	4	39	5	39			5			1,83				
Paje 2.º				12		27		1														
2	6	8	Lucistela	2	4	7	38	-	52	-	20	-	7,16									
			Senescal		3		14	-														
			9		9		1	1						20	-	20	-					
			10		10		3	Senescal						3	5	11	30	-	64	-	136	-
								Lucistela							4		27	-				
	Correo	2	7	-																		
	7	11	2	Gregorio	2	12	24	18	3	36	4											
				Celicor		12		18	1													
		12	3	3	Roselio	3	6	12	46	-	77	-	113	4								
					Gregorio		5		30	-												
	Celicor	1	1	-																		
8	13	13	Lucistela		3		16	-					3,25									

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena				Versos en el conjunto de la/ del								Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
			Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos									
(2)	(8)	(13)	Senescal	3	4	9	28	-	78	-	118	-			10,73		
			Correo		2		34	-									
		14	Senescal	1	1	1	23	-	23	-							
		15	Pregonero	1	1	1	17	-	17	-							
		9	16	Senescal	3	5	10	13	-	29							
	Lucistela			1		8		-									
	Paje			4		8		1									
	17		Gregorio	3	3	6	15	-	30	-							
			Lucistela		2		10	-									
			Senescal		1		5	-									
	18		Lucistela	3	3	6	13	-	24	-							
			Senescal		1		4	-									
			Criado		2		7	-									
	19		Gregorio	2	4	7	18	-	37	-							
			Lucistela		3		19	-									
	20		Senescal	3	4	8	25	1	38	1							
			Lucistela		2		11	-									
			Paje		2		2	-									
	21		Gregorio	3	4	9	11	-	46	-							
			Senescal		4		33	-									
		Lucistela	1		2		-										
3	10	22	Gregorio	2	14	28	88	1	164	1	204	2	571	6	4,48	5,15	
			Lucistela		14		76	-									
	11	23	Pescador	3	1	14	10	-	97	-							
			Romano 1.º		5		22	-									
			Romano 2.º		5		19	-									
		Pescador	4	56	-												
		25	Gregorio		2		18	-									

Lucistela

3/3

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena				Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)						
			Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra				
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos		
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(3)	(11)	(25)	Pescador	4	1	5	5	-	43	-	150	-	-	-	-	-	-	-	
			Romano 1.º		1		10	-											
			Romano 2.º		1		5	10											-
	12	26	Senescal	3	9	-	33	-	33	-	403	1	4,67	6,12	4,96				
			Lucistela	2	6	4	-	56	-	5,50									
	13	27	Lucistela	2	9	-	12	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
			Criado	2	4	3													-
			28	Lucistela	4	22													-
			Gregorio	2	8	22	-	44	-	56	-	403	1	4,67	6,12	4,96			

Maria la pecadora

1/ 4

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del								Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)			
			Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra			
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos	íntegros	partidos
					N.º	Σ	Íntegros	partidos											
1	1	1	Rey	2	2	3	34	-	40	-	40	-	490	1	6,00	8,47			
			Lelio		1		6	-											
	2	2	Padre	1	1	1	16	-	16	-	64	-							
			3	Padre	3	31	-												
			Abraham	2	2	5	9	-	40	-									
	3	4	Abraham	1	1	1	8	-	8	-	46	-							
				5	Lucifer	3	36	-											
	4	6	Padre	2	2	5	10	-	46	-	36	-							
				7	Padre	1	12	-											
				Casilda	1	8	-												
				Abraham	3	1	3	12	-	32							-		
				7	Padre	1	2	-											
				Casilda	2	1	2	2	-	4							-	36	-
	5	8	Lucifer	1	1	1	12	-	12	-	103	1							
				9	Abraham	3	41	-											
		10	Lucifer	2	2	5	34	-	75	-									
				Padre	7	30	-												
				Ufrén	2	4	-												
				Lucifer	3	21	-												
				Satanás	1	1	-												
Sergio				2	2	1													
11		Abraham	6	3	18	45	-	103	1										
			Padre	3	25	-													
	Sergio		1	1	-														
6	12	Sergio	3	1	5	2	-	28	-	218	1								
			Ufrén	1	2	-													
			7,55																
7	13	Sergio	1	1	1	38	-	38	-	38	-								
			Fileno	3	20	-													
			Ufrén	3	18	-													
7	13	Sergio	3	2	8	10	-	48	-	48	-								
			7,55																



Maria la pecadora

2/ 4

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)			
			Personajes en cada una			V. pronunciados			Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra	
			Nombre	N.º total	Intervenciones	V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos
					N.º	Σ	Íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				
2	8	14	Casilda	1	1	1	20	-	20	-	20	-				20		
	9	15	Abraham	1	1	1	12	-	12	-								
		16	Fileno			4	48	1										
			Ufrén			1	2	-										
			Sergio			1	2	-										
			Abraham	4		3	53	-	105	1								
		17	Fileno			1	2	-										
			Ufrén			1	2	-										
			Sergio	3		1	2	-	6	-	123	1				9,54		
	10	18	Abraham	1	1	1	16	-	16	-	16	-				16		
	11	19	Frenio			1	8	-										
			Lelio			2	10	-										
			Casilda	3		1	2	-	20	-	20	-				5,00		
	12	20	Rey	1	1	1	13	-	13	-								
		21	Frenio			1	3	-										
			Abraham			7	42	-										
			Rey	3		6	42	-	87	-								
		22	Rey	1	1	1	13	-	13	-								
		23	Frenio	1	1	1	16	-	16	-								
		24	Rey	1	1	1	8	-	8	-								
		25	Lelio			6	17	1										
			Rey			6	6	2										
			Frenio	3		2	10	-	33	3								
		26	Rey			11	70	-										
			Abraham			10	82	2										
			Lelio	3		1	2	-	154	2								
		27	Rey	1	1	1	8	-	8	-								
		28	Lucifer			1	26	-										
			Satanás	2		1	4	-	30	-	362	5	541	6	6,44	7,20		

Maria la pecadora

3/ 4

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)					
			Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra			
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos	íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
3	13	29	Ufrén	1	1	1	16	-	16	-	64	-	389	4	8,20	7,28			
		30	Abraham	3	1	4	43	-	48	-									
			Ufrén		2	3	-												
			María		1	2	-												
	14	31	Sergio	1	1	1	14	-	14	-	130	2	389	4	8,20	7,28			
		32	Satanás	2	1	8	23	-	44	2									
			Sergio		1	7	21	2											
		33	María	2	1	3	8	-	56	-									
			Satanás		1	3	48	-											
		34	Satanás	1	1	1	16	-	16	-									
	15	35	Sergio	1	1	1	35	-	35	-	35	-	35	-	35	-	35	-	
	16	36	María	1	1	1	28	-	28	-	28	-	28	-	28	-	28	-	
	17	37	Reina	3	1	6	33	1	50	2	50	2	389	4	8,20	7,28			
			Casilda		2	3	16	-											
			Celio		1	2	1	1										50	2
	18	38	Frenio	2	1	2	15	-	28	-	82	-	389	4	8,20	7,28			
			Lelio		1	2	13	-										28	-
39		María	3	1	2	26	-	54	-	82	-	389	4	8,20	7,28				
		Frenio		2	2	12	-												
		Lelio		1	2	16	-										54	-	82
4	19	40	Abraham	1	1	1	8	-	8	-	51	-	389	4	8,20	7,28			
		41	Ufrén	2	1	5	36	-	51	-									
			Abraham		1	4	15	-											
		42	Frenio	2	1	2	10	-	20	-									
			Lelio		1	2	10	-										20	-
		43	Ufrén	2	1	2	3	-	12	-									
			Abraham		1	2	9	-										12	-
44	Ufrén	1	2	2	1	2	1												

Maria la pecadora

4/ 4

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena				Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)					
			Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra			
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos	
					N.º	Σ	Íntegros	partidos					íntegros	partidos				
(4)	(19)	(44)	María	3	10	22	26	5	211	6								
			Abraham		10		-											
		45	Reina	3	14	-	144	2	446	8								
			Paje	1	8	-												
			Abraham	9	84	1												
			Lelio	1	1	-												
			Frenio	1	-	1												
			Casilda	6	4	19												
	20	46	Abraham	4	6	14	57	-	105	3	105	3	551	11				
			María		4		12	3										
			Casilda		3		8	-										
			Ufrén		1		28	-										

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
1	1	1	Espero	1	1	1	48	-	48	-	103	1							
		2	Ispán		3		5	1	55	1									
		Espero	2	3	6	50	-												
	2	3	3	Rey		3		28	1	35	1								
				Sicano	2	2	5	7	-										
	3	4	4	Libia	1	1	1	36	-	36	-	136				-			
			5	Galuco		9		52	-										
				Libia	2	9	18	48	-										
	4	6	6	Rey		1		16	-	23	-								
				Sicano	2	1	2	7	-										
		7	7	Reso		2		39	-	51	-								
				Rey	2	2	4	12	-										
		8	Reso	1	1	1	12	-	12	-									
		9	Ispán			2		10	-	36	-								
					Reso	2	2	4	26			-							
	10	Ispán	1	1	1	25	-	25	-										
11	Ispán			4		11	2	29	2	176	2								
			Glauco	2	5	9	18					-							
5	12	12	Espero		7		36	-	136	-									
			Liseno	2	5	12	100	-											
6	13	13	Ispán		3		37	-	43	1	43	1							
			Libia	2	3	6	6	1											
7	14	14	Sicano		2		5	-	6	-									
			Glauco	2	1	3	1	-											
	15	Sicano		7		10	-	30	-	36	-								
	Glauco	2	6	13	20	-													
8	16	16	Atlante		4		33	-											
			Ispán		2		30	-											

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)						
			Personajes en cada una			Escena			Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra						
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos				
					N.º	Σ	íntegros	partidos													
1	(8)	(16)	Libia	3	2	8	9	-	72	-	72	-	9,00	7,31							
			9	17	Rey	3	2	4	16	-	31	1	31			1					
					Glauco		1		7	1											
					Sicano		1		8	-											
	10	18	19	Espero	1	1	1	14	-	14	-	137	3			151	3	919	9		
				Ispán	4	10	28	42	2												
		Espero	10	74		1															
		Libia	3	6		-															
		Glauco	5	15		-															
		2	11	20	Atlante	2	9	17	34	1	66									1	66
Abido	8				32		-														
12	21		22	Dantiso	4	1	7	2	-	60	-	60	-								
				Liseno		1		2	14					-							
	Espero		3	21		-															
	Dantiso		2	20		-															
	Liseno		1	10		-															
	Libia		1	9		-															
	23		24	Atlante		6		6	22					33	-	70	2	146	2		
				Abido				4						9	-						
Liseno				3	8		-														
Glauco				3	8		-														
Espero				5	10		2														
Libia				1	2		-														
13	24		25	Abido	2	10	12	59	-	84	-	212	-	6,63							
				Espero		9		19	52						-						
	26	26	Espero	1		1		1	17						-	17	-				
			Libia	2		6		12	34						-						
			Espero			6			50						-						
			Espero			6			50						-						

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena				Versos en el conjunto de la/ del								Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
			Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos									
(2)	14	27	Dalisa	2	6	12	19	-	54	1	186	4					
			Liseno		6		35	1									
		28	Dalisa	2	8	16	18	1	78	2							
			Ispán		8		60	1									
		29	Atlante	3	6	12	35	1	54	1							
			Ispán		1		1	-									
	Dalisa		5		18		-										
	15	30	Lisena	2	4	7	13	1	23	1							
			Ispán		3		10	-									
		31	Glauco	3	2	7	34	-	52	-							
			Liseno		3		13	-									
	Ispán	2	5	-	75	1											
	16	32	Libia	2	4	8	22	-	44	-							
			Ovidio		4		22	-									
		33	Dantiso	3	1	8	1	-	28	-							
			Espero		4		19	-									
			Ovidio		3		8	-									
		34	Espero	3	4	8	24	-	44	-							
Dantiso			2		6		-										
Libia			2		14		-										
17	35	Glauco	1	1	1	16	-	16	-	116	-	4,83					
18	36	Dalisa	2	2	4	3	-	16	-								
		Atlante		2		13	-										
	37	Dalisa	1	1	1	8	-	8	-								
	38	Ispán	2	1	2	12	-	16	-								
		Liseno		1		4	-										
	39	Ispán	2	5	9	38	-	60	-								
Dalisa		4		22		-											

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(2)	(18)	40	Dalisa	1	1	1	16	-	16	-	210	2	1061	16	3,33	5,23			
		41	Liseno	2	9	17	69	-	90	2									
		Dalisa	8		21		2												
		42	Dalisa	1	1	1	4	-	4	-									
	19	43	Espero	2	1	2	4	-	14	-									
			Ispán		1		10	-											
			Espero		2		2	4			1								
		44	Liseno	3	4	10	13	2	20	6	34	6	1061	16	3,33	5,23			
			Ispán		4		3	3											
3	20	45	Rey	3	7	4		27	1	33	1	33	1	4,86					
		Sicano	2			5	-												
		Glauco	1			1	-												
	21	46	Dalisa	3	13	13	1		20	-	142	1	162	1	11,64				
			47				Sicano	5	16	1									
		Reso	5				19	-											
		Dalisa	3				107	-											
	22	48	Espero	3	7	7	3		21	-	36	-	88	-	7,33				
			Ispán				2	9	-										
			Líbia				2	6	-										
	49	Liseno	2	5	5	5	3		50	-	52	-	88	-					
		Espero					2	2	-										
	23	50	Rey	3	7	7	4		18	-	48	-	48	-	6,86				
			Dantiso				2	28	-										
			Glauco				1	2	-										
	24	51	Reso	2	5	9	5		18	-	32	-	31	1					
Sicano			4				14	-											
52		Dalisa	3				21	1											
		Sicano	2				2	5	10	-									

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena				Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)						
			Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra				
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos		
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(3)	(24)	53	Sicano	2	5	10	11	-	24	-	87	1							
			Reso		5		13	-											
	25	54	Glauco	2	1	2	1	-	28	-	28	-				3,67			
			Abido		1		27	-								14,00			
	26	55	Rey	2	4	8	8	-	24	-	24	-				3,00			
			Glauco		4		16	-								40			
	27	56	Sicano	1	1	1	40	-	40	-	40	-				40			
	28	57	Reso	1	1	1	16	-	16	-									
			58	Sicano	1	1	4	-	8	-									
				Reso	2	3	4	-											
			59	Dalisa	1	1	1	12	-	12							-		
			60	Sicano	3	10	21	15	1	43							1		
				Reso		8		14	-										
				Dalisa		3		14	-										
	61	Reso	2	3	6	7	-	16	-	95	1	3,00							
		Sicano	3	9	-														
	29	62	Abido	1	1	1	14	-	14	1									
			63	Glauco	2	2	4	20	-	27							-	41	-
				Abido		2		7	-										
	30	64	Dalisa	3	5	10	11	-	27	1									
			Reso		2		8	1											
			Sicano		3		8	-											
		65	Rey	4	9	23	13	3	41	3									
			Dalisa		6		23	-											
Reso			4		3		-												
Sicano			4		2		-												
66		Glauco	3	3	8	47	-	76	-	144			4						
	Dalisa	2		6		-													
	Rey	3		23		-													



Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)			
			Personajes en cada una			V. pronunciados			Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra	
			Nombre	N.º total	Intervenciones	Σ		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos
					N.º													
(3)	31	67	Espero	2	2	3	12	-	28	-	165	-						
			Abido		1		16	-										
		68	Glauco	3	9	69	-	137	-									
			Espero	4		56	-											
			Abido	2		12	-											
		32	69	Reso	3	8	6	1	23	1								
	Rey			4	13		-											
	Espero			1	4		-											
	70		Libia	1	6	6	-	16	-									
			Rey	2		4	-											
			Espero	1		2	-											
			Sicano	1		3	-											
			Reso	1		1	-											
	71		Atlante	4	12	68	-	106	-									
			Glauco	1		3	-											
			Rey	4		25	-											
			Dalisa	1		2	-											
		Abido	1	4		-												
		Espero	1	4		-												
	33	72	Rey	4	10	9	-	34	-									
			Sicano	2		8	-											
			Reso	2		4	-											
			Daliso	2		13	-											
73		Glauco	5	11	7	-	24	1										
		Rey	5		14	1												
		Reso	1		3	-												
74		Glauco	1		5	-												
		Atlante	1		2	-												

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena				Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos									
(3)	(33)	(74)	Rey	10	6	36	60	-	158	5							
			Ispán		6		25	1									
			Espero		4		32	1									
			Dalisa		6		12	3									
			Abido		1		2	-									
			Libia		3		5	-									
			Sicano		5		11	-									
			Reso		3		4	-									
		75	Liseno	6	32	-	80	1	296	7	1396	16	3,61	5,13	5,62		
			Espero	2	7	-											
			Dalisa	4	7	-											
			Sicano	4	7	1											
			Libia	2	7	-											
			Reso	4	8	-											
			Ispán	2	3	-											
			Abido	2	8	-											
			Atlante	9	1	27										1	-

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
			Personajes en cada una			V. pronunciados			Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra
			Nombre	N.º total	Intervenciones		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos			
					N.º	Σ											
1	1	1	Juana	2	12	24	42	3	69	5	178	18	349	23	2,59	2,45	
			Princesa		12		27	2									
		2	Princesa	4	17	72	26	3	97	9							
			Sancho		23		34	2									
			Diego		19		23	4									
			Juana		13		14	-									
		3	Maestre	5	4	12	5	2	12	4							
			Sancho		3		4	-									
			Juana		1		1	1									
			Princesa		3		2	-									
	Diego		1		-		1										
	2	4	Princesa	3	4	8	31	-	74	2							
			Almirante		3		40	2									
			Portero		1		3	-									
		5	Duque Albano	2	1	2	10	1	11	1							
			Princesa		1		1	-									
		3	6	Suplicio	2	7	13	25	1	49	1						
	Plácido			6		24		-									
	7		Padre	3	5	15	13	-	30	-							
Plácido			7		14		-										
Suplicio			3		3		-										
8	Padre		2	3	6	3	1	7	1								
	Plácido			3		4	-										
2	4	9	Duque Albano	2	6	11	31	1	57	1	57	1			5,27		
			Rey		5		26	-									
	5	10	Suplicio	1	1	1	24	-	24	-							
		11	Princesa		9		21	1									
			Juana		11		24	-									

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(2)	(5)	(11)	Suplicio	3	5	25	11	-	56	1	136	4	506	20	2,72	2,94			
		12	Princesa	2	9	18	9	3	56	3									
		Suplicio	9		-														
	6	13	Platero	1	1	1	8	-	8	-	120	4	506	20	2,72	2,94			
		14	Duque Albano	3	5	43	9	-	105	3									
			Rey		21		1												
			Platera		17		2												
		15	Rey	2	3	5	6	-	7	1									
			Duque Albano		2		1												
	7	16	Plácido	2	4	7	14	-	28	-									
			Suplicio		3														
		17	Suplicio	1	1	1	4	-	4	-									
		18	Plácido	2	3	5	4	1	6	2									
			Suplicio		2														
		19	Suplicio	1	1	1	6	-	6	-									
		20	Princesa	2	26	51	60	6	128	7									
			Suplicio		25														
		21	Suplicio	1	1	1	7	-	7	-									
		22	Padre	2	5	9	12	1	14	2									
	Suplicio		4																
	3	8	23	Duque Albano	2	10	19	31	1	52	4	193	11	506	20	2,72	2,94		
				Rey		9													
24			Viejo	4	3	11	4	1	36	1									
			Duque Albano		3		-												
			Rey		3		-												
Platera		2	-																
25		Viejo	4	13	55	41	1	103	10										
		Platera		14		3													
		Rey		18		4													
		Duque Albano		10		2													

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
			Personajes en cada una			Intervenciones			Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra
			Nombre	N.º total	Intervenciones N.º	Σ	V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos			
							íntegros	partidos							íntegros	partidos	íntegros
(3)	9	26	Suplicio	2	6	11	12	-	24	-	162	6	353	21	2,85	2,60	2,68
			Plácido		5		11	12									
	27	Plácido	3	7	33	11	2	69	3								
		Princesa		13		18	-										
		Suplicio		13		40	1										
	28	Rey	6	4	15	25	1	69	3								
		Duque Albano		1		5	-										
		Princesa		4		10	1										
		Suplicio		3		9	-										
		Almirante		2		4	1										
		Padre		1		16	-										

Los pronósticos de Alejandro

1/7

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)			
			Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra	
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos									
1	1	1	Padre	3	4	12	16	-	47	3	47	3					
			Alejanre		5		29	2									
			Madre		3		2	1									
	2	2	2	Crespo	7	9	36	9	1	42	5						
				Taguengo		9		7	2								
				Mollerudo		3		5	-								
				Geraldo		7		8	1								
				Pascual		2		2	1								
				Padre		5		9	-								
				Menga		1		2	-								
				3		3		3	Alejandro								9
		Crespo	9		18		1										
		Pascual	14		15		4										
		Padre	3		3		-										
		Taguengo	5		12		2										
		Geraldo	5		8		-										
		4	4	4	Taguengo	2	2	3	5	-	10	-				146	14
	Mollerudo				1		5		-								
	3	5	5	Alejandro	5	1	13	10	-	34	1						
				Taguengo		3		4	1								
Mollerudo		2	1	-													
Alejandro		4	19	-													
Geraldo		1	3	-													
Crespo		3	7	-													
7		7	7	Alejandro		1		1	1				5	-	5		-

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)			
			Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra	
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos									
(1)	(3)	8	Corsario	4	2	23	6	-	50	6	99	7	687	56	3,87	2,67	
			Corsario 1.º		7		13	3									
			Corsario 2.º		7		13	1									
			Alejandro		7		18	2									
	4	9	Duque	1	1	1	14	-	14	-	41	3					
			10	Criado	2	8	16	13	1	27							3
	5	11	Criado 1.º	3	1	16	2	-	31	4	31	4					
			Alejandro		8		17	2									
			Corsario		7		12	2									
	6	12	Duque	1	1	1	20	-	20	-	55	5					
			13	Alejandro	2	9	16	21	1	35							5
			Duque	7		14	4										
	7	14	Rey	1	1	1	24	-	24	-	124	16					
			15	Alejandro	4	18	46	63	5	19							1
			Duque	7		4	3										
			Corsario	3		2	1										
			Rey	18		55	7										
		16	Duque	2		2	4	7	-		15	-					
		17	Tiberio	3	3	10	6	-	19	1							
			Duque		4		7	-									
Julio	3		3		6		1										
8	18	Rey	2	2	4	16	-	25	-								
		Infanta		2		2	9			-							
	19	Alejandro	3	8	18	31	1	47	3								
		Rey		8		14	2										
		Infanta		2		2	2			-							
	20	Alejandro	1	1	1	14	-	14	-	86	3						

Los pronósticos de Alejandro

3/ 7

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)			
			Personajes en cada una		Intervenciones		V. pronunciados		Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra
			Nombre	N.º total	N.º	Σ	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos			
2	9	21	Emperador	2	3	5	26	-	40	-	132	4					
			Decio		2		5	14									
		22	Almirante	2	1	2	2	1	7	1							
			Rey		1		2	5									
		23	Alejandro	3	5	13	12	1	26	2							
			Emperador		6		12	-									
			Almirante		2		13	2									
		24	Luis	4	3	11	12	-	39	1							
			Emperador		4		20	1									
	Alejandro		3		6		-										
	Decio		1		11		1	-									
	25	Almirante	1	1	1	20	-	20	-								
	10	26	Princesa	1	1	1	20	-	20	-							
			Luis	2	6	12	18	1	36	1							
		Princesa	6		12		18	-									
		28	Alejandro	3	8	24	18	1	57	6							
			Luis		5		15	3									
			Princesa		11		24	24			2						
		29	Luis	2	2	3	7	-	10	-							
	Alejandro		1		3		3	-									
	11	30	Emperador	2	2	4	9	-	11	-							
Paje			2		4		2	-									
31		Alejandro	2	5	10	6	3	25	4								
		Emperador		5		10	19			1							
32		Emperador	2	5	10	6	2	20	2								
		Almirante		5		10	14			-							
33		Luis	3	5	13	14	2	40	2								
		Emperador		5		17	-										
		Almirante		3		13	9			-							
34		Luis	1	1	1	20	-	20	-								



Los pronósticos de Alejandro

4/ 7

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una			Intervenciones			V. pronunciados		Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra
			Nombre	N.º total		N.º	Σ	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				
(2)	12	35	Infanta	2		4		7	-	18	1	168	7	3,80					
			Alejandro			3	7	11	1										
		36	Tiberio	3		3		4	-	31	-								
			Alejandro			3		26	-										
			Julio			1	7	1	-										
		37	Alejandro	2		3		16	1	19	1								
			Paje			2	5	3	-										
		38	Luis	2		9	17	29	-	70	2								
			Alejandro			8		41	2										
	39	Luis	1		1	1	4	-	4	-									
	40	Tiberio	3		2	9	1	1	26	3									
		Julio			3			22			-								
		Luis			4			3			2								
	13	41	Almirante	2		2		10	-	15	1								
			Padrino			2	4	5	1										
		42	Emperador	2		3		18	1	22	2								
			Almirante			2	5	4	1										
		43	Alejandro	4		4	12	5	1	11	5								
Emperador					4			5	1										
Almirante					2			-	1										
Padrino					2			1	2										
44		Emperador	2		3		14	-	15	1									
	Padrino			2	5	1	1												
14	45	Infanta	1		1	1	24	-	24	-									
	46	Luis	2		5		12	-	22	-									
		Infanta			5	10	10	-											
	47	Luis	1		1	1	10	-	10	-									
	48	Alejandro	2		7		19	2	29	3									
Luis				6	13	10	1												

Los pronósticos de Alejandro

5/7

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)											
			Personajes en cada una			Intervenciones			V. pronunciados		Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra							
			Nombre	N.º total	N.º	Σ	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos										
																				Intervenciones		V. pronunciados		Escena		Cuadro
(2)	(14)	49	Infanta	2	9	17	32	1	63	1																
			Alejandro		8		31	-																		
		50	Tiberio	3	6	2	3	-	10	-																
			Alejandro			2	4	-																		
			Julio			2	3	-																		
		51	Hombre 1.º	5	16	4	10	1	25	5	183	9	785	44	3,00	3,37										
			Julio			2	2	-																		
			Hombre 2.º			6	6	3																		
			Alejandro			2	7	-																		
			Tiberio			2	-	1																		
3	15	52	Duque	1	1	1	18	-	18	-																
		53	Julio	2	10	5	18	1	34	3									52	3						
			Tiberio			5	16	2																		
	16	54	Luis	2	9	5	30	-	36	2																
		Criado	4			6	-																			
			55			Alejandro	3	16											7	38	-	86	1	122	3	
	Luis	8	48	-																						
	Criado	1	-	1																						
	17	56	Doctor	1	1	1	14	-	14	-																
		57	Criado	2	10	5	9	-	22	2									42	2						
			Doctor			5	13	2																		
	58	Criado	1	1	1	6	-	6	-	42	2															
	18	59	Luis	1	1	1	16	-	16	-																
		60	Mágico	2	7	4	18	-	27	2									43	2						
	Luis		3			9	2																			
19	61	Princesa	1	1	1	15	-	15	-																	
	62	Luis	2	8	4	16	-	19	2																	
		Princesa			4	3	2																			
	63	Luis	2	4	2	3	-	6	-																	
Mágico		2			3	-																				

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena				Versos en el conjunto de la/ del								Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
			Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos									
(3)	(19)	64	Princesa	6	8	27	11	2	46	7							
			Alejandro		6		10	1									
			Luis		7		21	2									
			Mágico		3		1	1									
			Criado		2		3	-									
			Niño		1		-	1									
		65	Lisardo	11	41	1											
		Luis	2	11	22	28	-	69	1								
		66	Alejandro	5	4	3											
			Luis	2	5	10	11	-	15	3	170	13	2,54				
	20	67	Infanta	3	5	10	12	-	29	1							
			Tiberio		4		8	1									
			Julio		1		9	-									
		68	Tiberio	1	1	1	3	-	3	-							
		69	Duque	3	4	8	16	1	20	2							
			Julio		2		3	-									
			Tiberio		2		1	1									
		70	Duque	1	1	1	15	-	15	-							
		71	Duque	2	2	4	8	-	15	-							
			Infanta		2		7	-									
72	Infanta	4	1	8	2	-	13	1									
	Julio		3		3	1											
	Tiberio		3		6	-											
	Todos		1		2	-											
73	Infanta	1	1	1	6	-	6	-									
74	Alejandro	4	6	14	4	-	64	1									
	Julio		3		8	-											
	Tiberio		2		4	-											
	Infanta		3		12	1			165	5	3,62						

Los pronósticos de Alejandro

7/7

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una			Intervenciones			V. pronunciados		Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra
			Nombre	N.º total		N.º	Σ	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				
(3)	21	75	Madre	3		1	6	6	-	19	1								
			Padre		3	11		1											
			Criado		2	2		-											
		76	Luis	3		5	11	13	-	20	2								
			Padre		5	7		1											
			Criado		1	-		1											
	77	Alejandro	6		13	26	43	1	105	1	144	4	738	32	3,44	3,53	3,16		
		Luis		2	7		-												
		Padre		6	15		-												
		Músicos		2	32		-												
		Madre		2	4		-												
	Criado	1	4	-															

Los propósitos

1/7

Jornada	Cuadro	Escena							Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
		Núm.	Personajes en cada una				Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos									
1	1	Celio	2	1	2	10	-	14	-	154	6	4,10					
		Astolfo		1		4	-										
		2	Virtelo	3	12	24	38	2	98						4		
			Astolfo		10		58	2									
			Celio		2		2	-									
		3	Astolfo	2	7	13	35	1	42						2		
	Celio		6		7		1										
	2	4	Príncipe	6	12	33	19	3	105	7							
			Jinete		4		32	-									
			Astolfo		8		13	1									
			Maestro de esgrima		3		22	-									
			Maestro de escuela		5		15	2									
			Princesa		1		4	1									
		5	Criado	4	2	15	-	1	35	3							
			Príncipe		4		5	1									
			Rey		5		23	1									
			Astolfo		4		7	-									
		6	Astolfo	3	6	20	40	1	77	3							
			Celio		6		12	-									
			Príncipe		8		25	2									
7		Astolfo	2	2	4	15	-	18	-								
	Celio	2		3		-											
3	8	Rosarda	2	15	29	22	2	51	3								
		Angélica		14		29	1										
	9	Roberto	4	3	13	7	1	26	3								
		Rosarda		5		12	-										
		Angélica		4		6	2										
		Virtelo		1		1	-										

Jornada	Cuadro	Escena								Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
		Núm.	Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos	
					N.º	Σ	íntegros	partidos										
(1)	(3)	10	Roberto	2	9	17	24	-	42	1	228	14						
			Virtelo		8		18	1										
		11	Celio	4	4	11	19	1	56	3								
			Criado		1		8	-										
			Roberto		4		27	2										
			Virtelo		2		2	-										
		12	Roberto	3	6	12	24	-	33	4								
			Celio		5		9	3										
			Criado		1		-	1										
		13	Roberto	1	1	1	20	-	20	-								
		4	14	Astolfo	2	4	8	10	1	17						2		
				Celio		4		7	1									
			15	Rey	3	5	13	4	2	18						3		
	Astolfo			6		12		1										
	Celio			2		2		-										
	16		Astolfo	1	1	1	16	-	16	-								
	17		Celio	3	4	12	3	2	20	4								
			Astolfo		6		16	1										
			Paje		2		1	1										
	18		Grande 1.º	4	2	12	2	-	44	2								
Grande 2.º			1		1		-											
Astolfo			6		35		1											
Paje			3		6		1											
19	Rosarda		6	2	14	2	-	65	1									
	Angelia			2		2	-											
	Princesa			3		10	-											
	Astolfo			4		43	1											
	Celio	2		4		-												
	Grande 1.º	1		4		-												
20	Roberto	2	23	45	74	2	127	9										
	Virtelo		22		53	7												
										2,92								
																	3,12	

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)		
			Personajes en cada una			Escena			Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos									
(1)	5	21	Princesa	2	8	16	31	-	112	-	112	-	1.090	56	4,31	3,49	
			Celio		8		81	-									
	6	22	Roberto	3	1	4	4	-	36	-	54	2					
			Astolfo		2		30	-									
			Virtelo		1		2	-									
	23	Celio	Astolfo	4	3	8	4	1	10	2	8	-					
					Roberto		1	1									-
					Virtelo		1	1									-
					Celio		1	1									1
	2	7	25	Rosarda	3	13	26	38	4	99	7	99					7
Virtelo				12		59		3									
Criado				1		2		-									
8		26	Roberto	2	10	19	55	1	91	3	231	15					
			Angelia		9		36	2									
27		Rosarda	Roberto	2	8	15	15	3	31	3	231	15					
					Roberto		7	16					-				
28		Virtelo	Rosarda	3	15	31	28	1	50	4	231	15					
					Rosarda		9	16					2				
					Roberto		7	6					1				
29		Virtelo	Roberto	3	10	19	35	3	59	5	231	15					
					Roberto		8	18					2				
					Criado		1	6					-				
9		30	Princesa	2	13	25	42	2	90	2	90	2					
			Príncipe		12		48	-									
		31	Melibeo	5	23	5	23	2	-	33	7	33	7				
			Virtelo			10		10	4								
	Príncipe		6			19		3									
	Princesa		1			1		-									
	Dama 1.º		1			1		-									

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(2)	(9)	32	Princesa	2	6	12	16	-	39	1	469	35							
			Príncipe		6		23	1											
		33	Celio	4	7	18	16	-	37	1									
			Clemente		5		8	1											
			Príncipe		3		6	-											
			Princesa		3		7	-											
		34	Príncipe	2	14	27	30	2	48	4									
			Princesa		13		18	2											
		35	Carrillo	3	7	40	6	3	79	11									
			Astolfo		15		41	7											
	Princesa		18		32		1												
	36	Príncipe	4	14	49	31	1	122	6										
		Virtelo		9		14	1												
		Princesa		10		37	1												
		Astolfo		16		40	3												
	37	Celio	4	4	10	2	2	9	3										
		Satolfo		3		4	1												
		Carrillo		1		1	-												
		Príncipe		2		2	-												
	38	Celio	1	1	1	12	-	12	-	469								35	
10	39	Roberto	4	13	29	40	2	62	4										
		Paje		3		5	1												
		Rosarda		9		12	1												
		González		4		5	-												
	40	Roberto	1	1	1	8	-	8	-										
	41	Angelia	3	17	35	45	4	95	6										
		Roberto		16		48	2												
		Criado		2		2	-												
	42	Virtelo	2	2	4	2	1	4	1										
		Roberto		2		2	-												



Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(2)	(10)	43	Roberto	4	14	33	46	2	76	4	245	15	1044	72	2,55	2,68			
			Rosarda		5		4	-											
			Virtelo		13		25	2											
			Criado		1		1	-											
3	11	44	Príncipe	2	8	16	8	5	26	6									
			Princesa		8		18	1											
		45	Princesa	2	5	10	17	-	47	1									
			Celio		5		30	1											
		46	Celio	3	3	8	10	-	19	1									
			Príncipe		4		8	1											
			Princesa		1		1	-											
		47	Astolfo	4	9	24	8	2	38	2									
			Angelia		1		1	-											
			Príncipe		9		21	-											
			Princesa		5		8	-											
		48	Rosarda	4	2	13	3	-	9	3									
			Celio		5		2	1											
			Princesa		4		3	1											
			Antelia		2		1	1											
		49	Príncipe	3	1	6	2	-	16	2									
			Astolfo		3		14	-											
			Criada		2		-	2											
		50	Roberto	5	1	19	1	-	42	2									
			Astolfo		7		14	2											
			Príncipe		8		19	-											
Paje	1		1		-														
Princesa	2		7		-														
51	Rosarda		2		2	-													
	Antelia		2		2	1													
	Astolfo		12		54	2													

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(3)	(11)	(51)	Virtelo	6	4	33	31	-	135	3	408	24			2,82				
			Paje		2		7	-											
			Roberto		11		39	-											
		52	Princesa	11	24	49	2	76	4										
			Rosarda	3		5	-												
			Angelia	2		5	-												
			Virtelo	7		13	2												
		Príncipe	5	1	4	-													
		12	53	Astolfo	2	1	2	7	-	9							-		
				Roberto		1		2	-										
			54	Princesa	6	90	21	70	2	191							13		
	Astolfo			28			59	6											
	Príncipe			24			41	3											
	Roberto			5			8	1											
	Rosarda			6			7	1											
	Angelia			6			6	-											
	55		Rosarda	5	16	3	6	-	33	1									
			Angelia			2	2	-											
			Princesa			3	15	-											
			Astolfo			4	5	-											
			Roberto			4	5	1											
	56		Príncipe	3	7	1	2	-	18	2									
			Roberto			3	11	-											
			Virtelo			3	5	2											
	57	Roberto			3	6	-												
		Princesa			8	23	1												
		Príncipe			6	11	1												
Angelia		1			1	-													
Astolfo		8			6	1													
Rosarda		2			2	-													

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada						
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	Cuadro	Jornada	Obra
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(3)	(12)	(57)	Todos	7	1	29	-	1	49	4									
		58	Virtelo		9		16	1											
			Astolfo		7		12	-											
			Príncipe		13		47	-											
			Roberto		10		16	1											
			Rosarda		2		11	-											
			Angelia		3		20	-											
			Todos		1		1	-											
			Princesa	8	1	46	1	-	124	2									
		59	Todos		1		2	-											
			Astolfo		5		16	-											
			Príncipe		6		25	-											
			Roberto		1		6	-											
			Princesa	5	1	14	1	-	50	-	474	22	882	46	2,43	2,60	2,89		

Las traiciones de Pirro

1/ 2

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del								Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)			
			Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra			
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos	íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
1	1	1	Príncipe	2	10	20	107	3	187	3	373	5	487	6	9,00	8,96			
			Pirro		10		-	80											
		2	Conde	1	2	8	-	12	-										
			Príncipe	1		4	-												
		3	Pirro	1	4	1	12	22	-	103							1		
				Conde		5		40	-										
				Florista		2		2	-										
				Príncipe		4		4	39									1	
	4	Florista	4	8	4	8	27	-	71	1									
		Príncipe	4		4		44	1											
	2	5	Pirro	2	5	9	27	-	83	1									
			Galindo		4		56	1											
		6	Príncipe	1	3	1	3	18	-	25	-								
				Pirro		1		6	-										
Galindo				1		1		-											
7		Príncipe	1	1	1	6	-	6	-	114	1	487	6	8,85	8,96				
2		3	Conde	1	1	1	20	-	20	-	197	1	381	3	15,50	11,29			
	6			41	1														
	Galindo			5	31	-													
	Pirro			9	57	-	129	1											
	10	Conde	1	1	1	48	-	48	-										
	4	11	Príncipe	2	2	4	35	-	62	-									
				Pirro	2		27	-											
		12	Pirro	1	1	1	20	-	20	-									
		13	Florista	3	6	50	1	94	2										
			Príncipe	3		44	1												
14		Príncipe	1	1	1	8	-	8	-	184	2	381	3	15,50	11,29				
3	5	15	Conde	1	1	1	49	-	49	-	49	-	49						

Las traiciones de Pirro

2/ 2

Jornada	Cuadro	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)			
		Núm.	Personajes en cada una			V. pronunciados		Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra	
			Nombre	N.º total	Intervenciones		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos
					N.º	Σ											
(3)	6	16	Pirro	1	1	1	60	-	60	-	199	1	248	1	15,38	17,79	
		17	Príncipe	2	2	4	22	-	52	-							
		Florista	2		-												
		18	Galindo	3	1	4	2	1	11	1							
			Príncipe		2		-										
			Pirro		1		-										
		19	Pirro	2	2	4	63	-	76	-							
Florista	2		-														
4	7	20	Príncipe	1	1	1	16	-	16	-	178	3	371	10	4,00	5,85	
		8	21	Conde	1	1	1	24	1	24							-
	22	Pirro	3	4	16	43	1	126	3								
		Florista		5		1											
		Conde		7		1											
	23	Conde	1	1	1	28	-	28	-								
	9	24	Pirro	2	8	15	57	-	92	1							
			Florista		7		1										
		25	Príncipe	3	3	7	11	1	26	2							
			Pirro		3		1										
			Florista		1		-										
26		Conde	3	4	11	9	-	27	1								
		Príncipe		5		-											
		Pirro		2		1											
27	Galindo	3	2	6	-	2	7	3									
	Príncipe		3		-												
	Pirro		1		1												
28	Príncipe	3	3	7	17	-	25	-									
	Conde		3		-												
	Florista		1		-												

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
1	1	1	Camilo	1	5	9	19	-	58	-									
			Leoncio		4		39	-											
		2	Darestes	7	73	-	125	-											
			Leoncio	3	26	-													
			Camilo	3	26	-													
		3	Lauso	7	14	-	222	2	405	2									
			Damón	3	3	-													
			Darestes	12	115	1													
			Leoncio	19	58	-													
	Camilo		5	13	54	32					1	5,36							
	2	4	Menestoe	9	47	-	222	2											
			Eleasto	13	61	2													
			Coridón	8	56	-													
			Músico 1.º	2	56	-													
			León	5	1	33			2	-									
		5	Eleasto	18	89	1	219	1	441	3	846	5	5,29	5,32					
			Menestoe	8	19	-													
Coridón			4	10	-														
Eurídice			19	98	-														
Músico 1.º			5	2	51	3									-				
2	3	6	Leoncio	1	1	1	20	-	20	-									
		7	Menestoe	15	104	-													
			Coridón	11	40	-													
			Leoncio	3	16	42	120	-											
	8	Menestoe	4	13	-	264	-												
		Leoncio	5	54	1														
		Pastor 1.º	6	9	1														
		Pastor 2.º	2	3	1														

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)																		
			Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra																
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos															
					N.º	Σ	íntegros	partidos																								
(2)	(3)	(8)	Pastor 3.º	7	2	21	4	-	85	3																						
			Pastor 4.º		1		1	-																								
			Pastor 5.º		1		1	-																								
		9	Leoncio	7	19	63	-	137	1	506								4														
			Menesteo	3		13	1																									
			Coridón	2		4	-																									
			Rey	5		42	-																									
		Reina	5	2	15	-	137	1	506	4								6,14														
		4	10	Camilo	1	1	1	36	-	36								-								36	-	36				
		5	11	Ciudadano 1.º	3	1	3	3	-	9								-														
	Ciudadano 2.º			1		5		-																								
	Ciudadano 3.º			1		1		-																								
	12		Ciudadano 2.º	6	12	21	3	40	5																							
			Ciudadano 3.º	2		4	-																									
			Filósofo	3		6	2																									
			Ciudadano 1.º	4		1	9											-														
	13		Ciudadano 2.º	1	5	4	2	16	2																							
			Ciudadano 1.º	2		4	-																									
			Filósofo 3.º	3		2	8																									
	14	Ciudadano 2.º	2	5	5	-	9	-																								
Ciudadano 1.º		2	3		-																											
Filósofo 3.º		3	1		1	-																										
Ciudadano 3.º		3	7		1	-																										
15	Camilo	4	11	12	1	31	2	105		9																						
	Ciudadano 2.º	1		3	-																											
	Ciudadano 1.º	4		3	9												-															
	Ciudadano 1.º	3		11	9												-															
6	16	Eleasto	3	9	18	34	1	70		2																						
		Sabio		7		36	-																									
		Paje		2		-	1																									
	17	Eleasto	15	52	1	3,17																										

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)					
			Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra			
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos		
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(2)	(6)	(17)	Sabio	4	1	31	-	1	159	5									
			Eurídice		13		106	3											
			Paje		2		1	-											
		18	Eleasto	2	1	2	-	8	-	237	7	884	20	4,78	5,29				
3	7	19	Leoncio	3	12	26	40	2	205	2	205	2					7,96		
			Menesteo		9		79	-											
			Coridón		5		86	-											
		8	20	Ciudadano 1.º	4	1	6	3	-	17	-								
				Ciudadano 2.º		1		3	-										
				Ciudadano 3.º		2		7	-										
	Ciudadano 4.º			2		4		-											
	21		Camilo	5	11	5	11	59	-	73	1	90	1						5,35
			Ciudadano 1.º			2		7	-										
			Ciudadano 2.º			2		5	1										
			Criado 1.º			1		1	-										
	9	22	Pastor 1.º	2	2	4	5	-	9	-									
			Pastor 2.º		2		4	-											
		23	Eleasto	3	35	10	35	4	6	53	8								
			Pastor 2.º			11		18	1										
			Pastor 1.º			14		31	1										
		24	Eurídice	2	5	3	5	13	-	17	-								
			Pastor 2.º			2		4	-										
		25	Pastor 1.º	1	1	1	1	2	-	2	-								
		26	Eleasto	2	6	3	6	29	-	64	-								
			Eurídice			3		35	-										
27	Ciudadano 1.º			4		8	-												
	Ciudadano 2.º			4		6	-												
	Ciudadano 3.º			4		17	-												



Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)																				
			Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra																		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos																	
					N.º	Σ	íntegros	partidos																										
(3)	(9)	(27)	Eurídice	5	7	20	18	2	66	2	211	10																						
			Eleasto		1		17	-																										
	10	28	Darestes	3	4	9	24	1	37	3																								
			Ciudadano 1.º		4		12	2																										
			Ciudadano 2.º		1		1	-																										
		29	Darestes	4	5	29	25	3	83	7																								
			Ciudadano 2.º		3		2	-																										
			Leoncio		13		44	4																										
	30	Menesteo	3	3	7	8	1	19	3	139	13																							
		Leoncio		3		10	2																											
		Dársete		1		1	-																											
	11	31	Coridón	2	3	5	19	-	28	-	28	-																						
			Camilo		2		9	-																										
	12	32	Camilo	5	2	10	20	-	51	1																								
			Leoncio		4		13	1																										
			Rey		1		8	-																										
			Menesteo		2		6	-																										
			Reina		1		4	-																										
		33	Ciudadano 4.º	7	1	15	1	-	90	1															141	2	814	28						
			Menesteo		2		5	-																										
			Camilo		5		23	1																										
			Rey		3		19	-																										
			Eurídice		2		27	-																										
Coridón			1		1		-																											
Eleasto	1	14	-																															

Los vicios de Cómodo

1/ 5

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)					
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra			
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos	
					N.º	Σ	íntegros	partidos												
1	1	1	Lelio	2	6	12	42	-	88	-	88	-						7,33		
			Pertinaz		6		46	-												
	2	2	2	Cómodo	4	16	33	39	3	137	3									
				Marcia		8		27	-											
				Pompeyo		8		67	-											
				Cleandro		1		4	-											
		3	3	3	Marcia	2	2	3	5	-	13	-								
					Cleandro		1		8	-										
			4	4	4	Otavia	3	13	28	62	1	96	1	246	4					3,91
	Cleandro	5				14		-												
	2	4	6	Pompeyo	3	4	7	34	-	51	-									
				Publio		1		10	-											
				Lelio		2		7	-											
				Pompeyo		2		4	-											
7			7	7	Cómodo	5	5	11	19	-	26	1								
					Pertinaz		1		2	-										
					Senador		1		-	1										
					Carcelero		2		1	-										
					Pompeyo		1		1	-										
8			8	8	Cómodo	5	8	17	22	2	67	2								
					Pertinaz		1		2	-										
					Secretario		4		38	-										
					Preso		3		4	-										
3			5	5	Cómodo	4	1	8	40	-	96	-	96	-	430	4				
	Pertinaz	3			28		-													
	Pompeyo	3			12		-													
	Publio	1			16		-													



Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una			Intervenciones			V. pronunciados		Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra
			Nombre	N.º total		N.º	Σ	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				
3	7	17	Lelio	2		5		49	-	61	-	159	2						
			Píndaro			4	9	12	-										
		18	Lelio	3		4	11	9	-	68	-								
			Cómodo			5		-											
			Virginio			2		15	-										
		19	Cómodo	2		4	8	11	-	30	2								
	Cleandro				4	19		2											
	8	20	Pertinaz	2		3		27	-	36	-	36	-						
			Teodoro			2	5	9	-										
	9	21	Cómodo	5		8	21	15	2	41	3								
			Lelio			6		12	-										
			Dentro			1		-	1										
			Cleandro			3		9	-										
			Otavia			3		5	-										
		22	Estudiante	4		9	21	21	3	31	6								
			Cómodo			9		6	3										
			Otavia			2		2	-										
			Lelio			1		2	-										
		23	Galán	3		9	19	38	-	70	-								
			Dama			9		31	-										
			Cómodo			1		1	-										
24		Galán	5		3	13	7	-	38	-									
		Cómodo			6		23	-											
		Cleandro			2		3	-											
	Otavia			1	3		-												
	Virginio			1	2		-												
25	Tabernero	4		9	22	24	1	45	3										
	Cleandro			5		10	-												
	Virginio			4		3	1												
	Cómodo			4		8	1												

Los vicios de Cómodo

4/ 5

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena					Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)			
			Personajes en cada una					Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra	
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros				partidos
					N.º	Σ	Íntegros	partidos									
(3)	(9)	26	Cómodo	2	3	5	6	-	8	-	233	12	610	18	6,38	3,55	
		Cleandro	2		2		5	2									-
	10	27	Otavia	2	13	25	38	3	77	3	77	3					
		Lelio	2		12		25	39									-
	11	28	Cleandro	2	1	2	2	-	4	-	4	-					
		Virginio	2		1		2	2									-
	12	29	Criada	1	1	1	14	-	14	-	101	1					
		30	Criada	2	3	6	8	-	11	1							
			Andria		2		3	6									3
		31	Andria	2	1	3	3	14	-	36							-
			Pertinaz		2			2	3								
		32	Pompeyo	2	3	6	6	14	-	40							-
	Pertinaz		2		3			6	26		-						
4	13	33	Píndaro	2	6	11	27	-	67	1	67	1					
		Publio	2		5		11	40					1				
	14	34	Otavia	2	3	6	10	-	46	-							
		Cómodo	2		3		6	36			-						
	35	Otavia	3	4	18	18	7	1	66	4							
		Cómodo		3			9	41			1						
		Virginio		3			5	18			18	2					
	36	Marcia	1	1	1	64	-	64	-								
	37	Cómodo	3	3	11	11	12	2	66	2							
		Marcia		3			6	42			-						
		Lelio		3			2	11			12	-					
	38	Cómodo	1	1	1	12	-	12	-								
	39	Cómodo	2	2	5	5	4	-	16	-							
		Marcia		2			3	5			12	-					
	40	Cómodo	1	1	1	20	-	20	-								
	41	Otavia	2	1	2	2	2	-	10	-							
		Cómodo		2			1	2			8	-					

Jornada	Cuadro	Núm.	Escena						Versos en el conjunto de la/ del						Densidad de la palabra (vv. íntegros + partidos)				
			Personajes en cada una						Escena		Cuadro		Jornada		Cuadro	Jornada	Obra		
			Nombre	N.º total	Intervenciones		V. pronunciados		íntegros	partidos	íntegros	partidos	íntegros	partidos				íntegros	partidos
					N.º	Σ	íntegros	partidos											
(4)	(14)	42	Cómodo	4	4	9	12	-	22	-									
			Lelio		1		1	-											
			Cleandro		3		7	-											
			Leandro		1		2	-											
		43	Otavia	1	5	1	-	8	-										
			Cómodo	1		2	-												
			Marcia	1		1	-												
			Lelio	1		3	-												
			Todos	1		1	-												
		44	Lelio	4	12	21	-	48	1	378	7								
			Píndaro	2		13	-												
			Publio	2		12	-												
			Uno	2		1	1												
			Otro	2		1	-												
	15	45	Marcia	3	6	24	-	44	-	44	-								
			Otavia	3		20	-												
	16	46	Lelio	6	23	8	51	-	114	-	114	-	603	8					
			Criado			1	1	-											
			Criada			5	7	-											
			Publio			1	3	-											
Píndaro			2			5	-												
Pertinaz			6			47	-												
															5,42				
															7,33				
															4,96	5,50	4,38		

**Apéndice 6: PORCENTAJES DE INTERVENCIÓN DE LOS  
PERSONAJES EN LAS OBRAS**





*Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria*

Orden	Personajes	% de intervenc.	% de vv. pron.	% acumulado de los versos que pronuncia																
1	Príncipe de Tiro	21,08	23,53																	
2	Duquesa de Cantabria	20,53	23,45	46,98																
3	Duque de Cantabria	13,06	14,12		61,10															
4	Sabina	10,65	10,74			71,84														
5	Conde Ludovico	4,39	7,65				79,49													
6	Príncipe de Fenicia	9,44	6,24					85,73												
7	Delio	2,31	2,60						88,33											
8	Pastor 1.º	2,20	1,62							89,95										
9	Paje 1.º	2,41	1,24								91,19									
10	Caballero 2.º	0,99	1,13									92,32								
11	Pastor 2.º	1,43	0,98										93,30							
12	Paje 2.º	1,76	0,92											94,22						
13	Caballero 1.º	0,99	0,78												95,00					
14	Cazador herido	0,44	0,72													95,72				
15	Cazador 2.º	0,99	0,64														96,36			
16	Paje 3.º	1,98	0,64															97,00		
17	Cazador 3.º	0,99	0,58																	97,58

----	(Anterior)	----	97,58										
18	Embajador 1.º	0,44	0,49	98,07									
19	Cazador 1.º	1,10	0,49		98,56								
20	Paje 4.º	1,10	0,43			98,99							
21	Embajador 2.º	0,11	0,40				99,39						
22	Paje	0,11	0,23					99,62					
23	Faustina	0,55	0,17						99,79				
24	Criado 1.º	0,44	0,12							99,91			
25	Criado 2.º	0,33	0,09								100		

*Las bodas de Rugero y Bradamante*

Orden	Personajes	% de intervenc.	% de vv. pron.	% acumulado de los versos que pronuncia																	
1	Rugero	17,67	23,18																		
2	Bradamante	17,18	17,68	40,86																	
3	León	13,32	15,58		56,44																
4	Roldán	13,94	12,17			68,61															
5	Emperador	6,65	4,99				73,60														
6	Marfisa	6,16	4,79					78,39													
7	Amón	3,73	3,99						82,38												
8	Reinaldo	5,19	3,31							85,69											
9	Soldado 3.º	1,78	2,83								88,52										
10	Ipalca	2,11	1,80									90,32									
11	Soldado 1.º	1,13	1,68										92,00								
12	Soldado 2.º	0,97	1,56											93,56							
13	Oliveros	2,11	1,04												94,60						
14	Soldado 4.º	1,46	0,88													95,48					
15	Guarda 1.º	1,46	0,84														96,32				
16	Melisa	1,13	0,84															97,16			
17	Alcaide	1,30	0,76																	97,32	

----	(Anterior)	----	97,32										
18	Teodora	1,13	0,56	98,48									
19	Guarda 2.º	0,97	0,56		99,04								
20	Cortesano 1.º	0,32	0,36			99,40							
21	Criado	0,32	0,20				99,60						
22	Cortesano 2.º	0,32	0,16					99,76					
23	Rey	0,12	0,12						99,88				
24	Correo	0,32	0,12							100			
25	Fidelino	0,16	---								----		

*Los carboneros de Francia*

Orden	Personajes	% de intervenc.	% de vv. pron.	% acumulado de los versos que pronuncia																
1	Rey	21,30	28,91																	
2	César	11,20	14,08	42,99																
3	Carbonero	8,90	9,21		52,20															
4	Reina	9,00	8,85			61,05														
5	Belarda	6,40	5,23				66,28													
6	Coridón	5,70	4,64					70,92												
7	Marcela	3,90	4,09						75,01											
8	Silvio	4,70	3,93							78,94										
9	Otón	4,40	2,99								81,93									
10	Persio	3,70	2,44									84,37								
11	Mayordomo	1,60	2,08										86,45							
12	Paje Pinabel	2,00	1,46											87,91						
13	Leonisa	3,20	1,42												89,33					
14	Lelio	1,00	1,06													90,39				
15	Músico 1.º	0,80	0,98														91,37			
16	Gentilhombre 2.º	0,70	0,90															92,27		
17	Criado 1.º	0,70	0,87																	93,14

----	(Anterior)	----	93,14																
18	Portero	1,20	0,87	94,01															
19	Criado 2.º	1,10	0,83		94,84														
20	Músico 2.º	0,50	0,83			95,67													
21	Cazador 1.º	0,50	0,75				96,42												
22	Cazador 2.º	0,20	0,55					96,97											
23	Gentilhombre 1.º	0,70	0,55						97,52										
24	Carbonero 1.º	0,70	0,43							97,95									
25	Muchacho	0,90	0,35								98,30								
26	Paje 2.º	0,50	0,31									98,61							
27	Carbonero 2.º	0,40	0,24										98,85						
28	Guarda 1.º	0,50	0,20											99,05					
29	Paje 1.º	0,50	0,20												99,25				
30	Montero	0,40	0,16													99,41			
31	Guarda	0,20	0,12														99,53		
32	Carbonero 4.º	0,20	0,12															99,65	
33	Mozo 1.º	0,30	0,08																99,73
34	Paje	0,20	0,08																99,81
35	Carbonero 3.º	0,20	0,08																99,89
36	Mozo 2.º	0,20	0,04																99,93
37	Guarda 2.º	0,20	0,04																99,97

----	(Anterior)	----	99,97			
38	Todos	0,10	0,04	100,01		
39	Paje 3.º	0,10	----			

*La cueva de los salvajes*

Orden	Personajes	% de intervenc.	% de vv. pron.	% acumulado de los versos que pronuncia															
1	Otavio	14,76	13,64																
2	Lisardo	12,38	13,05	26,69															
3	Emilia	14,40	12,59		39,28														
4	Camila	8,51	8,56			47,84													
5	Rey	9,29	7,69				55,53												
6	Escardaso	4,80	7,65					63,18											
7	Doctor	4,16	6,64						69,82										
8	César	3,87	4,85							74,67									
9	Aurelio	2,94	3,89								78,56								
10	Turindo	6,66	3,57									82,13							
11	Sacerdote 2.º	0,77	2,20										84,33						
12	Duque	1,39	2,06											86,39					
13	Sacerdotisa	2,32	1,97												88,36				
14	Salvaje 1.º	1,39	1,51													89,87			
15	Taeno	1,86	1,24														91,11		
16	Pastor	0,46	1,19															92,30	
17	Viejo	0,15	1,14																93,44



----	(Anterior)	----	93,44																
18	Sacerdote 1.º	0,46	0,96	94,40															
19	Hombre	0,31	0,92		95,32														
20	Julián	1,39	0,92			96,24													
21	Mensajero	0,77	0,87				97,11												
22	Paje	1,08	0,78					97,89											
23	Niño	0,77	0,37						98,26										
24	Monacillo	0,62	0,32							98,58									
25	Cosme	0,93	0,32								98,90								
26	Pascual	0,62	0,23									99,13							
27	Criado	0,62	0,23										99,36						
28	Antón	0,77	0,18											99,54					
29	Galán	0,15	0,14												99,68				
30	Salvaje 2.º	0,46	0,14													99,82			
31	Cazador	0,62	0,09														99,91		
32	Almirante	0,15	0,05															99,96	
33	Pastores	0,15	0,05																100,01

*La descendencia de los marqueses de Mariñán*

Orden	Personajes	% de intervenc.	% de vv. pron.	% acumulado de los versos que pronuncia															
1	Secretario	23,57	29,83																
2	Duque Esforcia	17,51	27,90	57,73															
3	Brasilda	13,30	11,78		69,51														
4	Honra	1,35	7,92			77,43													
5	Teodoro	5,39	4,01				81,44												
6	Lindano	6,23	2,99					84,43											
7	Dama	3,20	2,75						87,18										
8	Correo	0,17	1,35							88,53									
9	Amor	1,01	1,35								89,88								
10	Atambor	1,52	1,11									90,99							
11	Vargas	2,53	0,92										91,91						
12	Centinela 1.º	2,19	0,92											92,83					
13	Gustamante	2,19	0,82												93,65				
14	Soto	1,01	0,68													94,33			
15	Centinela 2.º	1,68	0,58														94,91		
16	Alonso	1,18	0,53															95,44	
17	Dama 2.º	0,34	0,53																95,97

----	(Anterior)	----	95,97															
18	Paje	2,19	0,48	96,45														
19	Cervantes	1,01	0,48		96,63													
20	Contador	2,53	0,43			97,36												
21	Beamonte	1,18	0,39				97,75											
22	Avellaneda	1,85	0,34					98,09										
23	Sancho	1,52	0,29						98,38									
24	Dama 1. <sup>a</sup>	0,51	0,29							98,67								
25	Escalante	1,52	0,29								98,96							
26	Soldado 1. <sup>o</sup>	0,51	0,24									99,20						
27	Soldado 2. <sup>o</sup>	0,51	0,14										99,34					
28	Orozco	0,34	0,14											99,48				
29	Centinela	0,34	0,14												99,62			
30	Diego	0,34	0,10													99,72		
31	Soldado 4. <sup>o</sup>	0,17	0,10														99,82	
32	Soldado	0,34	0,10															99,92
33	Criado	0,17	0,05															99,97
34	Soldado 3. <sup>o</sup>	0,17	----															----
35	Todos	0,51	----															----

*La descendencia de los Vélez de Medrano*

Orden	Personajes	% de intervenc.	% de vv. pron.	% acumulado de los versos que pronuncia															
1	Alí	19,66	24,30																
2	Zairo	17,60	15,89	40,19															
3	Ardina	14,42	9,86		50,05														
4	Infanta	11,61	7,83			57,88													
5	Rey	7,49	7,61				65,49												
6	Belcebú	5,24	7,25					72,74											
7	Májimo	6,55	4,91						77,65										
8	Félix	4,31	4,28							81,93									
9	Adarramen	1,69	3,65								85,58								
10	Celino	1,69	2,97									88,55							
11	Reina	3,37	2,43										90,98						
12	Barrabás	1,12	2,39											93,37					
13	Aja	3,18	1,80												95,17				
14	San Andrés	0,56	1,53													96,70			
15	Ángel	0,56	1,44														98,14		
16	Mahomad	0,75	0,99															99,13	
17	Nuestra Señora	0,19	0,90																100,03



----	(Anterior)	----	99,85			
18	Portero	0,93	0,10	99,95		
19	Niño	0,47	0,03		99,98	

<i>Las grandezas del Gran Capitán</i>																	
Orden	Personajes	% de intervenc.	% de vv. pron.	% acumulado de los versos que pronuncia													
1	Gran capitán	30,52	31,13														
2	Paredes	10,71	9,63	40,76													
3	Vargas	4,78	7,70		48,46												
4	Violante	7,29	7,48			55,94											
5	Rey Fernando	5,69	7,32				63,26										
6	Soldado	9,79	6,77					70,03									
7	Rey Luis	2,96	3,52						73,55								
8	Viejo	2,28	2,97							76,52							
9	Zamudio	2,28	2,64								79,16						
10	Nuño	2,05	2,59									81,75					
11	Lucrecia	2,28	2,42										84,17				
12	Jorge	2,05	2,42											86,59			
13	Percillo	3,42	2,37												88,96		
14	Caballero	1,82	2,37													91,33	
15	Farfán	2,05	1,49														92,82
16	Contador	1,37	1,32														94,14
17	Ciudad	0,46	1,27														95,41

----	(Anterior)	----	95,41															
18	Paje	0,68	1,05	96,46														
19	Atambor	1,14	0,88		97,34													
20	Comprador	1,82	0,50			97,84												
21	Circazo	0,46	0,50				98,34											
22	Repostero	0,23	0,44					98,78										
23	Agustina	0,46	0,33						99,11									
24	Soldado 2.º	0,23	0,28							99,39								
25	Otro	1,37	0,22								99,61							
26	Soldado 1.º	0,23	0,17									99,78						
27	Capitán Navarro	0,23	0,11										99,89					
28	Soldado 4.º	0,23	0,11											100				
29	Soldado 3.º	0,23	0,06												100,06			
30	Uno	0,23	----															----
31	Dos muchachos	0,68	----															----



*Gravarte*

Orden	Personajes	% de intervenc.	% de vv. pron.	% acumulado de los versos que pronuncia					
1	Gravarte	27,27	39,84						
2	Lucina	18,79	14,37	54,21					
3	Orilo	15,15	13,48		67,69				
4	Piloto	13,94	13,25			80,94			
5	Tirseo	9,70	9,23				90,17		
6	Pastora	10,30	5,44					95,61	
7	Timbranco	4,85	4,39						100

*La descendencia de los Vélez de Medrano*

Orden	Personajes	% de intervenc.	% de vv. pron.	% acumulado de los versos que pronuncia																
1	Alí	19,66	24,30																	
2	Zairo	17,60	15,89	40,19																
3	Ardina	14,42	9,86		50,05															
4	Infanta	11,61	7,83			57,88														
5	Rey	7,49	7,61				65,49													
6	Belcebú	5,24	7,25					72,74												
7	Májimo	6,55	4,91						77,65											
8	Félix	4,31	4,28							81,93										
9	Adarramen	1,69	3,65								85,58									
10	Celino	1,69	2,97									88,55								
11	Reina	3,37	2,43										90,98							
12	Barrabás	1,12	2,39											93,37						
13	Aja	3,18	1,80												95,17					
14	San Andrés	0,56	1,53													96,70				
15	Ángel	0,56	1,44														98,14			
16	Mahomad	0,75	0,99															99,13		
17	Nuestra Señora	0,19	0,90																	100,03

*Los infortunios del Conde Neracio*

Orden	Personajes	% de intervenc.	% de vv. pron.	% acumulado de los versos que pronuncia																	
1	Neracio	21,15	36,24																		
2	Princesa	18,18	15,20	51,44																	
3	Rey	46,69	12,73		64,17																
4	Filastro	8,57	10,45			74,62															
5	Seberio	10,84	7,60				82,22														
6	Afrano	5,77	4,26					86,48													
7	Tandelio	4,90	3,45						89,93												
8	Ceterio	19,23	2,85							92,78											
9	Rutilia	3,50	1,62								94,40										
10	Contranio	2,27	1,16									95,56									
11	Soldado	0,87	1,06										96,62								
12	Marcelo	3,97	1,02											97,64							
13	Criado	0,52	0,81												98,45						
14	Cipredio	1,05	0,63													99,08					
15	Mensajero	0,87	0,35														99,43				
16	Correo	0,70	0,32															99,75			
17	Paje	0,35	0,18																	99,93	
18	Moza	0,18	0,07																		100

*Las locuras de Orlando*

Orden	Personajes	% de intervenc.	% de vv. pron.	% acumulado de los versos que pronuncia																
1	Roldán	14,45	22,09																	
2	Angélica	15,93	13,65	35,74																
3	Medoro	13,86	11,95		47,69															
4	Pastor	3,83	10,47			58,16														
5	Cerbín	8,85	9,65				67,81													
6	Criado	2,06	5,54					73,35												
7	Mandricardo	7,08	5,43						78,78											
8	Flor de Lis	3,24	3,56							82,34										
9	Astolfo	2,95	2,85								85,19									
10	Isabela	4,42	2,25									87,44								
11	Rodamonte	3,24	2,19										89,63							
12	Ferraguto	2,95	1,97											91,60						
13	Doralice	6,19	1,92												93,52					
14	Correo	0,59	1,32													94,84				
15	Ermitaño	0,88	1,21														96,05			
16	Brandimarte	2,36	1,15															97,20		
17	Oliveros	1,77	0,99																	98,19

----	(Anterior)	----	98,19					
18	Cloridán	1,18	0,71	98,90				
19	Sacripante	2,06	0,55		99,45			
20	Sansoneto	1,18	0,49			99,94		
21	Moro 1.º	0,59	0,05				99,99	

*Lucistela*

Orden	Personajes	% de intervenc.	% de vv. pron.	% acumulado de los versos que pronuncia																
1	Lucistela	25,65	27,09																	
2	Gregorio	17,84	16,69	43,78																
3	Senescal	11,90	15,48		59,26															
4	Príncipe	8,92	11,76			71,02														
5	Pescador	2,23	5,39				76,41													
6	Roselis	2,23	3,49					79,90												
7	Correo	1,49	3,11						83,01											
8	Rey	1,12	2,58							85,59										
9	Romano 1.º	2,23	2,43								88,02									
10	Romano 2.º	2,23	2,20									90,22								
11	Paje 2.º	4,46	2,05										92,27							
12	Celicor	4,83	1,44											93,71						
13	Pregonero	0,37	1,29												95,00					
14	Cazador 1.º	2,23	1,06													96,06				
15	Cazador 3.º	2,23	0,99														97,05			
16	Paje 1.º	4,46	0,91															97,96		
17	Paje	2,23	0,76																98,72	

----	(Anterior)	----	98,72				
18	Criado	1,49	0,76	99,48			
19	Cazador 2.º	1,49	0,53		100,01		
20	Floriana	0,37	----			----	

*María la pecadora*

Orden	Personajes	% de intervenc.	% de vv. pron.	% acumulado de los versos que pronuncia															
1	Abraham	26,05	36,48																
2	Rey	11,11	9,84	46,32															
3	Lucifer	3,83	6,54		52,86														
4	Sergio	6,51	6,34			59,20													
5	Padre	6,13	5,89				65,09												
6	Ufrén	8,05	5,89					70,98											
7	Satanás	6,13	5,18						76,16										
8	María	8,05	5,18							81,34									
9	Casilda	5,36	4,72								86,03								
10	Lelio	7,28	3,86									89,92							
11	Frenio	4,60	3,75										93,67						
12	Fileno	3,07	3,55											97,22					
13	Reina	3,45	2,38												99,60				
14	Paje	0,38	0,41															100,01	



*El milagroso español*

Orden	Personajes	% de intervenc.	% de vv. pron.	% acumulado de los versos que pronuncia													
1	Espero	12,66	16,68														
2	Dalisa	12,00	11,17	27,85													
3	Liseno	7,56	10,69		38,54												
4	Glauco	9,05	10,13			48,67											
5	Ispahán	9,87	9,95				58,62										
6	Rey	9,38	8,47					67,09									
7	Abido	6,58	6,52						73,61								
8	Atlante	5,43	6,49							80,10							
9	Libia	6,58	6,22								86,32						
10	Reso	8,88	6,07									92,39					
11	Sicano	10,69	5,92										98,31				
12	Dantiso	1,32	1,69														100

*La Platera*

Orden	Personajes	% de intervenc.	% de vv. pron.	% acumulado de los versos que pronuncia																
1	Suplicio	17,68	22,68																	
2	Princesa	20,63	16,97	39,65																
3	Rey	13,26	15,73		55,38															
4	Duque Albano	8,00	9,27			64,65														
5	Plácido	7,37	6,87				71,52													
6	Doña Juana	7,79	6,71					78,23												
7	Platera	6,95	4,39						82,62											
8	Viejo	3,37	3,73							86,35										
9	Padre	2,95	3,64								89,99									
10	Almirante	1,05	3,31									93,30								
11	Don Sancho	5,47	3,15										96,45							
12	Don Diego	4,21	1,90											98,35						
13	Platero	0,21	0,66												99,01					
14	Portero	0,21	0,58													99,59				
15	Maestre	0,84	0,41																	100

*Los pronósticos de Alejandro*

Orden	Personajes	% de intervenc.	% de vv. pron.	% acumulado de los versos que pronuncia																
1	Alejandro	23,06	27,01																	
2	Luis	13,61	16,11	43,12																
3	Emperador	3,39	6,61		49,73															
4	Duque	5,12	6,20			55,93														
5	Infanta	4,72	5,57				61,50													
6	Rey	4,04	5,16					66,66												
7	Princesa	4,18	4,12						70,78											
8	Julio	3,37	3,39							74,17										
9	Almirante	2,43	2,76								76,93									
10	Padre	3,50	2,76									79,69								
11	Tiberio	3,91	2,35										82,04							
12	Criado	3,37	1,95											83,99						
13	Lisardo	1,48	1,85												85,84					
14	Crespo	2,83	1,54													87,38				
15	Músicos	0,27	1,44														88,82			
16	Taguengo	2,56	1,27															90,09		
17	Corsario	1,89	1,27																	91,36

----	(Anterior)	----	91,36																
18	Doctor	0,81	1,22	92,58															
19	Mágico	1,21	0,99		93,57														
20	Geraldo	1,75	0,86			94,43													
21	Mollerudo	1,62	0,81				95,24												
22	Pascual	2,16	0,77					96,01											
23	Decio	0,40	0,68						96,68										
24	Corsario 1.º	0,94	0,59							97,28									
25	Corsario 2.º	0,94	0,59								97,87								
26	Madre	0,81	0,54									98,41							
27	Hombre 1.º	0,54	0,45										98,86						
28	Padrino	0,81	0,32											99,18					
29	Hombre 2.º	0,81	0,27												99,45				
30	Paje	0,54	0,23													99,68			
31	Menga	0,27	0,09														99,77		
32	Criado 1.º	0,13	0,09															99,86	
33	Todos	0,13	0,09																99,95
34	Desposada	0,13	0,05																100
35	Niño	0,13	----																----

*Los propósitos*

Orden	Personajes	% de intervenc.	% de vv. pron.	% acumulado de los versos que pronuncia																
1	Astolfo	17,06	20,49																	
2	Roberto	14,97	17,04	37,53																
3	Princesa	13,25	13,63		51,21															
4	Príncipe	14,70	13,30			64,34														
5	Virtelo	12,79	11,70				76,04													
6	Celio	6,81	8,06					84,10												
7	Rosarda	7,80	5,21						89,31											
8	Angelia	5,90	5,17							94,48										
9	Jinete	0,36	1,06								95,54									
10	Rey	0,91	0,90									96,44								
11	Maestro de esgrima	0,27	0,73										97,17							
12	Paje	1,00	0,66											97,83						
13	Criado	1,00	0,63												98,46					
14	Maestro de escuela	0,45	0,50													98,96				
15	Clemente	0,45	0,27														99,23			
16	Carrillo	0,73	0,23															99,46		
17	Grande 1.º	0,27	0,20																99,66	

----	(Anterior)	----	99,66						
18	González	0,36	0,17	99,83					
19	Todos	0,27	0,10		99,93				
20	Melibeo	0,45	0,07			100			
21	Grande 2.º	0,09	0,03				100,03		
22	Dama 1.ª	0,09	0,03					100,06	

*Las traiciones de Pirro*

Orden	Personajes	% de intervenc.	% de vv. pron.	% acumulado de los versos que pronuncia			
1	Pirro	30,36	32,55				
2	Príncipe	27,37	26,70	59,25			
3	Conde	18,45	22,19		81,44		
4	Florista	16,07	12,51			93,95	
5	Galindo	7,74	6,05				100

*El valor de las letras y las armas*

Orden	Personajes	% de intervenc.	% de vv. pron.	% acumulado de los versos que pronuncia															
1	Leoncio	16,73	19,14																
2	Eurídice	9,23	11,91	31,05															
3	Eleasto	13,65	11,87		42,92														
4	Menesteo	10,58	11,56			54,48													
5	Darestes	5,58	9,36				63,84												
6	Camilo	7,69	9,28					73,12											
7	Coridón	6,54	8,49						81,61										
8	Ciudadano 1.º	5,58	2,79							84,40									
9	Rey	1,73	2,71								87,11								
10	Músico 1.º	0,77	2,32									89,43							
11	Ciudadano 2.º	4,23	2,16										91,59						
12	Pastor 1.º	3,27	1,49											93,08					
13	Ciudadano 3.º	2,50	1,45												94,53				
14	Sabio	1,54	1,42													95,95			
15	Pastor 2.º	2,88	1,02														96,97		
16	Reina	0,58	0,75															97,72	
17	Lauso	1,35	0,55																98,27



----	(Anterior)	----	98,27															
18	Soldado-pastor 1	1,15	0,35	98,62														
19	Filósofo 2.º	0,38	0,31		98,93													
20	Filósofo 1.º	0,58	0,24			99,17												
21	Soldado-pastor 3	0,38	0,16				99,33											
22	Ciudadano 4.º	0,38	0,16					99,49										
23	Damón	0,58	0,12						99,61									
24	Soldado-pastor 2	0,38	0,12							99,73								
25	León	0,19	0,08								99,81							
26	Soldado-pastor 4	0,19	0,04									99,85						
27	Soldado-pastor 5	0,19	0,04										99,89					
28	Filósofo 3.º	0,19	0,04											99,93				
29	Paje	0,77	0,04														99,97	
30	Criado 1.º	0,19	0,04															100,01

*Los vicios de Cómodo*

Orden	Personajes	% de intervenc.	% de vv. pron.	% acumulado de los versos que pronuncia																
1	Cómodo	25,50	23,40																	
2	Lelio	10,64	11,93	35,33																
3	Marcia	9,84	11,38		46,71															
4	Pertinaz	5,82	10,35			57,06														
5	Octavia	10,44	7,69				64,75													
6	Pompeyo	5,02	6,62					71,37												
7	Cleandro	7,23	5,92						77,29											
8	Publio	2,21	3,82							81,11										
9	Píndaro	2,81	2,66								83,77									
10	Secretario	1,41	2,56									86,33								
11	Teodosio	1,61	2,56										88,89							
12	Galán	2,41	2,10											90,99						
13	Virginio	2,81	2,05												93,04					
14	Dama	1,81	1,45													94,49				
15	Criado	1,81	1,35														95,84			
16	Tabernero	1,81	1,12															96,96		
17	Estudiante	1,81	0,98																97,94	

----	(Anterior)	----	97,94														
18	Andria	0,80	0,79	98,73													
19	Omida	0,60	0,42		99,15												
20	Senador	0,80	0,28			99,43											
21	Preso	0,60	0,19				99,62										
22	Carcelero	0,60	0,09					99,71									
23	Leandro	0,20	0,09						99,80								
24	Todos	0,20	0,05							99,85							
25	Uno	0,40	0,05								99,90						
26	Otro	0,40	0,05									99,95					
27	Criado	0,20	0,05										100				
28	Uno de dentro	0,20	----														----

## CONCLUSIONI\*

Nelle pagine precedenti si è ripetuto più volte che l'obiettivo principale di questo studio è l'analisi della tipologia dei generi di un insieme di testi della collezione teatrale del conte di Gondomar. Un *corpus* rappresentativo, dal punto di vista numerico, del periodo di gestazione della cosiddetta *comedia nueva*, in cui si può individuare un equilibrio, sempre dal punto di vista numerico, tra il macrogenere *comedia* e il macrogenere *drama*. Nonostante non sia sempre chiara la linea che divide e caratterizza i diversi generi, tuttavia l'attribuzione di ciascun testo all'uno o all'altro macrogenere diventa fondamentale per comprenderne il senso e l'importanza, nonché il significato d'insieme degli stessi testi.

I generi presenti in maggior misura nel *corpus* sono i drammi storico-legendari (profani e religiosi) e le commedie palatine. Tredici sono, infatti, i drammi storico-legendari, dei quali dieci di argomento profano (se consideriamo *El milagroso español* un dramma legendario basato sulla storia mitica spagnola) e tre quelli di argomento religioso (se ammettiamo che la funzione dottrinale presente in *Lucistela* abbia un peso maggiore rispetto alle particolarità compositive della trama). Drammi, quelli storici, che tendono essenzialmente ad accentuare gli elementi di finzione, gli elementi letterari e quelli avventurosi.

Per quel che riguarda il genere palatino, contiamo fino a tredici opere (se tra queste comprendiamo anche, nonostante le peculiarità, *Los naufragios de Leopoldo* e *Las traiciones de Pirro*). Ciò che caratterizza particolarmente queste opere è la loro grande coerenza, elemento che rende il genere palatino uno dei generi meglio definiti della collezione.

Nei quattro drammi cavallereschi (se tra essi consideriamo anche *Gravarte*) si nota una predilezione per le opere di stampo ariostesco; le quattro commedie urbane dimostrano che il modello della "comedia de capa y espada" è ancora *in nuce* e che in alcune di esse sono ancora presenti quegli elementi "avventurosi" che scemeranno, poi, con l'evoluzione del genere.

Nelle quattro commedie pastorali (tra cui *El ganso de oro*) e nell'unico dramma mitologico notiamo un allontanamento, a più livelli, dal modello puro di teatro cortigiano ricco e il peso che va acquistando, in esse, il gioco di relazioni affettive tra i personaggi, elemento determinante nella *comedia de ingenio*.

Le opere di questa collezione mostrano l'attività di un gruppo di drammaturghi anonimi— fatta eccezione per Cervantes, Lope de Vega y lo sconosciuto Francisco de Tamayo— che, nella

---

\* De acuerdo con la normativa que regula los Estudios del Doctorado Europeo, recogemos ahora en italiano las conclusiones más relevantes del análisis de la Colección, que se han ido detallando a lo largo la tesis.

maggior parte dei casi, supera le rigide frontiere con cui si soleva distinguere la produzione tragica da quella comica.

Poco rappresentata è, invece, nel *corpus*, la tragedia “pura” o la “tragedia del horror”; solo *La Numancia*, infatti, può essere considerata tale. In qualche modo il *corpus* prepara la strada al passaggio dalla tragedia alla commedia così come descritto, per esempio, nel caso di Virués. Testi come *Las traiciones de Pirro* o *Los vicios de Cómodo* sono esempi eccellenti delle tensioni creatrici che portano a tale cambiamento. Queste opere, così come *Gravarte* o *Lucistela*, avrebbero potuto dare origine a drammi sfocianti nella “tragedia del horror” se in esse non vi fosse stata l’interruzione dell’azione la cui conseguenza è, necessariamente, una conclusione più da commedia che da tragedia.

Nei testi della collezione si possono individuare, inoltre, alcune linee di forza trasversali, ovvero alcuni temi ed elementi che si ripetono nei diversi testi e dunque nei diversi generi a cui questi si ascrivono. Uno di essi, e probabilmente il più importante dei temi trattati, è la condotta ingiusta dei potenti. Abbiamo analizzato un caso di tirannicidio nel dramma storico *Los vicios de Cómodo, emperador romano*, caso non certamente unico nei drammi storico-legendari. Ricordiamo che lo stesso duca Sforza ne *La descendencia de los marqueses de Mariñán* o il re Górgoris ne *El milagroso español* costituiscono altrettanti esempi. Perfino in un dramma religioso come *María la pecadora* il codice di condotta del re Jacinto e della Regina, sua sposa, è ben lontano dal considerarsi buon governo. Questo tema, inoltre, ha un posto di tutto rilievo nelle commedie palatine in cui i potenti abusano del loro potere per ragioni di carattere privato (sentimentale) o politico, come dimostra il personaggio dell’Infante ne *Los naufragios de Leopoldo*, il Re ne *Los carboneros de Francia*, Eleasto ne *El valor de las letras y las armas*, senza dimenticare il Principe nel dramma palatino *Las traiciones de Pirro*.

Il diverso uso fatto di questo tema non è casuale, ma dipende dalla funzione a cui, lo stesso, assolve nell’opera. Pertanto, il genere determina il diverso valore semantico di uno stesso tema. Non sorprende, perciò, che l’aspetto legato alla critica politica sia predominante ne *Los vicios de Cómodo*, quello encomiastico ne *La descendencia de los marqueses de Mariñán* e quello dottrinale in *María la pecadora*.

Su questa stessa linea, anche se con una ripercussione minore quanto a numero di opere, si colloca anche l’amicizia tra due personaggi, come Luis e Alejandro ne *Los pronósticos de Alejandro*, Rugero e León ne *Las bodas de Rugero y Bradamante* o Curio e Furiene ne *La Montañesa*. Il ricorso a questo tema nei drammi cavallereschi e nei drammi storici-legendari menzionati ha un suo contrappunto nella storia secondaria che, ne *Los Propósitos*, ha come protagonisti Virtelo e Roberto. A differenza di quanto succede nelle altre opere citate, nelle quali

l'amicizia è un sentimento costante e reciproco, nella commedia palatina *Los Propósitos*, Virtelo "tradisce" il suo amico Roberto per conquistare la donna amata, e approfitta della situazione per lasciare Angelia e avere Rosarda, amante di Roberto. In tal modo, il tema dell'amicizia tra giovani innamorati acquista, nella commedia, un carattere ludico perdendo, in tal modo, rilevanza.

Qualcosa di molto simile accade con il diverso uso che si fa del tema dell'analisi dei prigionieri da parte di rappresentanti del potere, uso caratterizzato dal tono serio nel caso de *Los vicios de Cómodo* e dal tono comico ne *Las burlas de amor*.

Un'altra importante linea di forza è il ricorso a due meccanismi fondamentali per definire l'azione, ovvero l'ignoranza e l'occultamento dell'identità, da un lato, e l'inganno e l'intreccio a servizio della storia dall'altro, meccanismo quest'ultimo direttamente legato al meccanismo precedente.

L'occultamento dell'identità e l'ignoranza della stessa rappresentano uno dei temi più diffusi delle commedie palatine. Abbiamo visto casi in cui un personaggio ignora le sue vere origini (come ne *La Platera* o ne *El valor de las letras y las armas*) e altri in cui l'occultamento dell'identità è volontaria e cosciente e serve per raggiungere diversi obiettivi (come ne *Los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria* quando il principe entra al servizio del duca di Cantabria come segretario per sposarne la sorella; o ne *Los naufragios de Leopoldo*, quando Damasio si traveste da pastore per conquistare Cotalda; o ne *Los Propósitos* quando il principe e la principessa si travestono da pastori per sfuggire l'ira e la vendetta di Astolfo). Abbiamo visto anche come il ricorso al meccanismo dell'occultamento dell'identità ne *Los infortunios del Conde Neracio* (Neracio adotta gli abiti della cameriera entrata nella sua cella per pulire) non aveva la funzione di favorire il personaggio (Neracio) nel raggiungimento di uno scopo personale (sentimentale), ma di farlo fuggire, facendogli così riconquistare la libertà. Un espediente, quello del travestimento, anche se in abiti maschili, che non poteva non ricordare quello di cui si servivano alcune dame, in opere contemporanee, per recuperare l'onore perduto.

Abbiamo anche analizzato una commedia palatina, *Las burlas de amor*, in cui troviamo entrambi i meccanismi sopra descritti. In quest'opera, infatti, all'inganno ordito dai personaggi Ricardo e Jacinta, circa la loro identità, per potersi sposare, si aggiunge il fatto che entrambi ignorano le loro vere origini.

Tali meccanismi, tuttavia, sono presenti anche in altri generi del nostro *corpus*. Nei drammi storico-legendari, profani e religiosi, per esempio, quali *El hijo de Reduán*, in cui Gomel ignora le proprie origini, così come le ignorano Gregorio in *Lucistela* e Abido ne *El milagroso español*; nelle commedie urbane *El esclavo fingido* o *Los enredos de Martín*, in cui l'occultamento dell'identità attraverso il travestimento è cosciente ed è utilizzato dai personaggi deliberatamente per

raggiungere gli obiettivi prefissati. Così fanno, infatti, Fenis e Lucrecia travestendosi da uomini, e così fa Ardina che, ne *La descendencia de los Vélez de Medrano*, si traveste da cristiano per riavere il suo amato Ali.

Insieme all'ignoranza e/o all'occultamento dell'identità si sviluppano altri due meccanismi: l'inganno e l'intreccio, meccanismi non esclusivi delle commedie, ma presenti in molti drammi del *corpus*. Similmente a quanto detto per i temi, anche nel caso dei meccanismi bisogna sottolineare che in relazione al genere a cui le opere si ascrivono, i meccanismi, necessari allo sviluppo della storia, acquistano un significato che dipende a sua volta dal significato e dall'importanza dell'opera nel suo insieme (ovvero, uno stesso meccanismo ha un significato diverso a seconda del genere a cui l'opera si ascrive).

Pensiamo, per esempio, a *Las grandezas del Gran Capitán* in cui, come ne *Los infortunios del Conde Neracio*, alcuni vassalli invidiosi ricorrono dell'inganno per essere favoriti dal re a discapito di un vassallo fedele da essi screditato. Non è un caso, tuttavia, per il significato dell'opera, che ne *Las grandezas del Gran Capitán* tale personaggio sia un personaggio storico (Gonzalo Fernández de Córdoba) e che ne *Los infortunios del Conde Neracio* sia un personaggio inventato (Neracio) per quanto i drammi storici del *corpus* tendino ad accentuare gli elementi di finzione. Per fare un altro esempio pensiamo al meccanismo a cui ricorre il duca Sforza per ottenere l'amore di Brasilda ne *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, stesso meccanismo, al meno nella forma, di cui si serve il Principe ne *Las traiciones de Pirro*, e il cui significato va al di là del semplice aneddoto, poiché il riferimento storico conferisce al dramma un significato ben preciso. Lo stesso dicasi per Gregorio, in *Lucistela*, le cui nobili origini sono ignorate dagli altri principi in opere come *La Platera*. Quello che in *Lucistela* incide, soprattutto, nell'interpretazione della sequenza relativa all'identità ignorata è la sua origine peccaminosa e la dimostrazione che attraverso la penitenza si può ottenere il perdono. Ne *La Platera*, invece, il fatto che lo stesso personaggio di Platera sia frutto di una relazione illegittima non costituisce un problema. Allo stesso modo, bisogna dire che gli inganni orditi da Olivia e dai frati ne *La famosa Teodora alejandrina*, così come il meccanismo dell'occultamento dell'identità (attraverso il travestimento in abiti maschili) hanno la funzione, importante, di dimostrare quanto sia esemplare la vita di Teodora. È ovvio che in quest'opera il meccanismo dell'inganno e dell'intreccio sono ben lontani dalla funzione che assolvono in alte commedie come *El esclavo fingido* o *Los enredos de Martín*, in cui tali meccanismi sono usati, dai personaggi femminili, allo scopo di raggiungere determinati obiettivi.

Il genere, pertanto, determina il significato d'insieme delle opere e, parafrasando il professor Marc Vitse, stabilisce l'orizzonte di emissione e ricezione dei testi<sup>1</sup>. Gli esempi citati, così come quelli commentati nel secondo capitolo della tesi, indicano che le strutture delle trame non sono ancora ben tipizzate, caratterizzate e distinte in compartimenti stagni, in relazione al genere. Il continuo ricorso a elementi strutturali simili nei diversi generi rivela che i meccanismi impiegati nella composizione dei drammi sono, in alcuni casi, molto simili a quelli usati nelle commedie. Per questo, nonostante il numero dei drammi e delle commedie sia equilibrato, la commedia ha un peso maggiore rispetto al dramma proprio perché per alcune trame di questo genere si ricorre a meccanismi propri della commedia.

La portata delle aspettative, condizionata dal macrogenere, determina, quindi, l'interpretazione del contenuto dei testi, ma permette anche di operare con variabili formali necessarie per analizzare le differenze tra i testi.

Così, per esempio, notiamo nel *corpus* una strutturazione più legata al quadro nei drammi che nelle commedie, e una lunghezza minore e una densità della parola maggiore nei drammi rispetto alle commedie. Differenze significative persino se fossero influenzate dalla variabile "tempo", dato che non bisogna dimenticare che molti dei drammi del *corpus* sono antecedenti alle commedie. Tale elemento, ovvero che i drammi siano da ascrivere a un periodo di composizione precedente a quello delle commedie, diventa di per sé elemento importante per uno studio sull'evoluzione dei generi proprio perché, nel breve arco di tempo in cui è compreso il nostro *corpus*, si può già osservare che il numero delle commedie aumenta con il tempo.

Nello stabilire modelli di genere diventa utile fare confronti tra opere appartenenti a uno stesso genere. Nelle opere del *corpus*, infatti, possiamo osservare delle differenze a livello compositivo, segni evidenti di un'evoluzione. Così, per esempio, tra due drammi cavallereschi di stampo ariostesco quali *Las locuras de Orlando* e *Las bodas de Rugero y Bradamante* si avverte un cambiamento. Nel secondo capitolo abbiamo detto che *Las locuras de Orlando* è un dramma in cui è evidente una certa incoerenza e la successione di sequenze determinata più dalla giustapposizione delle unità tematiche che dalla subordinazione delle stesse a una storia principale, mentre in *Las bodas de Rugero y Bradamante* vi è una maggiore coerenza e tutta la storia si sviluppa intorno ai personaggi menzionati nel titolo. L'analisi formale delle opere conferma che *Las locuras de Orlando* è antecedente a *Las bodas de Rugero y Bradamante*, essendo suddivisa ancora in quattro *jornadas*, con poche variazioni metriche e un maggiore ricorso alle ottave (elementi che la rendono

---

<sup>1</sup> VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, France, Presses Universitaires du Mirail, 1990, p. 278.



ancora vicina al modello), e una strutturazione in quadri più accentuata e una densità della parola leggermente superiore a *Las bodas de Rugero y Bradamante*.

Qualcosa di simile si può dire nel caso delle commedie urbane del *corpus*. Sia nel *El grao de Valencia* e ne *Los enredos de Martín* che ne *El maestro de danzar* e ne *El esclavo fingido* notiamo un'evoluzione per quel che riguarda il modello definito di commedia urbana. I risultati ottenuti dall'analisi dello spazio, del tempo e dell'azione sono complementari a quelli ottenuti dall'analisi delle caratteristiche formali. Nel secondo capitolo abbiamo detto, infatti, che lo spazio riservato al "caso" (e, per tanto, all'imprevisto) nello scioglimento de *El grao de Valencia* e de *Los enredos de Martín* è maggiore rispetto a quello che gli si dà ne *El esclavo fingido* o ne *El maestro de danzar* in cui sono gli stessi personaggi a determinare gli eventi. Perciò *El esclavo fingido* o *El maestro de danzar* si adattano con maggiore precisione a quello che sarebbe, poi, diventato il modello delle commedie urbane. L'inusuale densità della parola che troviamo ne *Los enredos de Martín*, atipica soprattutto se consideriamo che si tratta di una commedia urbana, ratifica quanto appena detto, così come la struttura in quadri più debole de *El maestro de danzar*, rispetto alle tre opere precedenti, induce a pensare che *El grao de Valencia* e *Los enredos de Martín* siano antecedenti a *El maestro de danzar* e a *El esclavo fingido*.

Un ultimo esempio lo offre *Las traiciones de Pirro* di cui si sono già state analizzate alcune peculiarità, rispetto al genere, nel secondo capitolo. Quest'opera, ancora suddivisa in quattro *jornadas*, rappresenta un primo tentativo, nel nostro *corpus*, di adattamento dell'argomento palatino, tipico del dramma, alla commedia. L'analisi fatta nel terzo capitolo rivela l'antichità di un altro testo palatino, *La Platera*, testo già più comico. La brevità del testo, la differenza nel numero dei versi delle *jornadas* o l'alta percentuale di versi italiani evidenziano che, poco dopo la metà degli anni ottanta del XVI secolo, il modello delle commedie palatine era già ben definito e tipizzato.

In generale possiamo dire che nel *corpus* si può osservare l'esistenza di una relazione tra lunghezza delle *jornadas* e numero delle stesse, per cui la lunghezza media delle opere in quattro *jornadas* è inferiore alla lunghezza media delle opere in tre *jornadas*. Ipotizzando, quindi, che le opere in quattro *jornadas* siano antecedenti a quelle suddivise in tre, ne consegue che la minore lunghezza indica una data di composizione più antica.

Nel *corpus* non vi sono commedie suddivise in quattro *jornadas* a differenza dei drammi, la cui lunghezza media è inferiore a quella delle commedie. Dieci drammi, dei diciannove drammi del *corpus*, sono in quattro *jornadas*. Gli altri nove drammi suddivisi in tre *jornadas* sono *Las bodas de Rugero y Bradamante* e *Los pronósticos de Alejandre*, ovvero due drammi cavallereschi, un dramma mitologico, *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*, due drammi religiosi, *La famosa*

*Teodora alejandrina* e *Lucistela* e quattro drammi storici di argomento profano, *La descendencia de los Vélez de Medrano*, *El milagroso español*, *El hijo de Reduán* e *La Montañesa*.

L'assenza di commedie in quattro *jornadas* è un elemento importante per quel che riguarda lo studio sull'evoluzione dei generi che ratifica, ulteriormente, che il macrogenere commedia si è imposto pian piano nel corso del XVI secolo. In tal senso, non sorprende affatto che opere vicine in qualche modo al periodo dominato dalla tragedia, o con elementi propri di questo genere, siano suddivise ancora in quattro *jornadas*.

Secondo quanto analizzato, nel *corpus* abbiamo dieci opere in cui la percentuale di versi spagnoli è inferiore al 70%, dato che indica, secondo Morley e Bruerton, che si tratta di un'opera antica. La presenza dei versi italiani è, invece, del 39,78% nelle opere di quattro *jornadas* e del 18,10% in quelle in tre *jornadas*, dati che rivelano che con il tempo le strofe spagnole si sono imposte sui versi italiani.

Ricordiamo, in breve, le conclusioni a cui siamo giunti sullo studio delle strofe del *corpus*. La *redondilla* è presente in tutte le opere analizzate, con una media che corrisponde a quella individuata dalla critica per la produzione drammatica del periodo, e da Morley e Bruerton nel caso di Lope de Vega, anche se leggermente superiore (59,10%).

Le *quintillas* sono presenti in venticinque opere sulle trentanove analizzate, ovvero la strofa è presente nel 64,1% dei testi, una percentuale più alta di quella che Morley ha riscontrato nelle opere anteriori al 1588, ma molto più bassa di quella ottenuta da Bruerton per le opere comprese tra il 1588 e 1610, così come per le opere di Lope anteriori al 1604. La presenza in media delle *quintillas* è del 15,47%, se si considerando tutte le opere del *corpus*, e del 24,13% se si considerano solo i testi in cui le *quintillas* sono effettivamente presenti. Se si tiene conto di quest'ultimo dato, il risultato ottenuto è molto simile a quello che si ottiene nel caso di Lope. Invece, se si considera il primo dei dati ottenuti, ovvero la media ottenuta considerando le trentanove opere del *corpus*, il risultato è molto più basso di quello ottenuto nel caso di Lope, poiché la *quintilla*, nel caso di Lope, è assente solo nel 9,5% dei casi, mentre nel nostro *corpus* lo è nel 35,9% dei casi.

La presenza del *romance* è ancora più bassa nelle nostre opere rispetto al repertorio lopiano anteriore al 1604; tale strofa, infatti, è presente solo in sedici delle opere del *corpus*, con una media del 2,45% calcolata considerando le opere in cui la strofa è effettivamente presente, o dell'1% se il calcolo si effettua su tutto il *corpus*.

Le ottave e gli endecasillabi sciolti sono i metri italiani maggiormente presenti nel *corpus*: in trentadue opere, infatti, se ne rileva la presenza, ovvero nell'82,05% dei casi. La media di endecasillabi sciolti calcolata sulle trentanove opere è del 5,45%, una percentuale simile a quella ottenuta nel caso di Lope. Tale media aumenta di molto nel caso delle ottave, il cui valore, infatti, è

del 12,48%, se calcolato considerando le opere in cui tale strofa è presente, e del 10,24% se calcolata su tutte le opere del *corpus*. La presenza maggiore di ottave si riscontra ne *El cerco de Numancia* e *Las locuras de Orlando*, opere antiche, la cui media supera il 50%, stessi dati, in termini percentuali, che Morley ha riscontrato nelle opere del periodo compreso tra il 1579 e il 1586<sup>2</sup>.

La terzina è una strofa presente nel 74,36% dei casi analizzati con una media, anche in questo caso, elevata. La percentuale maggiore di terzine si riscontra ne *La conquista de Jerusalén* (24,7%), *Los hechos de Garcilaso* (21,9%), *La gran pastoral de Arcadia* (17,39%), *El cerco de Numancia* (15,2%) e *Las burlas de amor* (11,9%), percentuali, tuttavia, ben lontane da quelle riscontrate nell'*Alejandra* e nell'*Isabella* di Lupericio Leonardo de Argensola.

L'analisi della metrica rivela, inoltre, che tra le *quintillas* e le *redondillas* si stabilisce una specie di compensazione reciproca, per cui a diminuzione della percentuale delle *redondillas* corrisponde un aumento delle *quintillas* e viceversa. Stesso meccanismo si verifica nel caso delle ottave, degli endecasillabi sciolti e delle terzine.

L'analisi delle strofe all'inizio e alla fine di ogni *jornada* rivela anche che la *redondilla* è la strofa a cui si fa più ricorso, come conferma lo stesso studio di Morley e Bruerton sulla produzione drammatica di Lope anteriore al 1598<sup>3</sup>, anche se nel nostro caso il ricorso a tale strofa è leggermente inferiore rispetto a quello che se ne fa nel caso di Lope. Il Fénix, inoltre, ricorre anche alla *quintilla* all'inizio di ogni atto, mentre la strofa a cui si fa ricorso, nel nostro *corpus*, all'inizio di ogni atto è, dopo la *redondilla*, l'ottava, in una percentuale maggiore di quella rilevata nell'opera lopianana. Nel nostro *corpus* la percentuale di *quintillas* riscontrata all'inizio di ogni *jornada* è inferiore a quella rilevata nel caso di Lope, ma la percentuale di terzine, sempre all'inizio di ogni *jornada*, è tre volte più elevata di quella presente nelle opere del Fénix. Alla fine di ogni atto Lope de Vega ricorre alle *redondillas*, per poi servirsi degli endecasillabi sciolti e delle *quintillas*. Nel nostro caso, invece, alle *redondillas* seguono le ottave, le *quintillas* e infine gli endecasillabi sciolti.

Un aspetto importante rilevato dallo studio del *corpus* è che, in più del 40% dei casi, passare da una *jornada* all'altra non comporta una variazione della metrica. Cosa che si osserva anche nel caso dei quadri, dato che, la maggior parte delle volte in cui si passa da un quadro all'altro, non si ha una variazione metrica. Se, però, secondo quanto afferma Marín, la percentuale dei casi in cui si passa da un quadro all'altro senza che questo comporti una variazione della metrica è, nel primo Lope, di solo 2,4%, nel nostro *corpus*, invece, tale percentuale arriva, come detto, al 40%. La

---

<sup>2</sup> MORLEY, G., "Strophes in the spanish drama before Lope de Vega", art. cit.

<sup>3</sup> MORLEY, G., y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias... op. cit.*, p. 201.

variazione della metrica nei testi analizzati in realtà non è altro che un meccanismo uditivo a cui il drammaturgo ricorre per attirare l'attenzione del pubblico.

Per quel che riguarda la quantità e la distribuzione dei quadri e delle scene nel *corpus*, possiamo dire che la maggiore presenza di quadri si riscontra nei drammi e nelle opere in quattro *jornadas*, e che il numero delle scene aumenta con il tempo.

Il numero dei personaggi, inoltre, è elevato rispetto alla media riscontrata nelle opere dei drammaturghi contemporanei; difatti, più del 75% delle opere del *corpus* supera la media fornita dal professor Arata per questo stesso arco di tempo<sup>4</sup>. La media dei personaggi del *dramatis personae* delle nostre opere è del 23,7%, ma il calcolo della media dei personaggi necessari per pronunciare l'80% dei versi è solamente del 7,5%. Un risultato che, in realtà, si avvicina di molto al numero complessivo di attori che formava solitamente le compagnie teatrali dell'epoca.

La densità media, nel nostro *corpus*, è di 4,59 versi a battuta, media elevata se consideriamo che nel primo Lope de Vega tale media è di 3,67 versi<sup>5</sup>. Si può notare anche che con il tempo si ha una diminuzione della densità della parola, dato interessante, se consideriamo che stiamo parlando di un arco di tempo abbastanza breve.

Con l'approssimarsi del XVII secolo, assistiamo alla diminuzione della densità della parola, oltre che all'aumento del numero dei versi spezzati. Esistono, inoltre, differenze significative tra commedie e drammi per quel che riguarda la densità (che è maggiore nei drammi) e il ricorso ai versi spezzati (la cui presenza è maggiore nelle commedie). Pur considerando che fattori di tipo cronologico abbiano potuto influire sull'attribuzione dei testi del nostro *corpus* ai due macrogeneri che lo caratterizzano, tuttavia la minore densità e la maggiore presenza di versi spezzati nella commedia potrebbero dipendere da un intervento più dinamico dei personaggi nell'azione.

Abbiamo iniziato questo studio con la seguente riflessione: “una ricerca vuole conoscere meglio e più a fondo un aspetto delimitato del sapere, definito dall'oggetto che si studia e dagli strumenti con cui tale studio si realizza. In tal senso, con questa nostra ricerca vogliamo conoscere in modo più approfondito i generi drammatici del periodo di gestazione della *comedia nueva*, partendo dall'analisi di un *corpus* di manoscritti della collezione del conte di Gondomar”.

L'analisi di tali manoscritti rivela una visione più ampia e complessa dei generi del periodo, ratificando, in tal modo, l'utilità della classificazione dei generi per una più approfondita comprensione delle opere e suggerendo, al contempo, nuove vie da percorrere nell'analisi dell'intelaiatura testuale della collezione.

---

<sup>4</sup> ARATA, Stefano, “*La Conquista de Jerusalén...*”, art. cit., p. 40.

<sup>5</sup> OLEZA SIMÓ, Joan, “Adonis y Venus. Una comedia cortesana del primer Lope de Vega”, in VV. AA., *Teatros y prácticas escénicas. I: La comedia*, (Oleza Simó, Joan, director), *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, Valencia, Universitat de València, 1986, pp. 309-324.

## **BIBLIOGRAFÍA citada y consultada**



## Fuentes primarias

### MANUSCRITOS

- Ms. 14.767, Biblioteca Nacional de Madrid.
- Ms. 16.111, *Las bodas de Rugero y Bradamante*, Biblioteca Nacional de Madrid.
- Ms. 16.064, *Los pronósticos de Alejandro*, Biblioteca Nacional de Madrid.
- Ms. 16.033, *El milagroso español*, Biblioteca Nacional de Madrid.
- Ms. 16.112, *La famosa Teodora alejandrina y penitencia y vida y muerte suya*, Biblioteca Nacional de Madrid.
- Ms. 15.000, *El cerco de Numancia*, Biblioteca Nacional de Madrid.
- Ms. 16.037, *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, Biblioteca Nacional de Madrid.
- Ms. 16.048, *El maestro de danzar*, Biblioteca Nacional de Madrid.
- Ms. 16.024, *Esclavo fingido*, Biblioteca Nacional de Madrid.
- Ms. 12.612, MOLINA, Juan de, *Papeles varios y genealógicos* (s. XVI), Biblioteca Nacional de Madrid.
- Ms. 12.179, *Papeles sobre la pretensión del Licdo. Tapia...* (1599), Biblioteca Nacional de Madrid.
- Ms. 11.311, HERNÁNDEZ DE MENDOZA, Diego, *Historia de linajes ilustres de España* (s. XVI), Biblioteca Nacional de Madrid.
- Ms. 11.573, *Papeles curiosos, escudos de armas y árboles genealógicos de varias familias de España y Sicilia* (s. XVI-XVII), Biblioteca Nacional de Madrid.
- Ms. 11.604, LÓPEZ DE AYALA, Pedro (1332-1407), *Libro de linajes de España* (s. XVI), Biblioteca Nacional de Madrid.
- Ms. 11.661, HERNÁNDEZ DE MENDOZA, Diego, *Memorias de linajes* (ca. 1540), Biblioteca Nacional de Madrid.
- Ms. 10.736, PÉREZ DE VARGAS, Juan, *Libro de armería o Libro de armas de todos o los más linajes...* (s. XVI), Biblioteca Nacional de Madrid.
- Ms. 14.612/8, *Papeles sueltos de varias obras dramáticas. Son 68 papeles de f.º de letra de los siglos XVI y XVII*, Biblioteca Nacional de Madrid.
- Ms. II-460, Real Biblioteca.
- Ms. II.461, Real Biblioteca.
- Ms. II-462, Real Biblioteca.
- Ms. II-463, Real Biblioteca.

Ms. II-464, Real Biblioteca.

Ms. II/3076, FERNÁNDEZ DE MENDOZA, Diego, *Linajes de España* (s. XVI).

Ms. II/300, *Libro de linajes de España* (s. XVI), Real Biblioteca.

Ms. II/1677, *Apuntes varios genealógicos, históricos, literarios y religiosos, recopilados por fray Juan Juan Benito Guardiola* (s. XVI), Real Biblioteca.

Ms. II/2536, *Tratado de las campañas y otros acontecimientos de los ejércitos del emperador Carlos V en Italia, Francia, Austria, Berbería y Grecia, desde 1521 hasta 1545* (s. XVI), Real Biblioteca.

Ms. II/1821, *Tratado de genealogía y heráldica* (s. XVI), Real Biblioteca.

Ms. II/1674, *Papeles varios genealógicos* (s. XVII), Real Biblioteca.

### IMPRESOS

*Memorial de 1649, de Andrés Félix de Fonseca Vélaz de Medrano, marqués de Lapilla, Señor de la Casa de Medrano y villas de Fuenmayor y Almarza*, B.N.M., R. 23.940.

GONZÁLEZ DE TORNEO, Manuel *Vida y penitencia de Santa Teodora de Alexandria*, Madrid, por Diego Flamenco, 1619.

MISSAGLIA, Marco Antonio, *Vita di Gio. Iacomo Medici, Marchese di Marignano* Milano, per Pietromartire Locarni, Giorlamo Bordón, con licenza de' Superiori, 1605.

MOSQUERA DE BARNUEVO, Francisco, *La Numantina*, Sevilla, imprenta de Luis Estupiñán, 1612.

### Bibliografía crítica

ABAD, Francisco, "Sobre el teatro como género literario", en *Investigaciones semióticas II. Lo teatral y lo cotidiano*. Asociación española de Semiótica, Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 1998.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes, "Documentos sobre las fiestas del corpus en Madrid y sus pueblos", *Segismundo*, 15-16 (1972), pp. 51-63.

ALENDÁ Y MIRA, Jenaro, "Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos", *Boletín de la Real Academia Española*: III (1916), pp. 226-39, pp. 366-91, pp. 576-90, pp. 669-84; IV (1917), pp. 224-41, pp. 350-76, pp. 494-516, pp. 643-63; V (1918), pp. 97-112, pp. 214-22, pp. 365-83, pp. 492-505, pp. 668-78; VI (1919), pp. 441-54; pp. 755-73; VII (1920), pp. 496-512, pp. 663-74; VIII (1921), pp. 94-108, pp. 264-78; IX (1922), pp. 271-84, pp. 387-403, pp. 488-99, pp. 666-82; X (1923), pp. 224-239.



- ALÍN, José María, y BARRIO ALONSO, María Begoña, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, London, Tamesis, 1997.
- ALONSO DEL REAL, Carlos, *Realidad y leyenda de las Amazonas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000. (Traza, en el primer capítulo, una historia de los géneros literarios).
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, *Milán y el legado de Felipe II. Gobernadores y corte provincial en la Lombardía de los Austrias*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, Alberto, “Conversación cotidiana, discurso teatral”, en *Investigaciones semióticas II. Lo teatral y lo cotidiano. Asociación española de Semiótica*, Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 1998.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, “Tragedia, comedia y tragicomedia desde la preceptiva dramática: Para una poética de los géneros en los Siglos de Oro”, en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII* (Granada, Octubre 1994), Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. II, pp. 7-19.
- Ami et Amile. Chanson de geste*, traduite en français moderne par BLANCHARD, Joel, y QUEREUL, Michel, Paris, Librairie Honoré Champion, 1985.
- ANCONA, Alessandro, *Saggi di letteratura popolare*, Livorno, Raffaello Giusti, Editore, Libratotipografo, 1913.
- ANDRÉS SUÁREZ, Irene, “La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro”, en VV. AA., *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, 1997, pp. 11-29.
- ANTONUCCI, Fausta, *El salvaje en el teatro del siglo de oro*, Pamplona-Toulouse, Anejos de RILCE - L.E.S.O., 1995.
- , “Géneros dramáticos y comicidad en el teatro de Guillén de Castro”, en *Le radici spagnole del teatro moderno europeo. Atti del Convegno di studi (Napoli, 15-16 maggio 2003)*, eds. G. Grossi e A. Guarino, Mercato San Severino (SA), Edizioni del Paguro, 2004, pp.101-116.
- , “La materia caballeresca en el primer Lope”, en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro* (Almagro, 12-14 de julio de 2005), Castilla la Mancha, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2006, pp. 59-77.

- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini, 1989.
- , *Miguel Sánchez el 'Divino' e la nascita della commedia nuova*, Salamanca, Estudios Filológicos, 1989.
- , *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, (ed. de Fausta Antonucci, Laura Arata, María del Valle Ojeda), Pisa, Edizioni ETS, 2002, en especial los capítulos: “Loyola y Cepeda: dos dramaturgos del Siglo de Oro en la Biblioteca de Palacio” (pp. 9-20), “*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580” (pp. 31-126), “Notas sobre la *Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino” (pp. 127-140), “Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (El Conde de Gondomar y Lope de Vega)” (pp. 141-158), “Comedia palatina y autoridades burlescas” (pp. 159-168), “El príncipe salvaje: la Corte y la Aldea en el teatro español del Siglo de Oro” (169-190), y “*Casa de muñeca*: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana de la época de Lope de Vega” (pp. 191-210).
- ARATA, Stefano, y ANTONUCCI, Fausta, *La enjambre Mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del Siglo XVI*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla y Universidad de Valencia, 1995.
- ARATA, Stefano, y VACCARI, Debora, “Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, Edizioni ETS, 2002, pp. 25-68.
- ARCE, Joaquín, “Comedias de Lope basadas en cuentos de Boccaccio”, en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Actas del Coloquio celebrado en Roma (16 a 19 de noviembre de 1978), Roma, Instituto Español de Cultura de Roma, 1981, pp. 367-383.
- ARCELUS ULIBARRENA, Juana Mary, “Navarra en el teatro español del siglo XVII: cinco comedias de Lope de Vega”, en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Actas del Coloquio celebrado en Roma (16 a 19 de noviembre de 1978), Roma, Instituto Español de Cultura de Roma, 1981, pp. 133-144.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, “Semántica y antroponimia literaria”, en *Investigaciones semióticas*, I, 1986, pp. 53-66.
- , “Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas”, *Criticón*, 50, 1990, 7-21.
- , “Edición crítica y anotación filológica de textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas”, en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para*

- la edición y anotación de textos del Siglo de Oro (Pamplona, Universidad de Navarra, 1990),*  
Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), Madrid, Castalia, 1991.
- , “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”, *Criticón*, 60, 1994, 103-128.
- , “El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua”, en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII* (Granada, Octubre 1994), Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 43-64.
- , *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- , “Los héroes caballerescos en los espejos del callejón del gato de la comedia burlescas”, en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro* (Almagro, 12-14 de julio de 2005), Castilla la Mancha, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2006, pp. 149-178.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando Furioso*, Cesare Segre (ed.), Milano, Oscarmondadori, 1990.
- , *Orlando furioso*, edición bilingüe de Cesare Segre y M.<sup>a</sup> de la Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra. Letras Universales, 2002.
- ARIZA RUBIO, M.<sup>a</sup> José, “El fondo amescuano de la biblioteca de la University of Missouri-Columbia: índice de las obras”, en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII* (Granada, Octubre 1994), Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 137-158.
- ARMENGOL Y DE PEREIRA, Alejandro de, *Heráldica*, Barcelona, Labor, 1933.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1975.
- AVILÉS, Tirso de, *Armas y linajes de Asturias y antigüedades del Principado*, ed. de Marcos G. Martínez, Diputación de Asturias-Instituto de estudios asturianos, Oviedo, 1956.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1989.
- BANDELLO, Matteo, *La seconda parte de le novelle*, edición de Delmo Maestri, Torino, Edizioni dell’Orso Alessandria, 1993.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando, *La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de doce Vidas individuales castellanas*, Oviedo, Departamento de Filología española, 1989.

- BARRA JOVER, Mario, “Corpus diacrónico, constatación e inducción”, en Daniel Jacob y Johannes Kabatek (eds.), *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península Ibérica*, Iberoamericana, Vervuert, 2001.
- BARTRA, Roger, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- BATLLORI, Miguel, *La familia de los Borja*, edición y traducción al cuidado de Jerónimo Miguel, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999.
- BAZZONI, Giambattista, *Falco della rupe*, Milano, A. F. Stella, 1829.
- BERTERA, Stefano, *Gian Giacomo Medici: un'avventura europea [in appendice: La chianzun dalla guerra dagl chiastè da Mus]*, 1999.
- BETTIN, Ivano, “La donazione di Pio IV a risarcimento dei danni delle guerre del Medeghino”, estrato da *Archivi di Lecco e della Provincia*, n. 3, 2005.
- BLASCO, F. J., CALDERA, E., ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., y FUENTE, R. de la, *La Comedia de Magia y de Santos*, Madrid, ediciones Júcar, 1992.
- BLECUA, José Manuel, GUTIÉRREZ, Juan, y SALA, Lidia (eds.), *Estudios de Grafemática en el dominio hispánico*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Instituto Caro y Cuervo, 1998.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, y REYES PEÑA, Mercedes de los, “Reconstrucción de la vida teatral de los pueblos de la provincia de Sevilla: el teatro en Carmona (siglos XVI-XVII)”, en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Luciano García Lorenzo y John Varey (eds.), Londres, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 155-66.
- BORSELLINO, Nino, *Lettura dell'Orlando Furioso*, Roma, Bulzoni editore, 1972.
- BOVES NAVES, María del Carmen, *El diálogo. Estudio dramático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992.
- , *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco-Libros, 1997.
- BOYD-SWAN, Francesc Reus *Fondo de teatro castellano de la biblioteca Bas Carbonell*, Colección ensayo e investigación, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Diputación de Alicante, 1997.
- BURGIO, Eugenio, “‘Quellenforschung’ e diffusione nell’occidente medievale della ‘Vita Apocriphe’ di S. Gregorio. Un regesto bibliografico”, en *Annali di Ca’Foscari*, XXXII, 1-2, pp. 57-101.
- BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza Universidad, 1991.
- , *Los avatares de El Cortesano*, Barcelona, Gedisa, 1998.

- CAMARENA, Julio, CHEVALIER, Maxime, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos-novela*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- CAMPANA, Patrizia, “La silva en Lope de Vega”, en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Münster 1999), Iberoamericana, Vervuet, 2001, pp. 249-259.
- CANAVAGGIO, Jean, “Teatro y comediantes en el Siglo de Oro: algunos datos inéditos”, *Segismundo*, 23-24 (1976), pp. 27-51.
- , *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître*, Presses universitaires de France, 1977.
- , *Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- , “Juan Rulfo, Agustín de Rojas, Miguel de Cervantes: el nacimiento de la comedia entre historia y mito”, en J. Canavaggio ed., *La comedia*, Madrid, Casa de Velásquez, 1995, pp. 245-256.
- , *Un mundo abreviado. Aproximaciones al teatro áureo*, Iberoamericana, Vervuert, 2000.
- CANET VALLÉS, José Luis, “La comedia humanística española y la filosofía moral”, en PEDRAZA JIMÉMEZ, Felipe, y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.), *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, julio 1994), Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995.
- , José Luis, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, Serveis de publicació de la Universitat de Valencia, 1993.
- CANO AGUILAR, Rafael, *El español a través de los tiempos*, Madrid, Arco-Libros, 1992.
- CÁRDENAS Y VICENT, Vicente de, *Heráldica patronímica española y sus patronímicos compuestos. Ensayo heráldico de apellidos originados en los nombres*, Madrid, Hidalguía, 1976.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, *El moro de Granada en la literatura*, estudio preliminar de Juan Martínez Ruiz, Granada, Universidad de Granada, 1989 (ed. facsimilar).
- CASCARDI, A. J., “Sobre la fecha de *Los hechos de Garcilaso* de Lope de Vega”, en *Bulletin of the Comediantes*, 34, 1982, N.º 1, pp. 51-61.
- CASTAÑEDA Y ALCOBER, Vicente, *Arte del blasón. Manual de heráldica*, Madrid, Hidalguía, 1954.
- CASTROVIEJO, J. M., y FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, F. de P., *El Conde de Gondomar. Un azor entre ocasos*, Madrid, Prensa española, 1967.

- CÁTEDRA, Pedro M., y ROJO VEGA, Anastasio, *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 2004.
- CEREZO RUBIO, Ubaldo, y González Cañal, RAFAEL *Catálogo de comedias sueltas del Museo Nacional de Teatro de Almagro*, Madrid, 1994.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *La Numancia*, edición de Alfredo Hermenegildo, Madrid, Castalia, 1994.
- CHARTIER, Roger, “La pluma, el taller y la voz. Entre crítica textual e historia cultural”, en *Los Albores del Teatro español. Actas de las XVII Jornadas del Teatro Clásico (Almagro 1994)*, Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), Ciudad Real, Universidad de Castilla La Mancha y Festival Almagro, 1995.
- CHAVES MONTOYA, María Teresa, CHAVES MONTOYA, María Teresa, *Un espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*. Madrid, Área de Gobierno de las Artes, Ayuntamiento de Madrid, 2004.
- , “Una fábula escénica para el cardenal Antonio Barberini: *Il palazzo incantato* (1642) de Giulio Rospigliosi”, en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro* (Almagro, 12-14 de julio de 2005), Castilla la Mancha, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2006, pp. 179-203.
- CHEVALIER, Maxime, *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1968.
- , *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos, 1995.
- CLARAMONTE, Andrés de, *Púsoseme el sol, saliome la luna*, Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.), Kassel, Reichenberger, 1985.
- CLEMENTE SAN ROMÁN, Yolanda, “Impresos madrileños durante el reinado de Felipe II: aspectos bibliográficos”, en Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, julio 1998), Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp.253-266.
- Comedia pastoril española* (S. XVI), edición y estudio de José Ignacio Urquiza González, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982.
- COELLO, Antonio, y ROJAS ZORRILLA, Francisco, *Los tres blasones de España*, ed. de Ana Belén Fernández Urenda, Fco. Javier Fernández Urenda y María Corral Lumbreras, Calahorra, Ayuntamiento de Calahorra, 1999.

- CONNOR, Catherine, “Hacia una teoría sociocultural del espectador aurisecular”, en *El texto puesto en escena. Estudios sobre la comedia del Siglo de Oro en honor a Everett W. Hesse*, Bárbara Mújica y Anita Stoll (eds.), London, Tamesis, 2000.
- COUDERC, Christophe, “Familia, matrimonio, parentesco, espacio: espacio dramático y espacio social en la comedia lopesca”, en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Madrid, Iberoamericana, 2002.
- CRIADO DE VAL, Manuel (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo*, Madrid, Edi, 1981.
- CRIVELLI, Camilo, *Pequeño diccionario de sectas protestantes*, Madrid, Escelicer, 1956.
- CRUICKSHANK, D. W., “Las obras dramáticas”, en *Los Albores del Teatro español. Actas de las XVII Jornadas del Teatro Clásico (Almagro 1994)*, Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), Ciudad Real, Universidad de Castilla La Mancha y Festival Almagro, 1995.
- CUETO PÉREZ, Magdalena, “La función mediadora del arte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral”, en *Investigaciones semióticas II. Lo teatral y lo cotidiano. Asociación española de Semiótica*, Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 1998.
- DAVIS, Charles, y VAREY, J. E., *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis, 1997.
- DE MARINIS, MARCO, *Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milán, Fabbri, 1982.
- DEMATTE, Claudia, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro caballeresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2005.
- DEMERSON, G., *La notion de genre à la Renaissance*, Génova, Editions Slatkine, 1984.
- DENZINGER, Henrici, *Enchiridion symbolorum*, Barcelona, Herder, 1953.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus, 1987.
- DIMTER, Matthias, “Sobre la clasificación del texto”, en *Discurso y literatura: nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*, Teun A. Van Dijk (ed.), trad. Diego Hernández García, Madrid, Visor, 1999.
- DOMINGO CARVAJAL, Gemma, *Tipología de los personajes en la dramaturgia de Guillén de Castro y Bellví (1569-1631)*, tesis doctoral dirigida por Rosa Navarro Durán, Universidad de Barcelona, 2005.

- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco, “Las compañías de comedias en los pueblos de la Rioja en el Siglo de Oro”, en *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, Isla Campbell (ed.), Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 213-27.
- , *El teatro en la Rioja (1580-1808)*, Logroño, Universidad de la Rioja, 1998.
- DUVIGNAUD, Jean, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966 (1ª ed. en francés, 1965).
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.<sup>a</sup> Teresa, y MARTÍNEZ ALCALDE, M<sup>a</sup> José, *Diacronía y gramática histórica de la lengua española*, Valencia, Tirant Lo Blanch, 2000.
- El hijo de la cuna de Sevilla*, edición de María del Valle Ojeda Calvo, Kassel, Reichenberger, 1996.
- EGIDO LÓPEZ, Teófanos, *Las reformas protestantes*, Madrid, Síntesis, 1992.
- ENKVIST, Nils Enrik, “Lingüística, retórica y estilística del discurso y del texto”, en *Discurso y literatura: nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*, Teun A. Van Dijk (ed.), trad. Diego Hernández García, Madrid, Visor, 1999.
- ESCAPA, Pablo Andrés, “Historia de unos papeles: el legado manuscrito de Guardiola en la librería de Gondomar”, en María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (dirs.), *El libro antiguo español. VI. De Libros, Librerías, Imprentas y Lectores*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Patrimonio Nacional-Sociedad Española de Historia del Libro, 2002, pp. 13-36.
- ESCAPA, Pablo Andrés, y RODRÍGUEZ MONTEDERRAMO, José Luis, “Manuscritos y saberes en la librería del Conde de Gondomar”, en María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (dirs.), *El libro antiguo español. IV. Coleccionismo y Bibliotecas*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Patrimonio Nacional-Sociedad Española de Historia del Libro, 1998, pp. 13-81.
- ESCUADERO, Juan Manuel, “Espacio rural versus espacio urbano en las primeras comedias de Lope de Vega”, en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Madrid, Iberoamericana, 2002.
- ESTEVE SERRANO, Abraham, *Estudios de teoría ortográfica del español*, Murcia, Universidad de Murcia, 1982.
- FARA, Mario, *Gian Giacomo Medici detto il Medeghino. Saggio sulla sua vita, dagli inizi fino al 1529*, estratto dal volume XL del *Periodico della Società Storica Comense*.



- FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Juan, “La fijación del texto en el caso de manuscritos inéditos”, en Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1990, pp. 189-194.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel, “Donaires del primer teatro español”, en PEDRAZA JIMÉMEZ, Felipe, y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.), *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, julio 1994), Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995.
- , “La comicidad del teatro español del siglo XVI según Agustín de Rojas”, en *Imprenta y Crítica Textual en el siglo de Oro*. Francisco Rico (director), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000.
- FERNÁNDEZ SILES, Francisca, “Carboneros de comedia”, en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII* (Granada, Octubre 1994), Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 245-258.
- FERRER VALLS, Teresa, “El erotismo en el teatro del primer renacimiento”, *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 51-67.
- , *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis, 1991.
- , “Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias”, en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de Valencia, 1991, pp. 189-199.
- , “De los entremeses de circunstancias políticas a las piezas dramáticas de circunstancias políticas: el prelude del drama histórico barroco”, en F. Massip (ed.), *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Sociéte Internationale pour l'Etude du Théâtre Medieval (Girona 29 de junio a 4 de julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre-Diputació de Barcelona, 1995, pp. 417-424.
- , “Teatros y representación cortesana. *La Arcadia* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), pp. 213-32.
- , “Teatros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro” *Quaderns de Filologia. Estudis literaris, I, Homenaje a la profesora Amelia García-Valdecasas*, València, Facultat de Filologia-Universitat de València, 1995, pp. 355-71.

- , “Géneros y conflictos en los autores de la Escuela Dramática Valenciana, *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 137-148.
- , “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)”, en J. M. Díez Borque (ed.), *Teatro Cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), 215-31.
- , “Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II”, *Voz y letra. Revista de Literatura*, X, 2 (1999), 3-18.
- , “El Duque de Lerma y la Corte Virreinal en Valencia: Fiestas, literatura y promoción social. *El Prado de Valencia de Gaspar Mercader*”, *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, V, *Homenaje a César Simón*, València, Facultat de Filologia-Universitat de València, 2000, pp. 257-71.
- , “La representación y la interpretación en el siglo XVI”, en Javier Huerta Calvo (director), *Historia del Teatro Español*, vol. I (de la Edad Media a los Siglos de Oro), Madrid, Gredos, 2003.
- , en “El juego de poder: los dramas de privanzas”, *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. I. El noble y el trabajador*, (Seminario Internacional, 23-24 de abril de 2001), Madrid, Casa de Velázquez, 2004, pp. 159-185.
- FISHER-LICHTE, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1983.
- FLORES, Pedro de, *Versos de Ramillete de Flores* (Cancionero tradicional 1500-1702), ALÍN, José María (ed.), Madrid, Castalia, 1991.
- FLORES MUÑOZ, Antonio, “Historiografía del Gran Capitán”, en VV. AA., *Córdoba, el Gran Capitán y su época*, Real Academia de Córdoba, 2003, pp. 327-369.
- FLORIT DURÁN, Francisco, “Los *Diálogos de las comedias* y el arte reformado de hacer comedias en aquellos tiempos”, en J. Canavaggio (ed.), *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 291-301.
- FOX-DAVIS, Arthur Charles, *A complete guide to Heraldry*, New York, Bonanza Books, 1978.
- FRENK, Margit, *Entre folklore y literatura*, Méjico, colegio de Méjico, 1984.
- , *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987.
- , *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 1997.
- , *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 2003.

- , “Lope de Vega, hecho música en la Nueva España de su tiempo”, en *Proyección y significados del teatro clásico español*, José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora (coords.), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 79-88.
- FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de argumentos de la Literatura Universal*, Madrid, Gredos, 1976.
- FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1968 (Segunda edición revisada de *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barroca*, Pisa, 1962).
- , “*El Ganso de Oro* de Lope de Vega: un uno temprano de comedia de magia”, en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de Valencia, 1991, pp. 133-141.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, “Identificación y distancia. Notas sobre la recepción teatral”, en *Investigaciones semióticas II. Lo teatral y lo cotidiano. Asociación española de Semiótica*, Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 1998.
- GARCÍA FOLGADO, M.<sup>a</sup> José, “Los signos de interrogación en las ortografías del español”, en Alexandre Veiga y Mercedes Suárez Fernández (eds.), *Historiografía lingüística y gramática histórica. Gramática y léxico*, Iberoamericana, Vervuert, 2002.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel, “Transmisión y recepción de la obra teatral en el siglo XVI”, en Javier Huerta Calvo (director), *Historia del Teatro Español*, vol. I (de la Edad Media a los Siglos de Oro), Madrid, Gredos, 2003.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo José, “La compañía de Ganassa en Madrid (1580-1584): tres nuevos documentos”, *Journal of Hispanic Research*, 1, 3 (1993), pp. 355-70.
- , “Alonso de Cisneros. Vida y arte de un comediante entre Lope de Rueda y Gaspar de Porres”, *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 189-206.
- GARCÍA HERNÁN, David, *La aristocracia en la encrucijada. La alta nobleza y la monarquía de Felipe II*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2000.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, “De locos y caballeros: *Don Quijote de la Mancha*, de Guillén de Castro”, en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro* (Almagro, 12-14 de julio de 2005), Castilla la Mancha, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2006, pp. 79-97.

- GARCÍA RÁMILA, Ismael, “Breves notas sobre la historia del teatro burgalés, en el transcurso de los siglos XVI a XVIII”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CXXVIII, cuaderno 1 (enero-marzo), 1951, pp. 389-423.
- GARCÍA-VALEDECASAS, Amelia, “La tragedia de final feliz: Guillén de Castro”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Manuel García Martín (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 433-446.
- GAREFFI, Andrea, *Figure dell’immaginario nell’Orlando Furioso*, Roma, Bulzoni, 1984.
- GARNIER VERDAGUER, Emmanuelle, “Acerca de la métrica y su función en el teatro del Siglo de Oro”, en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII* (Granada, Octubre 1994), Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. II, pp. 181-198.
- GARRIDO CAMACHO, Patricia, *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI. La teoría de la anagnórisis*, Madrid, Támesis, 1999.
- GIAMPAOLO, Leopoldo, “Aspetti minori della guerra combattuta da Francesco II Sforza contro il Medeghino. Difficoltà di arruolamenti e di forniture causale dalla sacarsità di mezzi finanziari (Documenti dal Varesotto e dal Verbano)”, extracti da *Comum. Miscelánea di scritti in onore dell’Arch. F. Frigerio pubblicata a cura della Società Archeologica Comense*, Tipografía Editrice Antonio Nosedal, Como, s. a., pp. 237-250.
- GIULIANI, Luigi, *Las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola*, tesis doctoral dirigida por Alberto Blecua Perdices, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.
- GOLDBERG, Harriet, *Motif-Index of Medieval Spanish Folk Narratives*, Arizona, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Dolores, “La Representación de los Mártires Justo y Pastor, de Francisco de las Cuebas, y el teatro religioso del siglo XVI”, en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Münster 1999), Iberoamericana, Vervuet, 2001, pp. 642-651.
- GRACIA, Paloma, “El mito del Graal”, en Rafael Beltrán, *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de València, 1998.
- GRANJA, Agustín de la, “Lope de Vega, Jerónimo Velázquez y las fiestas del Corpus (1584-88)”, *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 189-206.

- GUERREAU-JALABERT, Anita, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Librairie Droz, 1992.
- GUILLÉN DE CASTRO, *Las mocedades del Cid*, edición, prólogo y notas de ARATA, Stefano; estudio preliminar de Aurora Egido, Barcelona, Crítica, 1996.
- GUTIÉRREZ NÚÑEZ, Francisco Javier, “Presencia de la Orden Mínima en el estado señorial de Osuna. El caso particular del convento de la Puebla de Cazalla (Sevilla), (1555-1835)”, en *Los Mínimos en Andalucía*, ed. Valeriano Sánchez Ramos, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Ayuntamiento de Vera (Almería)-Orden Mínima, 2006, pp. 337-388.
- HEGYI, Tomar, *Cervantes and the Turks: Historical Reality versus Literary Fiction in La Gran Sultana and El amante liberal*, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, United States of America, 1992.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1961.
- , *La Numancia de Cervantes*, Madrid, Biblioteca de Crítica Literaria, 1976.
- , *Historia de la Literatura Española 15. El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994.
- , *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.
- (ed.), *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- , “Ejercicio de poder y asunción de la libertad en el teatro del siglo XVI”, en *Proyección y significados del teatro clásico español*, José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora (coords.), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 29-50.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María, *El texto en el texto. Lecturas de géneros literarios*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, Carmen, *El cuento español en los siglos de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002.
- HESSE-LÜTTICH, Ernest, “El discurso dramático”, en *Discurso y literatura: nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*, Teun A. Van Dijk (ed.), trad. Diego Hernández García, Madrid, Visor, 1999.
- HILDESHEIM, Johannes de, y ANÓNIMO, *La leyenda de los tres Reyes Magos y Gregorio el de la Roca. Dos ejemplos de literatura popular alemana de la Baja Edad Media recuperados por Karl*

- Simrock*, traducción, introducción y notas de SÁNCHEZ NIETO, María Teresa, Valladolid, Disabella, 2003.
- HUERTA CALVO, Javier, “Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI”, en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español*, vol. I (de la Edad Media a los Siglos de Oro), Madrid, Gredos, 2003.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, “Modernización frente a “old spelling” en la edición de textos clásicos”, en Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1990, pp. 237-244.
- INFANTES, Víctor, “Liminar para un manuscrito. El *Catálogo de Comedias que han escrito los más célebres Autores Españoles*”, en *Criticón*, Homenaje a Stefano Arata, n.º 87-88-89, 2003, pp. 407-413.
- JACOBS, Helmut C., *Divisiones philosophiae. Clasificaciones españolas de las artes y las ciencias en la Edad Media y el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2002.
- JANSEN, Steen, “Esbozo de una teoría de la forma dramática”, en *Teoría del Teatro*, María del Carmen Boves Naves (ed.), Madrid, Arco-Libros, 1997.
- JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, *Historia de los hechos de España*, introducción, traducción, notas e índices de Juan Fernández Valverde, Madrid, Alianza editorial, 1989.
- JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1985.
- KIRSCHNER, Teresa, “La masa airada en Shakespeare y Lope de Vega”, en Anita K. Stoll (ed.), *Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680*, Madrid, Tamesis, 1993, pp. 25-35.
- , *Técnicas de representación en Lope de Vega*, London, Tamesis, 1998
- KOWZAN, Tadeus, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992.
- , *El signo y el teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997.
- LABERTIT, André, “El enredo engañoso (la burla) en *El retablo de las maravillas*: apuntes estilísticos”, en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Actas del Coloquio celebrado en Roma (16 a 19 de noviembre de 1978), Roma, Instituto Español de Cultura de Roma, 1981, pp. 55-67.

- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “Una biografía caballeresca del siglo XV: *La Coronica del yllustre y muy magnifico cauallero don Alonso Perez de Guzman el Bueno*”, en *La España medieval*, 1999, 22, pp. 247-283.
- LAMPRIDI, Aeli, “Commodus Antonius”, en *Scriptores historiae augustae*, Leipzig, Teubner verlagsgesellschaft, 1971, v. I, pp. 98-114.
- LASSO DE LA VEGA, Lobo, *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Kassel, Reichenberger, 1983.
- , *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Kassel, Reichenberger, 1986.
- LLANOS LÓPEZ, Rosana, “Sobre el género de la comedia de Santos”, en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Marc Vitse (ed.), Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2005, pp. 809-826.
- LOPE BLANCH, Juan M., *Estudios de Historia Lingüística Hispánica*, Madrid, Arco-Libros, 1990.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, “Hacia Cervantes: de formas, contraformas y juegos de espejos en el teatro”, en VV. AA., *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, 1997, pp. 31-47.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, “Boccaccio, Lope de Vega y Tirso de Molina. Un triángulo de relaciones”, en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Actas del Coloquio celebrado en Roma (16 a 19 de noviembre de 1978), Roma, Instituto Español de Cultura de Roma, 1981, pp. 355-366.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*, Sevilla, Imprenta Provincial, 1940.
- LUISSI, Francesco, “Musica in commedia nel primo cinquecento”, en Francisco Rico (dir.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001, pp. 259-285.
- MANSO PORTO, Carmen, *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar (1567-1626). Erudito, mecenas y bibliófilo*, Galicia, Xunta de Galicia, 1996.
- MARGUERIDE DE NAVARRE, *L’Heptaméron*, ed. de de Michel François, Paris, Bordas, 1991.
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1968.
- MARTÍN ABAD, Julián, “Soporte, textos y noticia bibliográfica”, en *Los Albores del Teatro español. Actas de las XVII Jornadas del Teatro Clásico (Almagro 1994)*, PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, y

- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.), Ciudad Real, Universidad de Castilla La Mancha y Festival Almagro, 1995.
- MARTÍN GÓMEZ, Antonio L., *El Gran Capitán. Las campañas del Duque de Terranova y Santángelo*, Madrid, Almena, 2000.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso, *Mundos del texto y géneros literarios*, Coruña, Universidade da Coruña, 1993.
- MARTÍNEZ CRESPO, Alicia, “Una comedia amescuana de inspiración foránea: *Los caballeros nuevos y carboneros de Tracia*”, en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII* (Granada, Octubre 1994), Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 401-409.
- MARTÍNEZ NAVAS, Isabel, “Proceso inquisitorial de Antonio Pérez”, *Revista de la Inquisición* (Universidad Complutense de Madrid), 1991, 1, 141-200.
- MATA INDURÁIN, Carlos, “*La adúltera penitente*, comedia hagiográfica de Cáncer, Moreto y Matos Fragoso”, en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Marc Vitse (ed.), Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2005, pp. 827-846.
- MAURON, Charles, *Psicocrítica del género cómico*, Madrid, Arco-Libros, 1997.
- MAZZOCCHI, Guiseppe, “La *commedia dell’arte* y su presencia en España”, en HUERTA CALVO, Javier (director), *Historia del Teatro Español*, vol. I (de la Edad Media a los Siglos de Oro), Madrid, Gredos, 2003.
- MCKENDRICK, Melveena, *Playing the king. Lope de Vega and the limits of conformity*, London, Tamesis, 2000.
- , *El teatro en España (1490-1700)*, Barcelona, Medio Maravedí, 2003.
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario, *Diccionario de escritores, maestros y oradores*, Sevilla, 1925, Tipografía Jirones O’Donnell (reproducción facsimilar de París Valencia, 1994).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, Aldus, 1949, seis volúmenes.
- , *Historia de los heterodoxos españoles*, ed. de Enrique Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, 1963.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUES, Faustino, *Heráldica medieval española I. La Casa Real de León y Castilla*, Madrid, Hidalguía, 1982.



- , *Leones y castillos. Emblemas heráldicos en España*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999.
- MÉRIMÉE, Henri, *El arte dramático en Valencia. Desde los orígenes hasta principios del siglo XVII*, (traducción de Octavio Pellisa Safont), Valencia, Institució Valenciana Alfons el Magnànim, 1985.
- MESSÍA DE LA CERDA Y PITA, Luis F., *Heráldica española. El diseño heráldico*, Madrid, Aldaba, 1990.
- MICHAEL, Ian, y AHIJADO, José, “la Casa del Sol: la Biblioteca del Conde de Gondomar en 1619-1623 y su dispersión en 1806”, en María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (dirs.), *El libro antiguo español. III. El Libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Patrimonio Nacional-Sociedad Española de Historia del Libro, 1996, pp. 185-200.
- MILLARES CARLO, Agustín, (y Ruiz Asencio, José Manuel, colaborador), *Tratado de paleografía española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, 3ª ed.
- MOLL, Jaime, “Aproximaciones a la sociología de la edición literaria”, en Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1990, pp. 61-68.
- MORALES, *Comedia de los amores y locuras del Conde Loco*, ed. de Jean Canavaggio, Paris, Centre de Recherches Hispaniques. Institut d’Etudes Hispaniques, 1969.
- MORENO GALLEGO, Valentín, “Sangre y tinta. Linajes y libros en el genealogista Pie de Concha (1600): en torno a un índice de procedencias”, en María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (dirs.), *El libro antiguo español. VI. De Libros, Librerías, Imprentas y Lectores*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Patrimonio Nacional-Sociedad Española de Historia del Libro, 2002, pp. 261-284.
- MORLEY, Griswold S., y TYLER, Richard W., *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1961, 2 vol.
- MORLEY, Griswold, y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- MUÑOZ Y RIVERO, Jesús, *Manual de Paleografía diplomática española*, Madrid, Atlas, 1972.
- MUSACCHIO, Enrico, *Amore, ragione e follia. Una rilettura dell’Orlando Furioso*, Roma, Bulzoni, 1983.

- NARCISO GARCÍA-PLATA, Reyes, *El teatro de Joaquín Romero de Cepeda, dramaturgo extremeño del siglo XVI*, Salamanca, Institución cultural “El Brocense”, 1999.
- NEWELS, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1974.
- NOGUERA, Dolores, y REY, Alfonso (eds.), *La edición de textos. Actas del Primer congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Madrid, Tamesis, 1990.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael, “La percepción de lo teatral en la lectura”, en *Investigaciones semióticas II. Lo teatral y lo cotidiano. Asociación española de Semiótica*, Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 1998.
- OEHRLEIN, Joseph, “El actor en el siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social”, en *Actor y técnica de representación del Teatro Clásico Español*, Díez Borque (ed.), (Madrid, 17-19 de mayo de 1988), Madrid, Tamesis, 1989.
- , *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993 (Traducción de Miguel Ángel Vega).
- OJEDA CALVO, María del Valle, “Nuevas aportaciones al estudio de la Commedia dell'arte en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga”, *Criticón*, 63, 1995, pp. 119-38.
- , “Barbara Flaminia: una actriz italiana en España” en J. A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica, Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua», celebrado en Granada-Ubeda del 7 al 9 de marzo de 1997, y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Universidad de Granada, Granada, 1998, pp. 375-93.
- , “Los enredos de Martín, ‘compuesta por Cepeda’, y la herencia de la comedia italiana: primera aproximación”, en *Criticón*, Homenaje a Stefano Arata, n.º 87-88-89, 2003, pp. 589-601.
- , “Progne y Filomena, una tragedia recuperada de la colección Gondomar”, en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM/ Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 661-680.
- OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en VV. AA. (Joan Oleza Simó, director), *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986.
- , “La comedia: el juego de la ficción y del amor”, *Edad de Oro*, n.º 10, 1990, pp. 203-220.

- , “Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero”, en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes*. Valencia, Universitat de Valencia, 1991, pp. 165-188.
- , “Las transformaciones de fasto medieval”, en L. Quirante ed., *Teatro y espectáculo en la Edad Media*. Actas Festival d’Elx 1990. Instituto de Cultra “Juan Gil Albert”, Alicante, 1992, pp. 47-64.
- , “Alternativas al gracioso: la dama donaire”, *Criticón*, n.º 60, 1994, 35-48.
- , “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, pp. 235-250.
- , “El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión”, en J. Canavaggio ed., *La comedia*, Madrid, Casa de Velásquez, 1995, pp. 181-226.
- , “Hagamos cosas de risa las cosas de calidad. *El Lacayo Fingido* o las armas sutiles de la comedia. La puesta en escena del teatro clásico”, *Cuadernos del teatro clásico*, n.º 8, 1995, 58-119.
- , “Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, n.º 1, 1996, 119-135.
- , “Vencer con arte mi fortuna espero. La evolución del primer Lope al Lope del Arte Nuevo”, en Lope de Vega: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Edición de Donald McGrady. Estudio preliminar de Joan Oleza, 1997.
- , “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo”, *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 235-251.
- , “La traza y los textos, a propósito del autor de *La Estrella de Sevilla*”, Valencia, 1999.
- , “El primer Lope: un haz de diferencias”, *Ínsula*, n.º 658, Octubre 2001.
- , “El teatro Clásico español: metamorfosis de la Historia”, Valencia, *Diablotexto*, n.º 6, 2002, pp. 127-164.
- , “El Lope de los últimos años y la materia palatina”, en *Criticón*, Homenaje a Stefano Arata, n.º 87-88-89, 2003, pp. 603-620.
- , “Las opciones dramáticas de la senectud de Lope”, en J. M<sup>a</sup>. Díez Borque y J. Alcalá Zamora eds. *Proyección y significados del teatro clásico español*. Madrid. SEACEX. 2004, pp. 257-276.

- , “Del gracioso a la dama donaire: mutaciones de género”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, 2005, pp. 351-379.
- OLIVA, César, “Espacio urbano de la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega”, en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (julio 1995)*, Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), Ciudad Real, Universidad de Castilla la Mancha y Festival Almagro, 1996.
- OLSON, Elder, WARDROPPER, B. W., *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel, 1978.
- PARDUCCI, Amos, *La fortuna dell'Orlando furioso nel teatro spagnolo*, en *Giornale storico della letteratura italiana*, diretto da Vittorio Cian, Suplemento n. 26, Torino, Giovanni Chiantore, 1937, año XV.
- PARKER, Alexander A., *La imaginación y el arte de Calderón: ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991.
- PARR, James, “La época, los géneros dramáticos y el canon. Tres contextos imprescindibles”, en Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, julio 1998)*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 119-135.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983.
- , *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós, 2000.
- PÉREZ DE HITTA, Ginés, *Historia de los bandos de zegríes y abencerrajes: (primera parte de las Guerras civiles de Granada)*, estudio preliminar e índices de Pedro Correa Rodríguez, edición de Paula Blanchard-Demouge, Granada, Universidad de Granada, 1999.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901.
- , *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda Serie*, Burdeos, Feret, 1914.
- PÉREZ Y PÉREZ, María Cruz, *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*, Madrid, C.S.I.C., 1973.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “El representante Alonso de Cisneros y la evolución del teatro en el último tercio del siglo XVI”, en Jean Canavaggio ed., *La comedia*, Madrid, Casa de Velásquez, 1995, pp. 226-243.
- , *La edición de textos*, Madrid, Síntesis, 1997.

- , “La materia caballeresca en los orígenes del teatro español”, en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro* (Almagro, 12-14 de julio de 2005), Castilla la Mancha, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2006, pp. 17-29.
- PORTILLO GARCÍA, Rafael, “Contar una historia en escena”, en *Los géneros literarios. Curso superior de narratología. Narratividad-Dramaticidad*, María Concepción Pérez (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988.
- PRADO, Javier del, “Aproximación al concepto de teatralidad”, en *Los géneros literarios. Curso superior de narratología. Narratividad-Dramaticidad*, María Concepción Pérez (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- PROFETI, Maria Grazia, “La profesionalidad del actor: fiestas palaciegas y fiestas públicas”, en Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, julio 1994), Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995.
- , “Comedia áurea y ópera italiana”, en *Proyección y significados del teatro clásico español*, José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora (coords.), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 109-122.
- PRUNÉS, Josep M., “Intervenciones del monarca español en Capítulos Generales de los Mínimos en el siglo XVII”, en *Bollettino Ufficiale dell’Ordine dei Minimi*, L, 2004, pp. 238-275.
- REGALLI, Franco M., “Para una perspectiva del teatro de Cervantes”, en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Actas del Coloquio celebrado en Roma (16 a 19 de noviembre de 1978), Roma, Instituto Español de Cultura de Roma, 1981, pp. 23-35.
- REGUEIRO, José M., *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- REICHEMBERGER, Kurt, “Ediciones críticas de textos dramáticos. Problemas antiguos y recientes”, en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro* (Pamplona, Universidad de Navarra, 1990), Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), Madrid, Castalia, 1991.
- RENDINA, Claudio, *I capitán di ventura*, Roma, Newton Compton editori, 1999.

- RENNERT, Hugo A., *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, *The Hispanic Society of America*, 1909.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, “Edición de unos “papeles sueltos” pertenecientes a dos autos del siglo XVI sobre *La degollación de San Juan*”, en Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro* (Universidad de Pamplona, 1990), Madrid, Castalia, 1991, pp. 431-458.
- , “Constantes y cambios en la tradición hagiográfica: del *Códice de Autos Viejos* a las comedias de santos del siglo XVII”, en J. Canavaggio ed., *La comedia*, Madrid, Casa de Velásquez, 1995, pp. 257-270.
- , “*Vida y martirio de Santa Bárbara*, una comedia inédita de la colección del conde de Gondomar”, en *Criticón*, Homenaje a Stefano Arata, n.º 87-88-89, 2003, pp. 745-764.
- , “El *Códice de Autos Viejos* y el teatro religioso en la segunda mitad del siglo XVI”, en Javier Huerta Calvo (director), *Historia del Teatro Español*, vol. I (de la Edad Media a los Siglos de Oro), Madrid, Gredos, 2003.
- REY-FLAU, Henri, *Le Chevalier, l'Autre et la Mort*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1999.
- RICH GREER, Margaret, “De la mano al ordenador: un proyecto mecanizado para la identificación de copistas teatrales del Siglo de Oro”, en Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1990, pp. 231-235.
- RÍO PARRA, Elena del, *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Vervuert, Iberoamericana, 2003.
- RIQUER, Martín de, *Los cantares de gesta franceses*, Madrid, Gredos, 1952.
- , *Heráldica castellana en tiempos de los Reyes Católicos*, Barcelona, Biblioteca filológica (Quaderns Crema), 1986.
- *et. al.*, *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, Martín de Riquer (dir.), Barcelona, Hora, 1992 (traducción y adaptación de la publicada originariamente en italiano por Valentino Bompiani (ed.), Milán, con el título, *Dizionario letterario delle opere*).
- RIVERO, Manuel, *Felipe II y el gobierno de Italia*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, “Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria”, en *Actor y técnica de representación del Teatro Clásico Español*, Díez Borque (ed.), (Madrid, 17-19 de mayo de 1988), Madrid, Támesis, 1989.
- , *Del oficio al mito: el actor en sus documentos* (ed.), Valencia, Universitat, 1997. 2 vols.
- , “El actor en el Siglo de Oro español: Materiales para una historia posible”, *A Society on Stage. Essays on Spanish Golden Age Drama*, New Orleans, University Press of the South, 1998 , pp. 203-221.
- , *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- RODRÍGUEZ MONTEDERRAMO, José Luis, “Gondomar y la historia del Reino de Galicia”, en María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (dirs.), *El libro antiguo español. VI. De Libros, Librerías, Imprentas y Lectores*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Patrimonio Nacional-Sociedad Española de Historia del Libro, 2002, pp. 321-364.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier, *Ficción y géneros literarios: (Los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra)*, Madrid, UAM, 1995.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes, *Los Formalistas Rusos y la teoría de los géneros literarios*, Madrid, Ediciones Júcar, 1991.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier, *La comedia pastoril española*, Madrid, 1990.
- Romancero*, Paloma Díaz Máz (ed.), Barcelona, Crítica, 1996.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín, *El natural desdichado*, ed. de James White Crowell, Estados Unidos, University of New México Press, 1939.
- , *El viaje entretenido*, ed. de Jaques Joset, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- ROMANO DE THUESEN, Evelia Ana, *Transcripción y edición del Catálogo Real de Castilla autógrafo inédito de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés*, tesis doctoral realizada bajo la dirección de Juan Bautista Avalle-Arce, University of California Santa Bárbara, 1992.
- ROMERA CASTILLO, José, “Semiótica teatral en España”, en *Investigaciones semióticas II. Lo teatral y lo cotidiano. Asociación española de Semiótica*, Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 1998.
- ROSSI, Federico Alessandro, *Straniero nel Duomo di Milano. Vita e gesta del Medeghino, zio di San Carlo*, 2002.
- RUANO DE LA HAZA, José, “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. Actas del*

- Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro (Pamplona, Universidad de Navarra, 1990)*, Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), Madrid, Castalia, 1991.
- RUBIERA, Javier, “El concepto de la teatralidad cervantina en las *Ocho comedias de 1615*”, en Christoph Strosetzki, *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro* (Münster 1999), Iberoamericana, Vervuet, 2001, pp. 1160-1165.
- SALVI, Marcella, *Escenas en conflicto. El teatro español e italiano desde los márgenes del Barroco*, New York, Ibérica, 2005.
- SÁNCHEZ ARJONA, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar 1567-1626*, Madrid, Discursos leídos ante la Academia de la Historia, 1935.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, y PORQUERAS MAYO, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- SANTIAGO SIMÓN, E., “Algo más sobre la sultana madre de Boabdil”, en *Homenaje al profesor Darío Cabanelas Rodríguez, o.f.m. con motivo de su LXX aniversario*. Granada: Universidad, 1987, t. 1, pp. 491- 495.
- SANTORO, Mario, *L’anello di Angelica. Nuovi saggi ariosteschi*, Cercola (Napoli), Federico & Ardia, 1983.
- SANZ AYÁN, Carmen, y GARCÍA GARCÍA, Bernardo José, “El oficio de representar en España y la influencia de la comedia dell'arte (1567-1587)”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 16 (1995), 475-500.
- SCRIVANO, Ricardo, *Finzioni teatrali. Da Ariosto a Pirandello*, Firenze, Casa Editrice G. D’Anna, 1982.
- SEBASTIÁN MEDIAVILLA, Fidel, *La puntuación en los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.
- SENTAURENS, Jean, *Seville et le théâtre. De la fin de Moyen Âge à la fin du XVIIe. siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires, 1982, 2 vol.
- SHERGOLD, Norman D., y VAREY, John E., *Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636*, Madrid, Sección de Cultura-Artes Gráficas municipales, 1958. Tirada aparte de la Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo, Año XXIV, n.º 69.



- SIMÓN DÍAZ, José y JOSÉ PRADES, Juana de, *Ensayo de una bibliografía de las obras y artículos sobre la vida y escritos de Lope de Vega Carpio*, Madrid, 1955.
- , *Lope de Vega: nuevos estudios* (adiciones al "ensayos de una bibliografía de las obras y artículos sobre Lope de Vega Carpio"), Madrid, C.S.I.C., 1961.
- SIMSON, Ingrid, "Caníbales y antropófagos en el teatro de Lope de Vega", en Christoph Strosetzki, *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro* (Münster 1999), Iberoamericana, Vervuet, 2001, pp. 1217-1225.
- SIRERA TURÓ, José Luis, *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Lope de Vega*, Madrid, Playor, 1982.
- , "Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico", en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de Valencia, 1991, pp. 55-76.
- SITO ALBA, Manuel, *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid, UNED, 1987.
- SOBALER SECO, M.<sup>a</sup> Ángeles, *La oligarquía soriana en el marco institucional de los "Doce Linajes" (siglos XVI y XVII)*, tesis doctoral, dirigida por Teófanos Egido López, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, dpto. de Historia Moderna, Contemporánea y de Historia de América, 1998.
- SOMACARRERA, Pilar, *El análisis del discurso aplicado a la literatura*, Santander, Ediciones Tantín, 1994.
- SOMMAIA, Girolamo da, *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, George Haley (ed.), Salamanca, Universidad, 1977.
- SPANG, Kurt, *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983.
- , "Historia, acción y suceso en el drama", en *Investigaciones semióticas II. Lo teatral y lo cotidiano. Asociación española de Semiótica*, Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 1998.
- STEIN, Louise, "La música en la comedia cortesana caballeresca y el poder del canto", en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro* (Almagro, 12-14 de julio de 2005), Castilla la Mancha, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2006, pp. 99-120.

- STOLL, Anita, “El vestuario en el teatro isabelino y en el corral en tiempos de Lope de Vega”, en *Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680*, STOLL, Anita (ed.), Madrid, Tamesis, 1993.
- STRONG, Roy, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, versión castellana de Maribel de Juan, Madrid, Alianza editorial, 1988.
- SUÁREZ CORTINA, Manuel, *Casonas, hidalgos y linajes. La invención de la tradición cántabra*, Santander, Universidad de Cantabria, 1994.
- SUÁREZ GARCÍA, José Luis, “La licitud del teatro en el reinado de Felipe II: textos y pretextos”, en Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, julio 1998), Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 219-251.
- Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO), Madrid, Chadwyck-Healey, España, 1998 [base de datos en CD-Rom.
- TELLECHEA IDÍGORAS, J. Ignacio, *El ocaso de un Rey. Felipe II visto desde la nunciatura de Madrid 1594-1598*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.
- THOMPSON, Stith, *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths...*, Bloomington (IN) : Indiana University Press, 1989.
- TIMONEDA, Joan, *El Patrañuelo*, edición de José Romera Castillo, Madrid, Cátedra, 1978.
- TOBAR, María Luisa, “Los disfrazados de mujer en la *Floresta de engaños*, de Gil Vicente”, en Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, julio 1994), Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 139-154.
- TOCCHET, M., *Comedia de Luçistela. Pieza teatral inédita del manuscrito II-460 de la Biblioteca de Palacio* (Tesis de licenciatura, Universidad de Venecia «Ca’ Foscari», Venezia, 1995-1996).
- TOMILLO, Antonio, y PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Fortanet, 1901.
- TORQUEMADA, Antonio de, *Manual de escribientes*, (ed. de Alonso Zamora Vicente y María Josefa C. de Zamora), Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1970.
- , *Obras completas I*, ed. M. Arroyo, Madrid, Biblioteca Castro, 1994

- TORRENTE, Álvaro, “La música en teatro medieval y Renacentista”, en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español*, vol. I (de la Edad Media a los Siglos de Oro), Madrid, Gredos, 2003.
- TORRES MONREAL, Francisco, “Poética de la ciudad sitiada y teatro de la crueldad (de *El cerco de Numancia* a *Estado de sitio*)”, en *Teatro y ciudad. V Jornadas de Teatro. Universidad de Burgos*, José Ignacio Blanco Pérez *et alii* eds., Burgos, Aldecoa, 1996, pp. 97-122.
- TRAVERS, Jan (1485-1563), *La chianzun dalla guerra dagl chiaste’ da Mus (La canzone della guerra del Castello di Musso)*, Siena, 1578, en edición bilingüe traducida al italiano por Diego Zoia, reproduce el que figura en la *Ratoromanische Chrestomathie* de G. Decurtins, Erlangen, 1908.
- UBERSFELD, Anne, *La escuela del espectador*, Madrid, Asociación de directores de escena de España, 1997.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- VACA DE OSMA, José Antonio, *El Gran Capitán*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.
- VALCÁRCEL, Carmen, “Problemas de edición de los textos musicados en el Siglo de Oro”, en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro (Pamplona, Universidad de Navarra, 1990)*, Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds), Madrid, Castalia, 1991.
- VAN DIJK, Teun A., “Las Raíces comunes de los estudios de la literatura y el discurso”, en *Discurso y literatura: nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*, Teun A. Van Dijk (ed.), trad. Diego Hernández García, Madrid, Visor, 1999.
- VAREY, J. E., “La edición de textos dramáticos del Siglo de Oro”, en Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1990, pp. 99-109.
- , “Las variantes de autor en la edición de textos dramáticos”, en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro (Pamplona, Universidad de Navarra, 1990)*, Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds), Madrid, Castalia, 1991.
- VAREY, J. E., y SHERGOLD, N. D., *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid 1587-1719. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1987.

- VÁZQUEL MEDEL, Miguel Ángel, “Narratividad y dramaticidad: mimesis diegética vs. mimesis pragmática”, en *Los géneros literarios. Curso superior de narratología. Narratividad-Dramaticidad*, María Concepción Pérez (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- VEGA RAMOS, María José, *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997.
- VEGA, Lope de, *El caballero de Olmedo*, edición de Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Revista de Bibliografía Nacional, anejo II, 1944.
- , *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, en *Obras de Lope de Vega*, edición de Menéndez Pelayo, XXIII. Crónicas y Leyendas de dramáticas de España, Madrid, Atlas, 1968, pp. 399-423.
- , *La amistad pagada*, Edi Bastianelli (ed.), Firenze, Opuslibri, 1983.
- , *El grao de Valencia*, Madrid, Turner Libros, Biblioteca Castro, v. 3, 1993.
- , *El príncipe melancólico*, Madrid, Turner Libros, Biblioteca Castro, v. 3, 1993.
- , *Los amores de Albanio e Ismenia*, Madrid, Turner Libros, Biblioteca Castro, v. 3, 1993.
- , *Los donaires de Matico*, ed. de M. Presotto, Reichenberger, Kassel, 1994.
- , *Los donaires de Matico*, en *Parte Primera de las comedias de Lope de Vega*, Vol.1, ed. de M. Presotto, Lleida, Editorial Milenio, 1997.
- , *El hijo de Reduán*, en *Parte Primera de las comedias de Lope de Vega*, Vol. 2, ed. de Gonzalo Pontón, Lleida, Editorial Milenio, 1997.
- , *Comedias de Lope de Vega*. en *Parte Primera de las comedias de Lope de Vega*, Vol. 3 ed. de Victoria Pineda, Lleida, Editorial Milenio, 1997.
- , *El perro del hortelano / Il cane dell’ortolano*, introducción, edición del texto español y notas de F. Antonucci y S. Arata, Napoli, Liguori 2006.
- VERRI, Pietro (1728-1797), *Storia di Milano, Tomo secondo, in cui si descrive lo stato della repubblica milanese, il dominio degli Sforza e de’ sucessivi sovrani sino ai principi del pontificato di S. Carlo Borromeo*, Milano, 1798, nella stamperia di Giuseppe Marelli [facsimilar en *DigitaMi*, Biblioteca Digitale di Milano <http://www.comune.milano.it/digitami/index.html>]
- VERZOSA, Juan de, *Anales del reinado de Felipe II*, edición a cargo de José María Maestre Maestre, Madrid, Laberinto, 2002.
- VILCHES, Lorenzo, “Nuevas tecnologías de la imagen y fin de lo teatral” en *Investigaciones semióticas II. Lo teatral y lo cotidiano. Asociación española de Semiótica*, Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 1998.

- VILLANUEVA, Juan Manuel, *El teatro teológico de Mira de Amescua*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.
- VITSE, Marc, *Elements pour une théorie du theatre espagnol du XVII<sup>e</sup> siecle*, France, Presses Universitaires du Mirail, 1990.
- , “La poética de la Comedia: estado de la cuestión o de la poética a las poéticas de la Comedia”, en J. Canavaggio ed., *La comedia*, Madrid, Casa de Velásquez, 1995, pp. 273-289.
- VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, traducción de Fray José Manuel Mesías, Madrid, Alianza editorial, 1996 (1982).
- VOSTERS, Simón A., “Lope de Vega y Juan Ravisio Textor. Nuevos datos”, en E. de Bustos Tovar, ed., *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas (Salamanca, agosto 1971)*, Salamanca, Universidad, 1982.
- VV. AA., *Ami et Amile. Une chanson de geste de l'amitié*, etudes recueillies par Jean Dufournet, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987.
- VV. AA., *La corte de Felipe II*, José Martínez Millán (dir.), Madrid, Alianza Universidad, 1994.
- VV. AA., *Castillos de España*, (volumen III), Editorial Everest, S.A., León, 1997.
- VV. AA., *Correspondencia del Conde de Gondomar*, M.<sup>a</sup> Luisa López-Vidriero (dir.), Madrid, Patrimonio Nacional, 4 vol. (1999-2003).
- VV. AA., *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, Aurelio González (ed.), México, Colegio de México, 2000.
- VV. AA., *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de teatro del Siglo de Oro*, Irene Pardo Molina y Antonio Serrano (eds.), Almería, Institutos de Estudios Almerienses, 2001.
- VV. AA., *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid, Arco-Libros, 2002.
- VV. AA., *Alegaciones en derecho del Conde de Gondomar*, M.<sup>a</sup> Luisa López-Vidriero (dir.), Madrid, Patrimonio Nacional, 2002.
- VV. AA., *Papeles varios del Conde de Gondomar. Historia*, M.<sup>a</sup> Luisa López-Vidriero (dir.), Madrid, Patrimonio Nacional, 2003.
- VV. AA., *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del siglo de oro. Actas del I Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua (celebrado en Granada, 7-9 noviembre, 2002)*, CASTILLA PÉREZ, Roberto (ed.), Granada, Universidad de Granada, 2003.

- VV. AA., *Papeles varios del Conde de Gondomar. Derecho*, M.<sup>a</sup> Luisa López-Vidriero (dir.), Madrid, Patrimonio Nacional, 2004.
- VV. AA., *Los Mínimos en Andalucía*, ed. Valeriano Sánchez Ramos, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Ayuntamiento de Vera (Almería)-Orden Mínima, 2006.
- XIMENIUS DE RADA, Rodericus, *Opera*, índices de lugares y personas preparados por M.<sup>a</sup> Desamparados Cabanes Pecourt, Valencia, Anubar, 1968 (Reimpresión facsímil de la edición de 1793).
- WEIGER, John G., *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid, Cupsa, 1978.
- YNDURÁIN, Francisco, “La ironía dramática en Cervantes”, en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Actas del Coloquio celebrado en Roma (16 a 19 de noviembre de 1978), Roma, Instituto Español de Cultura de Roma, 1981, pp. 37-54.
- ZURITA, Jerónimo, *Anales de la Corona de Aragón*, ed. de Ángel Canellas López, Zaragoza, CSIC, 1967.