

BIBLIOTECA ÁUREA HISPÁNICA **BÁH**
Universidad de Navarra | Editorial Iberoamericana / Vervuert

Dirección de Ignacio Arellano,
con la colaboración de Christoph Strosetzki y Marc Vitse.

Secretario ejecutivo: Juan Manuel Escudero.

Biblioteca Áurea Hispánica, 61

EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
EDICIÓN E INTERPRETACIÓN

ALBERTO BLECUA, IGNACIO ARELLANO,
Y GUILLERMO SERÉS (EDS.)

Universidad de Navarra • Iberoamericana • Vervuert • 2009



CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS
CLÁSICOS ESPAÑOLES

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche National-
bibliografie;
detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.ddb.de>.

Este libro ha recibido subvención del Proyecto de investigación PROLOPE I+D
HUM2006-09046/FILO, y una ayuda para Acciones complementarias HUM2006-
27327-E, ambas del Ministerio de Educación y Ciencia de España.

Agradecemos al Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de
Navarra, bajo el auspicio de la Fundación Universitaria de Navarra la ayuda que po-
sibilitó la publicación de este libro.

Agradecemos al Banco Santander la colaboración para la edición de este libro.

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2009
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2009
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-8489-447-6 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-865527-477-9 (Vervuert)

Depósito Legal:

Cubierta: Cruz Larrañeta

Impreso en España por
Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

ÍNDICE

Prólogo	9
Fausta Antonucci	
Organización y representación del espacio en la comedia urbana de Lope: unas calas	13
Antonio Azaustre Galiana	
Recursos retóricos en el teatro del Siglo de Oro: el caso de la <i>evidentia</i>	29
Christophe Couderc	
El cadáver en escena en el teatro de Lope de Vega	51
José María Díez Borque	
Teatro de palacio: excesos económicos y protesta pública	79
Aurora Egido	
Telones parlantes del Siglo de Oro	113
Francisco Florit Durán	
Las acotaciones escénicas en <i>No hay amigo para amigo</i> , de Francisco de Rojas Zorrilla	175
Agustín de la Granja	
Editando a Mira de Amescua: los nuevos textos y sus circunstancias	187

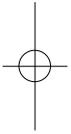
María Luisa Lobato	
Los fundamentos del teatro de Moreto	207
Abraham Madroñal	
Editar y catalogar los entremeses: el largo itinerario del teatro breve	231
Jesús G. Maestro	
Principios de preceptiva teatral del siglo xvii desde el materialismo filosófico como teoría de la literatura	253
Carlos Mota Placencia y José Javier Rodríguez Rodríguez	
Sobre el teatro portugués en español	307
Joan Oleza	
Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español	321
Blanca Oteiza	
Problemas textuales del teatro de Tirso: el caso de <i>El vergonzoso en palacio</i>	351
Felipe B. Pedraza Jiménez	
La ardua tarea de editar a Rojas Zorrilla	369
Miguel Ángel Pérez Priego	
Los autos: origen, evolución y adecuación ideológica	397
Marco Presotto	
Los autógrafos de Lope y las <i>partes</i> : un balance provisional	423
Christoph Strosetzki	
Las fronteras de la arcadia: naturaleza y estado natural	441

Jonathan Tacker

La puesta en escena en las ediciones
del teatro del Siglo de Oro..... 455

Germán Vega García-Luengos

Problemas de atribución y crítica textual
en Rojas Zorrilla 465





PRÓLOGO

Los estudios sobre el teatro español de los Siglos de Oro han conocido un verdadero auge en los últimos años, fundamentalmente por el dinamismo, constancia y rigurosa preparación de los diversos grupos de investigación, españoles y extranjeros, que centran sus esfuerzos en este campo. El presente volumen colectivo de estudios, promovido y editado en colaboración por dos de aquellos grupos, el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO), de la Universidad de Navarra, y el Grupo de Investigación sobre Lope de Vega (PROLOPE), de la Universidad Autónoma de Barcelona, con la colaboración del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles (CECE), reúne a una parte de sus principales representantes y a una excelente muestra del resto de estudiosos del teatro áureo, integrados en sus grupos respectivos, para poner en común todos esos avances alcanzados por separado y proyectarse hacia el futuro con mayor vigor y amplitud de miras.

Animados por dichos objetivos, no faltaron a la cita un buen número de especialistas y grupos de investigación directamente concernidos: el Diccionario de Argumentos y Datos del Teatro de Lope de Vega (ARTELOPE), el Diccionario Biográfico de Actores del Teatro Clásico Español, y el Léxico y Vocabulario de la Práctica Escénica en los Siglos de Oro: los tres de la Universidad de Valencia; el Grupo de Investigación sobre Rojas Zorrilla, de la Universidad de Castilla La Mancha, en colaboración con el Instituto Almagro de Teatro Clásico; el Aula Biblioteca Mira de Amescua (ABMA), de la Universidad de Granada; el Grupo Calderón, de la Universidad de Santiago de Com-

postela; el Instituto de Estudios Tirsianos, de la Universidad de Navarra, en colaboración con la Orden de la Merced; Moretianos, de la Universidad de Burgos; el grupo para la Catalogación y Bibliografía Crítica del Teatro Español del Siglo XVI, de la Universidad de Sevilla; los investigadores sobre teatro áureo del CSIC del proyecto Palabra, imagen y representación: literatura y espectáculo; y los del titulado Literatura española de los Siglos de Oro, de la Universidad Complutense; el grupo de investigación sobre el teatro portugués en España, de la Universidad del País Vasco; así como grupos de hispanistas extranjeros, como Teatri di Europa, de la Universidad de Florencia; Casa di Lope, de la Universidad de Roma; o Manos teatrales, de la Universidad de Duke.

La temática de los capítulos que siguen y su objetivo prioritario es presentar la panoplia de aproximaciones, herramientas y metodologías que permitan un mejor conocimiento y, en su caso, edición de nuestros textos dramáticos áureos: desde las más clásicas, como la crítica textual y la ecdótica, la historia de la literatura y el estudio de las fuentes, hasta otras más recientes como la bibliografía material y la teoría y la crítica literarias, sin dejar de lado un buen número de disciplinas afines o contiguas, como la escenografía y la historia de la indumentaria, o la oratoria, la música y la danza, pasando por la teoría de la recepción y la literatura comparada.

Gracias a tan diversas perspectivas de estudio descubrimos el teatro por dentro, desde sus entresijos como obra representada, desvelando, por ejemplo, los trucos de los actores, o, como negocio lucrativo, conociendo los precios de los alquileres de los corrales de comedias. Sabemos más del público que acudió a esos espectáculos, de sus gustos y preferencias. Y conocemos mejor, en definitiva, el teatro como texto, su especial vida hecha y rehecha en cada pase de la obra, modelada gracias a los cambios que las diversas representaciones provocaban, mezcla de la invención del autor y reacción de su público. Sabemos que es un producto editorial de gran éxito, con un formato especial de edición y venta. Nos explicamos por qué unos géneros nacen o se adaptan a las tablas y por qué unos logran especial éxito mientras que otros decaen.

Respecto a los autores estudiados, el elenco también es ambicioso. El lector hallará en las siguientes páginas a los primeras espadas del teatro áureo español, como Lope, Calderón o Tirso, pero de igual



modo a muchos otros como Rojas Zorrilla, Mira de Amescua, Moreto... Y sabrá más sobre la tipología de sus personajes; sobre los géneros, breves o largos, serios o jocosos, que utilizaban para hacerlos actuar; o sobre los recursos retóricos que compartían todos ellos cuando creaban sus tramas.

Esperamos, en fin, haber esbozado un selecto panorama de la situación actual de los estudios sobre el teatro peninsular de los Siglos de Oro que pueda servir de punto de partida para futuras investigaciones, sobre todo dentro del marco de colaboración cada vez más extendido entre las universidades españolas y europeas.

GRISO / PROLOPE







TRAZAS, FUNCIONES, MOTIVOS Y CASOS.
ELEMENTOS PARA EL ANÁLISIS
DEL TEATRO BARROCO ESPAÑOL¹

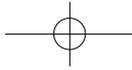


Joan Oleza
Universitat de València

El almirante de Francia no puede dormir. El acoso del rey a su esposa lo tiene desasosegado. Vaga por la casa, entra en la alcoba donde duerme Blanca. «¡Ay, cielos, ¿cómo es de día / si está durmiendo el Aurora?» Renuncia a despertarla por no inquietarla todavía más. Escoge una silla medio oculta entre unos ramos y se sienta: «Sueño, licencia te pido / para poder descansar». Al poco entra sigilosamente el rey en la alcoba, gracias al conde Arnaldo, vecino del almirante, que ha consentido en hacer un boquete en el muro medianero para que

¹ Este trabajo se ha beneficiado de mi participación en los Proyectos HUM 2006-9148, y HUM 2005-00560, del Plan Nacional I+D, patrocinados por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia y por los Fondos Feder.





322

TRAZAS, FUNCIONES, MOTIVOS Y CASOS

el rey se introduzca en la casa. El rey contempla extasiado a la dama, y sin poder contenerse va a abrazarla. Entonces le sobresalta una voz:

ALMIRANTE	¡No hagas tal!
REY	¡Estraña voz! Mas mi mal es sordo.
ALMIRANTE	¡Míralo bien!
REY	¿Qué lo mire bien? ¿Pues quién hay agora en el jardín que estorbe mi bien? En fin, la abrazo.
ALMIRANTE	¡Míralo bien!
REY	Que lo mire bien o mal, ¿qué importa a quien quiere bien? Durmiendo está mi desdén: hoy la abrazo.
ALMIRANTE	¡No hagas tal!
REY	¿No hagas tal? ¿Míralo bien? ¿No es eco de mi razón? Causado me ha confusión y helado el alma también (vv. 2295-2308)

Aun así el rey está dispuesto a todo y no hay nadie que pueda estorbárselo. Pero la voz atruena de nuevo la alcoba: «¡Es mi mujer!». Entonces el rey descubre al marido tras los ramos, que parece dormir. Pero ¿duerme y está soñando en voz alta, o lo finge para advertirle que no dé un paso más en sus pretensiones deshonorosas? El rey reflexiona:

Irme y perder me conviene
la ocasión que amor me ha dado.
No quiero andar descubierto
con hombre tan bien nacido,
que quien me avisa dormido,
me sabrá matar despierto (vv. 2327-2332)





Esta escena, tan llena de plasticidad dramática, pertenece al drama *La batalla del honor*², pero si la traigo a colación aquí es porque por debajo de toda esta rica sustancia dramática subyace un motivo perfectamente aislable en el laboratorio del historiador, y que puede formularse así:

El marido sorprende al déspota en su intento de deshonrarlo y le advierte que le ha reconocido, pero lo hace de modo disimulado.

Los motivos condensan acontecimientos prototípicos en una unidad breve y a la vez completa de la intriga, y todos los conocedores de la *Comedia Nueva* sabemos que estos dramas se sustentan sobre configuraciones de motivos. Una cantidad limitada de estos motivos, pero hoy todavía inabarcada en nuestros estudios, constituye la combinatoria básica de estas piezas dramáticas, pues son motivos que se repiten de pieza en pieza, algunos son exclusivos de tal o cual género, y otros pueden aparecer en cualquier obra, sea cual sea su género.

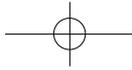
De hecho este mismo motivo se escenifica otras tres veces en este mismo drama: dos en el acto I y una en el acto II. En la primera, el almirante y sus criados sorprenden en la noche, a las puertas de su casa, al rey, a su privado y a dos músicos. El almirante reconoce enseguida al rey, pese a su embozo, y sabe que está allí para agraviarle. Entonces se pregunta:

¿Cómo le echaré de aquí
con el debido decoro
y dando a entender que ignoro
que no me le guarda a mí?
Ahora bien, industria sea,
pues fuerza no ha de valer (vv. 113-119)

Ninguno de los dos puede revelar su identidad: el rey no desea verse descubierto cometiendo una infamia, y el marido no puede descubrirse porque ello le empujaría a vengar su agravio nada menos que en la persona del rey. El almirante se hace pasar entonces por el Justicia que hace su ronda, y el rey comprende enseguida, y le susurra a su privado:

² Cito por la edición de Ramón Valdés en *Comedias de Lope de Vega*, Parte VI-1.





Que para echar a los dos
de su puerta, se ha fingido
Justicia

...

Invención
de celoso cuerdo ha sido (vv. 145 y ss).

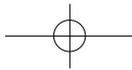
Los dos antagonistas se entregan al juego sutil de saberse reconocidos pero de no querer reconocerlo, de insinuarlo sin aceptarlo explícitamente, y los dos aprovechan ese juego para amenazarse.

En la ocurrencia que tiene lugar al final del acto II, el rey penetra en el jardín donde está doña Blanca y la asedia, le ruega, la abruma... De nuevo llega el almirante y sorprende la escena, pero tras escuchar escondido, da unas voces para advertir de su presencia. El rey es el que se esconde ahora, y el almirante, fingiendo que no lo ha visto, le dice a su esposa:

Vive Dios, que de manera
te adoro [...]
 [...] que creo
que cuando fuese posible
que el mismo rey te sirviese,
[...] que creo que le matase,
que la honra, Blanca, es tigre
que por sus hijos no teme
puntas de lanzas terribles,
cuanto más las de coronas,
que al fin son flores de lises (vv. 2048 y ss.)

La oblicua amenaza incorpora aquí un matiz: el fingimiento no sirve sólo para advertir o amenazar, sino también para recriminar al rey lujurioso su conducta infame, aunque también de forma oblicua, es decir, negando que se haya producido o pueda producirse tal conducta.

Que nunca los reyes sirven
las mujeres de sus deudos,
mayormente los que siguen
los pasos de sus mayores (vv. 2053-2056).



El motivo del «Reconocimiento disimulado», si se me permite bautizarlo así, que se repite con variantes en cuatro ocasiones en esta obra, lo encontramos en muchas otras, preferentemente si hay un soberano lujurioso que pretende deshonorar a un vasallo.

Los motivos, si se repiten de forma sistemática en un número significativo de obras pueden llegar a caracterizar a todo un género³, pero lo que nos interesa aquí es destacar que estos motivos cumplen unas funciones argumentales (narrativas) dentro de un determinado prototipo de argumento, caracterizado por alguno de los conflictos de base del sistema de la *Comedia Nueva*.

Déjenme retomar por un instante el concepto de *traza* que elaboré hace unos años⁴, a propósito de *La Estrella de Sevilla*, obra cuyo texto material, tal como nos ha llegado, juzgaba yo que no era de Lope, pero cuya traza indudablemente sí lo era. Me basaba en la definición en el *Diccionario de autoridades* de la palabra *traza*: «La primera planta, o diseño, que propone, e idea el artífice para la fábrica de algún edificio, u otra obra».

Unos años más tarde, y al calor de los aproximadamente 500 argumentos que hemos diseccionado en nuestra base de datos, *Artelope*, hoy ya casi en fase de finalización, considero que puedo fundamentar el concepto de traza como una combinación precisa de funciones narrativas, muchas de ellas concretadas por motivos, y caracterizar un microgénero, esto es, un grupo de obras con un mismo conflicto de base, como el despliegue en diversos textos dramáticos de una misma traza. Entonces estudié el conflicto de *la lujuria del déspota* a partir de *La Estrella de Sevilla* y de una decena de obras que podían asociarse con ella, hoy el panorama es bastante mayor y también las precisiones que pueden incorporarse.

En aquel trabajo pude establecer que ese mismo conflicto podía atravesar las fronteras de los géneros y manifestarse en modalidades muy distintas de la *Comedia Nueva*, lo cual no me sorprendía puesto

³ Por ejemplo, el motivo de la pendencia callejera entre caballeros, algunos de ellos embozados en sus capas, que echan mano de sus espadas al encontrarse frente a las rejas o el balcón de una dama por la que compiten, ha caracterizado hasta tal punto a la comedia urbana de costumbres contemporáneas que incluso le proporcionó título al género: «comedia de capa y espada».

⁴ Oleza, 2001, pp. 42-68.



que una cosa es la estructura de la traza y otra el modo de elaborarla, que puede ser cómico o dramático, urbano o rural, histórico o de libre invención, etc.

Del trabajo de entonces respecto al *conflicto de la lujuria del déspota* podía deducirse su presencia en los géneros siguientes:

COMEDIAS				DRAMAS				
Universos de irrealidad		Universos de verosimilitud		Imaginarios		Historiales		
Tradicción literaria	Libre invención	Picarescas	Urbanas	Materia literaturizada	Libre invención	Profanos		Religiosos
	Palatinas			Caballerescas	Palatinos	Hechos privados	Hechos públicos	
∅	<i>El lacayo fingido</i>	∅	<i>La niña de plata</i>	<i>El marqués de Mantua</i>	<i>La loca por la honra, El perseguido...</i>	<i>La Estrella de Sevilla, La Condesa Matilde</i>		∅

Sin pretensión de exhaustividad, como tampoco la tengo ahora, el conflicto aparecía hasta en cinco géneros: las comedias y los dramas palatinos, las comedias urbanas, los dramas caballerescos y los dramas historiales de hechos particulares (bien de ámbito europeo, como *La condesa Matilde*, bien de ámbito español, como *La Estrella de Sevilla*, *La ventura en la desgracia*, o *Servir con mala estrella*). Hoy sigo manteniendo esta transversalidad de las trazas, aunque señalaría que se trata de una transversalidad limitada, pues las trazas parecen rehuir determinados géneros y presentarse con preferencia en otros. Es el caso de *la lujuria del déspota*, que sería difícil encontrar en las comedias pastoriles, en las picarescas, o en las novelescas, por la simple razón de que en ellas no es habitual el personaje de un soberano despótico. Y sólo algunas raras comedias urbanas, de conflicto de capa y espada pero de ambientación histórica, y con intervención de personajes históricos, como *La niña de plata*, propician la presencia de esta traza. Por ello mismo, la traza de *la lujuria del déspota* se presta más a un tratamiento dramático, y dentro de él, y aunque es frecuente en los dramas históricos de hechos particulares, y poco en los de hechos públicos (un caso es el



de *El postrer Godo de España*⁵), podría encontrarse en su más completa comodidad en los dramas imaginarios, y dentro de estos en los de libre invención, en los palatinos, que parecen constituir su escenario predilecto, quizá no sin razón, dada la fuerte impregnación de esta traza por un discurso crítico con el poder, y dado el peligro que los tratados políticos del momento, de Bodin a Suárez, reconocían en la monarquía absoluta que predicaban: el peligro derivado de la exigencia de identificación del rey con la Ley positiva (que no con la natural y menos, claro, con la divina).

Nuestra traza, tal como hoy la concebimos, es una urdimbre de motivos, pero sobre todo una serie de funciones narrativas, de carácter abstracto, que vamos a examinar. La primera de estas funciones es, necesariamente, la concepción por el soberano de un, deseo ilegítimo, despótico, deshonroso para el objeto de ese deseo:

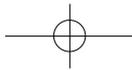
1. EL/LA DÉSPOTA CONCIBE UN DESEO ILEGÍTIMO POR UNA DAMA (O UN GALÁN)

En esta función el déspota puede ser el rey (*El lacayo fingido*, *La ventura en la desgracia*, *La Estrella de Sevilla*, *La batalla del honor*, *La condesa Matilde*, *Servir con mala estrella*, *El amor desatinado*), el príncipe heredero (*El Marqués de Mantua*, *La locura por la honra*), el futuro rey (*La niña de plata*) o, y es el caso más singular, una hija del rey (*La fuerza lastimosa*, *La locura por la honra*), incluso la esposa del soberano, como en el caso de la duquesa de Borgoña en *El perseguido*.

La manera deshonrosa engloba hasta tres situaciones diversas; en la más habitual, la dama o el caballero deseados están ya casados o a punto de casarse (*El lacayo fingido*, *El marqués de Mantua*, *La locura por la honra*, *La fuerza lastimosa*, *El perseguido*, *La batalla del honor*, *La condesa Matilde*), también pueden estar enamorados de un galán o dama con

⁵ En ocasiones, y como manifestación de la incomodidad con que se adaptan las trazas a ciertos géneros, estas aparecen como secundarias dentro del conflicto global. Tal es el caso de piezas históricas como *El postrer Godo de España*, en la que la traza de la lujuria del déspota queda subordinada a los hechos públicos de la pérdida de España por Rodrigo y de su comienzo de reconquista por Pelayo. También un drama historial como *Servir con mala estrella*, aunque de índole privada, subordina la traza de la lujuria del déspota a la propia de los dramas de privanza y fortuna, con su conflicto principal entre el mal soberano y el buen vasallo.





quien desean casarse (*La niña de plata*, *La Estrella de Sevilla*); en *El lacayo fingido* y *La ventura en la desgracia* se dan las dos situaciones anteriores: por un lado, las damas deseadas están a punto de casarse con maridos de conveniencia, por el otro están enamoradas de un tercero; por último: el déspota pretende conseguir su objetivo ofreciendo a cambio una condición de concubina que la familia de la dama quisiera poder rechazar (*Servir con mala estrella*, *La ventura en la desgracia*, *La Estrella de Sevilla*, *El amor desatinado*).

Las circunstancias en que se manifiesta el deseo no afectan al núcleo de la función, pero se repiten con una frecuencia significativa, dando paso a motivos bien característicos: o bien el déspota conoce a la dama o caballero objeto de su deseo por convivencia en la corte (*El lacayo fingido*, *La locura por la honra*, *La fuerza lastimosa*, *El perseguido*, *La batalla del honor*, *La ventura en la desgracia*, *Servir con mala estrella*, *El amor desatinado*), o porque la descubren en una circunstancia festiva, bien al visitar una ciudad y ser recibido con honores en ella (*La niña de plata*, *La Estrella de Sevilla*), bien por la celebración de una fiesta, que puede ser la de las bodas de la dama deseada (*El marqués de Mantua*, *La condesa Matilde*), o incluso las del propio déspota (*El postre godo de España*).

Acabo de presentar la que es la primera función de la traza, y esbozado el esquema de variantes de realización argumental de esa función en el sujeto que desea, en la manera deshonorosa en que desea, en la circunstancia en que se manifiesta el deseo, y en el objeto que es deseado, que puede ser una dama o un galán.

La segunda función de la traza, aunque no necesariamente por su orden de aparición, dado que cada obra impone su propio orden de estructuración de las funciones, es:

2. EL DÉSPOTA SOLICITA COLABORACIONES PARA SATISFACER SU DESEO

Esta función es ciertamente compleja, pues se realiza por medio de toda una diversidad de actuaciones. Entre ellas destaca el motivo del soborno a una esclava o criada (*La Estrella de Sevilla*, *La batalla del honor*), o a un pariente (*La niña de plata*), o la coacción sobre un cortesano (*La batalla del honor*), para que le faciliten el acceso a la casa y alcoba de la dama. En algún caso el soborno no es necesario pues la





criada colabora espontáneamente dados sus amores con algún servidor del tirano (*La locura por la honra*).

Una segunda posibilidad es la solicitud de ayuda a un caballero, en la ignorancia de que es el galán de la dama deseada, lo que pone al caballero en la disyuntiva de obedecer a su señor o de ser leal a sus amores. En todos los casos, y de manera más o menos digna, el galán obedece al rey (*El lacayo fingido*, *La Estrella de Sevilla*).

También es frecuente contar con la ayuda de una dama honorable, que se presta a facilitar la ocasión del encuentro deshonroso, bien poniendo alguna condición (*El marqués de Mantua*), bien por propia iniciativa y con plena implicación (*La locura por la honra*).

Un recurso estratégico que aparece en algunas obras es el de forzar la boda de la dama deseada con un cortesano que acepta medrar bajo el amparo del soberano aún a costa de convertirse en un marido consentido. Es muy relevante esta situación en *La ventura en la desgracia*, en la que el rey fuerza a la dama a casarse por dos veces, o en *El postrer godo de España* y en *Servir con mala estrella*, en las que el propósito finalmente no se cumple.

En casi todos los casos el tirano cuenta con la colaboración de un consejero, la mayoría de las veces poco o nada escrupuloso moralmente, a quien lo único que preocupa es aplicar los medios más eficaces para satisfacer las exigencias de su señor, sin interrogarse sobre su licitud. Son muy característicos los casos del posibilista y prudente don Arias en *La Estrella de Sevilla*, o del soberbio e imprudente Galalón en *El marqués de Mantua*. En algunas piezas el consejero es a su vez un galán, con sus propios intereses en juego, que no siempre son los del tirano, al menos en el terreno amoroso: es el caso de *El lacayo fingido*, de *La batalla del honor*, y sobre todo, del ejemplar Rugero de *Servir con mala estrella*. Es curioso observar que cuando es una mujer el sujeto del deseo deshonroso, no necesita consejeros, como en *La fuerza lastimosa* o en *El perseguido*.

Por último, y en algunos casos, el tirano trata de ganar la colaboración de su antagonista por medio de regalos y de honores: bien sea al marido o galán de su dama (*La batalla del honor*), bien sea al pariente responsable de su honra (*La Estrella de Sevilla*, *La niña de plata*).

La tercera función se refiere a la estrategia de agresiones para remover obstáculos y deshacerse de adversarios que se oponen a la satisfacción del deseo ilegítimo:



3. EL DÉSPOTA RECURRE A LA AGRESIÓN CONTRA SUS Oponentes

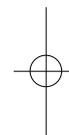
Estos oponentes responden principalmente a dos roles: el del galán (correspondido) de la dama y el del pariente (hermano, padre, tío) depositario de su honra.

Arquetípicos son el destierro del galán (*La ventura en la desgracia*), su apresamiento y encierro (*La ventura en la desgracia*), su alejamiento por medio de una misión que le es ordenada (*La Estrella de Sevilla*, *El marqués de Mantua*, *Servir con mala estrella*). El alejamiento es circunstancial y no ordenado en *La locura por la honra* y en *La condesa Matilde*, y harto singular en *El postrer godo de España*, obra en la que el conde don Julián confía a Rodrigo, el déspota lujurioso, la custodia y honra de su hija, la Cava, cuando se despide de la corte para atender las obligaciones de su cargo en la frontera.

Un recurso también singular es la amenaza de forzar un divorcio que el rey de Francia hace al almirante en *La batalla del honor*, y que acaba precipitando un acceso de locura en el honesto marido.

En algunos casos muy significativos, se trata de hacerle caer en una trampa por medio de la cual se busca someterlo o eliminarlo. Es el caso de *La fuerza lastimosa*, en que el rey somete a juicio del conde Enrique su propio caso como si fuera el caso de un tercero, y el conde sentencia que ante la pérdida de la honra de la infanta lo primero es repararla, obligando al seductor a casarse con ella, y si estuviere casado, a matar a su propia esposa con sus manos. El rey le revela entonces que ha sentenciado su propio caso, y que debe matar a su esposa para poder casarse con la infanta. Tramposa es también la cacería a que Carloto insta a seguirle a Valdovinos en *El marqués de Mantua*, y trampas semejantes pueden encontrarse en *El perseguido*, *La Estrella de Sevilla* o *La ventura en la desgracia*.

Esta agresión alcanza su punto culminante cuando el déspota concibe el deseo de matar a su oponente, y sobre todo cuando dispone que se ejecute ese deseo. Así es como, en *La Estrella de Sevilla*, el rey don Sancho el Bravo ordena a Sancho Ortiz matar a Busto Tavera, o como ese mismo rey, en *La ventura en la desgracia*, se propone reiteradamente hacer matar a don García, o como el delfín de Francia hace matar a Valdovinos por Galalón y sus sicarios, en *El marqués de Mantua*, o como el rey de Francia decide matar al conde Gesualdo en *La condesa Matilde*. De estos intentos asesinos algunos consiguen su propósito (*La Estrella de Sevilla*, *El marqués de Mantua*), otros resultan intentos





fracasados (*La ventura en la desgracia*), otros consiguen lo que pretendían de forma indirecta, en el campo de batalla, donde el marido agraviado que ha sido enviado a la guerra muere heroicamente defendiendo a su rey tirano, en una extensión del motivo bíblico de David y Urías (*La condesa Matilde*). Cuando quien concibe el deseo de matar es una mujer, la intención asesina se desvía hacia otros objetivos y utiliza otros medios ciertamente singulares (poco o nada caracterizables como motivos): si en *La fuerza lastimosa*, la Infanta quiere obligar al conde Enrique, su amado, a matar a su esposa, la condesa Isabela, su oponente, en *El perseguido* es clara la desviación de la norma masculina, pues la duquesa de Borgoña, viéndose rechazada en su deseo ilegítimo por Carlos, decide matar al hijo de éste, apenas un niño, y acaba por atentar, por error, contra la vida de su propio marido, el duque. En *Servir con mala estrella* es la propia dama deseada y convertida en concubina real la que decide colaborar en su deshonor y hace matar a su propio hermano, don Tello, que se oponía a ella, con lo que le ahorra al rey esa misión. Algo semejante ocurre en *La locura por la honra*, en que Flordelís, la dama que va a ser deshonrada por el delfín de Francia, desea la muerte de su marido, obstáculo de esa deshonor, aún cuando no llega a ponerla en práctica.

4. EL Oponente del déspota, advertido del peligro que le acecha, se pone en guardia

Cuando el oponente es un galán, su reacción queda condicionada por los celos y por el enredo que estos provocan, como en *La niña de plata* o en *La ventura en la desgracia*; cuando el oponente es un marido, el motivo se impregna de un dramatismo muy especial: en *El marqués de Mantua* da lugar a una emotiva escena de despedida de los esposos, en la que los presagios y temores de la esposa tratan de advertir al amado del peligro (es éste un verdadero motivo), y culmina con otra muy intensa en la que el delfín cuenta a Valdovinos una historia ocurrida a terceros, pero que en realidad es la suya apenas velada (otro motivo), que hace comprender a Valdovinos que ha sido sentenciado a morir. Otros casos relevantes son el de *La condesa Matilde*, en que el marido escondido observa el acoso del rey a su esposa, oscila entre la confianza en ella, el temor y la duda, y finalmente arriesga su propia vida en el campo de batalla para salvar la de su rey lujurioso. Notable



es también la reacción del almirante de Francia en *La batalla del honor*, pero la más extraordinaria es la del conde Floraberto en *La locura por la honra*, que recuerda a la de los maridos de otras trazas, como el de *Peribáñez* o el de *Los comendadores de Córdoba*, cuando sospechoso de lo que pueda ocurrir en su casa en su ausencia, pues ha ido recogiendo inquietantes indicios, regresa en secreto y de forma imprevista (otro motivo) y allí sorprende a los adúlteros, y hace matar a la criada y mata con sus propias manos al cómplice y a su esposa, pero deja escapar al delfín.

No menos dramático resulta el caso si el oponente del déspota es el hermano, como en *Servir con mala estrella* pero, sobre todo, como en *La Estrella de Sevilla*, en la que Busto Tavera comienza a recelar cuando se ve colmado de honores injustificados por el rey, lo que le lleva a adoptar una actitud vigilante, gracias a la cual consigue evitar la violación de su hermana y hacer huir al rey de su casa. Después, al sospechar que la esclava Matilde es quien ha podido facilitarle la entrada, la interroga y considerándola culpable la ahorca en las almenas del alcázar, dejando entre sus manos el papel en que el rey le concedía la libertad a cambio de su servicio. Es entonces cuando el rey, loco de ira por el desafío de un hidalgo a su poder, ordena matarlo. Busto, que lo prevé, pone sobre aviso a Estrella, trata de acelerar su boda con Sancho Ortiz, y él mismo se dispone a partir para el exilio. No contaba, sin embargo, que era precisamente Sancho Ortiz el verdugo que el rey había dispuesto para él.

5. EL DÉSPOTA INTENTA DAR SATISFACCIÓN A SU LUJURIA

En bastantes de estas obras el déspota aborda directamente a la dama, la corteja, la acosa, e intenta forzarla: es el caso de *El marqués de Mantua* y el de los primeros intentos de *La locura por la honra*, fallidos, y el de *El postrer godo de España*, en que Rodrigo viola a la Cava.

En un grupo importante de obras, al déspota le es preciso proceder al allanamiento de la morada en la que la dama se encuentra sola (de nuevo un motivo), o así lo presume el déspota. Ocurre en *La Estrella de Sevilla*, en *La niña de plata*, o en *La batalla del honor* (en esta obra el allanamiento es bien original, además de varias veces repetido, pues consiste en hacer un agujero en la pared medianera con la



casa del vecino por donde el rey pueda colarse). En algún caso esta entrada en la casa no es por la fuerza, sino en forma de visita impuesta, como en *La condesa Matilde*, o en el más singular caso de *Servir con mala estrella*, en que las reiteradas visitas del rey se disimulan como visitas para tratar de las bodas de la dama con su privado Rugero, lo que provoca la consternación del hermano, que no puede evitarlas, y que tienen por resultado el embarazo de la dama.

Alguna vez el rey intenta secuestrar a la dama, como en *La batalla del honor*, en *La ventura en la desgracia*, o en *El lacayo fingido*, en que ese intento tiene éxito, y lo ejecuta nada menos que el propio galán de la dama. El rey confía en que, una vez encerrada en una torre, acabará por acceder a sus deseos, pero en ninguno de estos casos, ni siquiera tras dejarla perecer de hambre y de sed, como en *La ventura en la desgracia*, consigue su propósito.

Un modo especial de hacerlo es atrayendo a la dama a una trampa. Así ocurre también en *La ventura en la desgracia*, en la que el rey y su consejero escriben una carta a doña Sancha haciéndole creer que es de su amante, don García, y citándola por la noche en la casa de éste, de la que se ha apropiado el rey en su ausencia. Allí acudirá la dama, pero también otros muchos, y el enredo suscitado, y los equívocos consiguientes, harán fracasar el proyecto del rey de hacer suya a la dama.

6. LA DAMA O EL CABALLERO CODICIADOS REACCIONAN AL DESEO DEL DÉSPOTA

En la mayor parte de estas obras la dama resiste todos los acosos a que es sometida por amor de su galán o de su esposo, y en defensa de su honra. Así ocurre de forma cómica en *El lacayo fingido*, de forma especialmente heroica en *La ventura en la desgracia* (la dama se niega a entregarse tras su boda al marido que le ha dado el rey, incluso poniendo en peligro su vida), pero también en *La condesa Matilde*, o en *La batalla del honor* en la que el modo de resistirse resulta bien original (la dama se despoja de sus lujosos vestidos y adornos y se cubre con una humilde saya para desmotivar el deseo del rey). En algunos de estos casos, la dama se enfrenta al déspota dialécticamente, y consigue disuadirlo: es lo que ocurre en los primeros intentos de *La locura por la honra*, pero sobre todo en *La niña de plata*, en una magnífi-



ca escena en que la dama, acorralada por el infante don Enrique en su alcoba, y sin posibilidad de escapar, se acoge al poder de la palabra y lo usa de manera tan hábil que el infante acaba por renunciar a la satisfacción de su deseo y muda su papel de violador en el de protector y padrino de bodas.

Pocas son las obras en las que la dama accede al deseo del déspota: en *La locura por la honra* esa aceptación parece querer justificarse porque la dama, antes de ser casada por orden del rey con el conde Floraberto, amaba al delfín y era correspondida por él. Sólo la razón de estado pudo separarlos. Y ahora, aún cuando al principio se resiste, y llega incluso a proclamar su amor por su marido, no tarda en odiarlo y en desearle los peores males, y todavía tarda menos en atraer a su lecho al delfín, «una y tres noches más», después de avisarle de la ausencia del esposo. Otro caso es el de *Servir con mala estrella*, en que doña Sancha, encerrada por su receloso hermano en una torre, se las arregla para recibir al rey con regularidad y quedar embarazada. Más tarde aceptará llevar una vida de concubina en palacio, junto a su hija, la futura «desdichada Estefanía», y no la inquietarán los intentos del rey de casarla con alguien conveniente. Pero cuando llega a sospechar que el rey negocia casarse con una princesa, entonces su mente se extravía, denuncia su deshonor, se autoacusa por la muerte de su hermano, que clama venganza, y los desesperados celos contra el rey la llevan a condenar su memoria y sus cinco sentidos⁶. Situación parecida de concubina es la de la Cava, pero ella la sufre a la fuerza, y huye tan pronto como le es posible, refugiándose en la alcazaba de Málaga. De una de sus torres, incapaz de soportar su deshonor y el mal que por su causa se cierne sobre España, se arrojará un día. Lope, convertido en escenógrafo, anota: «Echase allá detrás del teatro, porque aquí sería lástima, que se haría mucho mal».

Cuando el perseguido por el deseo ilegítimo es un varón, tampoco éste acepta la coyunda deshonrosa, como en *El perseguido* o en *La fuerza lastimosa*, pero entonces es sometido por la perversa dama a una persecución implacable, que puede superar Carlos, el perseguido, quien

⁶ «Sean luego castigados / todos mis cinco sentidos: / los primeros, los oídos, / que creyeron lo que oyeron /... / Todos los demás sentidos / entren en esta querrela, / y el alma misma sin ella» (vv. 2526-2536). Cito por la edición de Laura Calvo Valdivielso, *Comedias de Lope de Vega*, Parte VI-1.





acaba denunciándola ante su marido y soberano, el duque de Borgoña⁷, pero no el conde Enrique, que tras ser obligado a matar a su esposa es forzado a casarse con la infanta, lo que le cuesta el extravío de su mente.

7. LA DAMA O EL CABALLERO CODICIADOS RECIBEN LA AYUDA DE OTROS PERSONAJES

Esta ayuda puede ser la de su propio galán o esposo como en *La ventura en la desgracia*, y sobre todo como en *La fuerza lastimosa*, en la que el conde Enrique renunciará a matar a su mujer y preferirá abandonarla a su suerte en el mar⁸.

Puede ser también de otra dama, especialmente si se trata de una dama donaire y tiene capacidad de enredar la intriga, como en el caso de *El lacayo fingido*. O de otro caballero, como en el caso del duque Octavio, en *La fuerza lastimosa*, que si primero fue oponente del conde Enrique, y le traicionó usurpando su lugar en el lecho de la infanta, ahora rescata del mar a la abandonada Isabela y la acoge en sus tierras y la ayuda, finalmente, a recuperar su sitio junto a su marido.

A veces, incluso, la ayuda procede del soberano no despótico, como el duque de Borgoña, en *El perseguido*, que siempre se pone de parte del perseguido Carlos contra la intrigante duquesa, su esposa.

Y puede proceder también del hermano y riguroso defensor de su honra, como en *La Estrella de Sevilla*.

Pero sin duda el auxiliar más eficaz es el propio padre de la dama, que suele ser un noble de gran consideración en la corte, por su valor o por sus méritos, a quien el déspota se ve obligado a respetar, o que puede ser un soberano extranjero, que en cualquier momento es capaz de reunir a sus tropas y plantarse en el reino del déspota para ocuparlo. En la primera de estas situaciones está el duque Balduino,

⁷ «Jamás te hablé, señor, de aquesta suerte, / porque jamás pensé ver lo que veo. / Casandra, tu mujer, desea mi muerte / porque no le cumplí su mal deseo» (vv. 3270-3274). Cito por la edición de Silvia Iriso y María Morrás, *Comedias de Lope de Vega*, Parte I-1.

⁸ De nuevo un motivo bien característico, de origen bíblico y de difusión folclórica, el del abandono a su suerte (en el agua o en la selva) de una mujer o una criatura condenada a ser ejecutada, por piedad del verdugo.



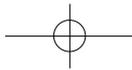


en *La locura por la honra*, guerrero victorioso y con un sentido «romano» del honor, que no dudará en ponerse del lado de su yerno cuando descubre que éste ha matado a su hija por haberle deshonrado. Un caso muy especial es el del marqués de Mantua, tío aunque no padre de Valdovinos, que tomará sobre sus espaldas la venganza y la exigencia de reparación del Emperador. No menos especial es el del conde don Julián, que acudirá a rescatar a su hija de entre las manos del lujurioso Rodrigo y provocará, en venganza, la invasión árabe de España. El don Tello de *La ventura en la desgracia* es todo un ejemplar de padre astuto, que conoce las intenciones aviesas del rey para con su hija, y sabe anticiparse a ellas, desarmándolas y protegiendo a los suyos, y además de torearlo sabe sacarlo de prisión en dos ocasiones, obligándole todavía más con sus servicios. En la segunda situación está el conde de Barcelona en *La fuerza lastimosa*, o el rey de Aragón en *La ventura en la desgracia*, que envía su ejército en apoyo de la infanta para obligar al rey Sancho IV a cumplir su palabra y a casarse con ella.

Algunas de estas damas no tienen sin embargo protección paterna o fraterna: ni *La niña de plata*, ni *La condesa Matilde*, ni la doña Blanca de *La batalla del honor*, y en esto se parecen a los varones perseguidos y codiciados, como Carlos en *El perseguido* o el conde Enrique en *La fuerza lastimosa*.

8. EL ACOSO DEL DÉSPOTA PROVOCA SOSPECHAS Y CELOS ENTRE LOS AMANTES

En estos casos el drama, cuando se trata de un drama, adquiere tintes de comedia (*La ventura en la desgracia*, *El perseguido*, *La condesa Matilde*, *El marqués de Mantua*, *La locura por la honra*, *Servir con mala estrella*, *La batalla del honor*), y cuando es una comedia todavía lo parece más (*La niña de plata*, *El lacayo fingido*). En algún caso, y para complicar el enredo, no faltan terceros en discordia (*El perseguido*, *La fuerza lastimosa*, *El lacayo fingido*, *La niña de plata*). Únicamente en un caso la separación momentánea de los amantes por causa de los celos alcanza aspecto de tragedia, y es en *La fuerza lastimosa*, obra en la que el conde Enrique ha de comunicar a su esposa Isabela su sentencia de muerte, así como que él mismo la ha de matar. El patetismo de la escena entre los esposos se intensifica todavía más con la despedida de la madre de sus hijos.



Si en 3 y 4 hemos comprobado la agresión del déspota contra los oponentes y la puesta en guardia de estos, y en 6 la reacción del personaje objeto del deseo ilegítimo, ahora se despliega la función de la reacción de los oponentes (galán, marido, familiares) que sienten sobre sí la deshonra, y que es una de las funciones más ricas en variantes argumentales.

9. LOS Oponentes AGRAVIADOS REACCIONAN A SU DESHONRA

La reacción más resignada se da en obras como *La ventura en la desgracia* o *La condesa Matilde*, en las que el galán y el padre de la dama en la primera, y el marido en la segunda, tratan de superar un agravio no totalmente consumado por medio de la reafirmación de su lealtad al déspota, en cuya ayuda acuden con sus armas, buscando obligarlo con sus servicios. En el caso de *La condesa Matilde* esta abnegación conduce al extremo de que el marido pierde la vida en la batalla después de haber salvado la del rey. El conde Gesualdo, moribundo, pide que le dejen contemplar un retrato de su esposa, que lleva siempre en la faltriquera, y después de hacerlo nombra albacea al rey, a quien confía el cuidado de su esposa:

Como a deudo, solamente,
os encargo a mi mujer:
si se quiere recoger,
ayudadla honestamente;
si se quiere casar,
sin vuestro gusto no sea,
que yo os hago albacea
y a vos la quiero fiar (vv. 2792-2799)⁹.

En *La ventura en la desgracia* cuanto más se multiplican las manifestaciones de arbitrariedad y de rencor del rey, más responden con su abnegación el galán, don García, y el padre de la dama, don Tello de Meneses, quien liberará a su soberano de su prisión por las tropas aragonesas hasta en dos ocasiones. Dama y galán, de común acuerdo, pre-

⁹ Cito por la edición de M. Marón García Bermejo, *Comedias de Lope de Vega*, Parte II-2.





fieren ceder al rey sediento una cántara de agua, a pesar de que el rey condenó a la dama a morir de hambre y de sed, y la encerró en una torre en un desierto, antes que saciar su propia y desesperada sed. El rey bebe el agua y sus criados la derraman después en la arena.

En un número significativo de obras, y una vez consumado el agravio, la imposibilidad de ejercer la venganza contra el déspota conduce al oponente a la locura, en una especie de transferencia de la culpa del rey a uno mismo, y por consiguiente de su castigo. Se trata de un verdadero motivo, dada su repetición, el de la *locura de la víctima de un agravio insoportable*, diferente del de la *locura (ariostesca) del amante defraudado*: es el caso del conde Floraberto en *La locura por la honra*, del conde Enrique en *La fuerza lastimosa*, de Sancho Ortiz en *La Estrella de Sevilla*, o del almirante de Francia en *La batalla del honor*¹⁰.

Alguna obra plantea la venganza sangrienta del marido contra la mujer adúltera, como en *La locura por la honra* (he aquí un nuevo motivo, más propio de otros conflictos), y contra los cómplices del agravio, como en esa misma obra o en *La Estrella de Sevilla*, pero no contra el soberano agresor. En cambio, en obras como *La fuerza lastimosa*, el padre de la dama agraviada que es el conde de Barcelona, es decir, otro soberano, toma sobre sí la obligación de la venganza y moviliza sus tropas contra el rey de Irlanda. Algo parecido ocurre, aunque con consecuencias mucho más funestas en *El postrer godo de España*, obra en la que el padre de la Cava, el conde don Julián, se venga de la violación de su hija por el rey Rodrigo propiciando la invasión de España por las tropas musulmanas.

Una de las realizaciones más características de esta función es la que se efectúa por medio del motivo del *Reconocimiento disimulado*, ya tomado en consideración con respecto a *La batalla del honor* al principio de este trabajo, pero que en otras obras presenta notables variantes. Puede darse, por ejemplo, que el déspota (un rey o cualquier otra clase de soberano) declare su identidad de soberano, pero el deshonrado (hermano o marido) finja que no lo cree, pues un soberano nunca deshonraría así a un vasallo leal. Es la espléndida escena de *La*

¹⁰ Único de estos casos en que el agravio no ha sido consumado, pero en el que el abuso ejercido por el monarca contra el súbdito resulta, para éste, imposible de soportar.



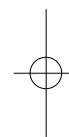
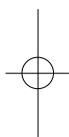
Estrella de Sevilla en la que Busto Tavera recrimina indirecta pero contundentemente al rey su comportamiento.

Puede darse que el deshonrado compruebe efectivamente (a pesar de no quererlo hacer) que su agresor es su soberano, y entonces rinda sus armas, e incluso esté dispuesto a defenderlo de sus propios amigos, cuando estos llegan en ayuda del agredido. El soberano devolverá esta lealtad con soberbia y ordenará el apresamiento del noble vasallo: tal es el caso de *La ventura en la desgracia*.

En *Servir con mala estrella* el rey es sorprendido por don Tello, el hermano de la dama, en su casa, y para no verse obligado a esconderse («Nunca los reyes se esconden») opta por quedarse inmóvil y hacer creer a don Tello que es un retrato. Este, que le ha reconocido, se resuelve en seguirle la corriente, y entonces el rey, discretamente, se retira.

Hay también otras variantes, a cual más imaginativa, como la del marido supuestamente dormido que advierte al rey, en *La batalla del honor*. Sin duda una de las más divertidas es la de *El lacayo fingido*: el rey entra en la torre donde tiene encerrada a su dama, dispuesto a gozarla, pero la dama donaire ha convocado allí a toda una asamblea, y hace entrar primero a la enfurecida Reina, y tras ella a toda la corte; el rey, pillado con las manos en la masa, no tiene más remedio que inventar una coartada y los demás optan por creérsela, de manera que todo se salda con bien salvo para el cariacontecido y defraudado rey. Si ésta es la más divertida, la más dramática es la de *La locura por la honra*, en la que el marido engañado irrumpe en su casa imprevistamente, hace matar a la criada, mata al privado cómplice, y ante las excusas y mentiras con que su esposa trata de ocultar a su amante comienza a preguntar de quién son las cosas que ve desparramadas por el suelo, de quién son las armas, de quién la capa, y sobre todo de quién unos pies que asoman por debajo de un tapiz. El marido mata a la esposa y hace salir de su escondrijo al delfín, a quien a pesar de haberlo reconocido enseguida le pregunta quién es. El delfín contesta: «Tu señor», pero el conde lo niega: su señor no le deshonraría así. Insiste el príncipe, aconsejándole que deje pasar la cosa, pero la irrupción del duque Balbuíno, el honrado padre de la esposa adúltera, cambia la situación.

En todos los casos el motivo del *reconocimiento disimulado* del déspota acaba dejando marchar al mismo con vida, quizá por la razón





que esgrime Floraberto, pues «Más vale, aunque caballero / soy de tan alto valor / que viva yo sin honor / que Francia sin heredero». En todos los casos, también, la escena da lugar a una recriminación moral del déspota, tan directa y razonada como en *La locura por la honra*, o tan indirecta y sutilmente sugerida como en *La Estrella de Sevilla*. En ocasiones, la recriminación brota también de los labios de la dama agraviada, como en *La niña de plata*, *La condesa Matilde*, *El marqués de Mantua*, o *La batalla del honor*.

El grado más elevado de protesta, pero también el más jurídico, lo expresa el motivo de *la reclamación de justicia* dirigida al soberano contra un déspota que está por debajo de su jurisdicción, bien sea su propio hijo, como en *El marqués de Mantua*, bien sea su propia esposa, como en *El perseguido*, o contra el mismo soberano por su comportamiento despótico, como en *La Estrella de Sevilla*, obra que presenta el desenlace más elaborado de estos casos, pues añade un componente institucional al hacer que la demanda no la presente sólo la agraviada (Estrella) sino también la ciudad de Sevilla, representada por sus alcaldes mayores. La exigencia moral de justicia de Estrella contra su amado (el ejecutor de su hermano por orden del rey), queda subordinada a la exigencia legal de los alcaldes, que no se conforman con la sentencia del rey, a la que contraponen la suya propia exigiendo la muerte del asesino, lo que obligará finalmente al rey a reconocer que Sancho Ortiz asesinó a Busto Tavera por orden suya y a declararse públicamente culpable:

Sevilla,
matadme a mí, que fui la causa
de esta muerte. Yo mandé
matarle y aquesto basta
para mi descargo¹¹

Sólo en dos casos de los examinados, la reacción de los oponentes no llega a tener lugar, pues la reclamación se resuelve por medio de una especie de pacto implícito. Se trata, en ambos casos, de comedias (*El lacayo fingido* y *La niña de plata*), por lo que es el mismo género el que empuja a disolver mediante acuerdo el conflicto.

¹¹ Cito por *La Estrella de Sevilla*, ed. A. Foulché-Delbosc.



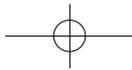


10. EL SOBERANO RESUELVE EL CONFLICTO PROVOCADO POR LA LUJURIA DEL DÉSPOTA

Básicamente pueden distinguirse dos situaciones diferentes: o bien el soberano es el culpable, o bien el culpable es un príncipe, una infanta o la propia soberana, alguien por debajo del soberano inocente, que será quien resuelva. En el primer caso, la resolución más frecuente es la del arrepentimiento, la entrada en razón, y la compensación a los agraviados por medio de mercedes, prebendas o bodas honrosas: así ocurre en *El lacayo fingido*, en *La batalla del honor*, o en *La ventura en la desgracia*, claro que en ninguna de estas tres obras el rey había consumado su transgresión. Un caso especial es el de *Servir con mala estrella*, en la que el desenlace de la obra tiene poco que ver con la traza, que ha pasado a un segundo plano: en él, doña Sancha, deshonrada por el rey, convertida en su concubina, y madre de una niña bastarda, pedirá y obtendrá del rey su recogimiento en el monasterio de Las Huelgas.

Una solución distinta es la de *La condesa Matilde*, obra en la que el rey no ha podido deshonrar a la dama casada, pese a sus intentos, pero sí tomar conciencia de la lealtad hacia él y de la abnegación del esposo agraviado, que ha dado su vida en el campo de batalla y que, antes de morir, le ha confiado a su esposa. El rey, en lugar de proporcionarle una boda honrosa, como le solicitó el esposo, la reclamará como esposa para sí mismo, y la condesa Matilde aceptará sólo con ciertas condiciones, como la de demorar un año estas bodas, en reconocimiento del duelo por el esposo muerto.

El caso más grave es aquel en que, plenamente consumada la agresión, bien mediante el asesinato del oponente, como en *La Estrella de Sevilla*, bien mediante la violación de la dama, en *El postrer godo de España*, el daño es irreparable. En la primera de estas obras, ni Sancho Ortiz ni Estrella Tavera pueden aceptar la boda que les propone el rey como compensación, a pesar de su mutuo amor: la sangre inocente del hermano asesinado lo impide. En la segunda, la violación de la Cava trae consigo su suicidio, la muerte de su padre el conde don Julián, que ejerció su derecho a la venganza como traición a la patria, y la muerte del propio rey don Rodrigo en el campo de batalla. En ambas obras la culpabilidad del rey es contundentemente razonada sobre la escena.



Si por el contrario quien resuelve las culpas de algún pariente directo suyo (incluso del heredero) es un soberano inocente, entonces no es tan frecuente la solución del arrepentimiento: se da en *La niña de plata*, en la que el infante Enrique renuncia a su propósito de deshonra y apadrina a la dama en sus bodas, un arrepentimiento que será avalado por el monarca, el rey don Pedro. Más frecuente es el caso del culpable que, reconocida su culpa, es condenado moralmente pero legalmente perdonado, al tiempo que se compensa a las víctimas: *La locura por la honra* y *La fuerza lastimosa* elaboran esta solución.

La forma más severa de desenlace supone el castigo del culpable, así el duque de Borgoña condena, repudia («Ya ni soy, ni quiero ser marido») y destierra a su mujer, la duquesa Casandra, en *El perseguido*, a pesar de su arrepentimiento y de la intercesión de la víctima en su favor. En cuanto al Emperador Carlomagno, en *El marqués de Mantua*, hace ejecutar a su heredero, el delfín de Francia, y ordena exhibir su cadáver para escarmiento de la corte.

El conjunto de *la traza de la lujuria del déspota* se compone por consiguiente de 10 motivos:

El/la déspota concibe un deseo ilegítimo por una dama (o un galán).

El déspota solicita colaboraciones para satisfacer su deseo.

El déspota recurre a la agresión contra sus oponentes.

El oponente del déspota, advertido del peligro que le acecha, se pone en guardia.

El déspota intenta dar satisfacción a su lujuria.

La dama o el caballero codiciados reaccionan al deseo del déspota.

La dama o el caballero codiciados reciben la ayuda de otros personajes.

El acoso del déspota provoca sospechas y celos entre los amantes.

Los oponentes agraviados reaccionan a su deshonra.

El soberano resuelve el conflicto provocado por la lujuria del déspota.

El modelo de traza que propongo es muy diferente, metodológicamente, del propuesto en su día por V. Prop en su morfología del





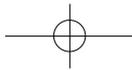
cuento ruso¹². Me interesa destacar alguna de las diferencias esenciales:

Las diez funciones narrativas no se suceden de una forma fija, sino que alteran fácilmente su orden de aparición, y adoptan más la figura de una red que de una secuencia. A menudo, una misma función se presenta varias veces en una misma obra, como hemos comprobado con el motivo del *reconocimiento disimulado* en *La batalla del honor*, que pone en juego la función 9 (*Los oponentes agraviados reaccionan a su deshonra*) hasta en tres ocasiones, aparte de que también opera por medio de otros motivos (la locura del marido, por ejemplo). No tienen por qué darse todas en todas las obras en las que subyace la traza, como en el caso de la función 8, que parece más propia de las comedias que de los dramas. Por último, cada función presenta un esquema básico que puede desplegarse en una pluralidad de casos y situaciones, algunos de ellos caracterizables como motivos, tal como acabamos de comprobar, otros como situaciones singulares, no repetidas por el sistema.

Podría, incluso, y a título de puro entretenimiento, componerse una traza nueva, que no correspondiera a obra alguna, combinando diferentes realizaciones de funciones tal como se ponen en práctica en las distintas obras. He aquí un ejemplo posible.

El rey de Hungría contempla embelesado a la infanta de Croacia, prometida de su hijo, el príncipe, durante las fiestas de bienvenida que se celebran en la corte, y concibe por ella una ardiente pasión (1). Incapaz de serenar su ansiedad, solicita del duque Octavio, embajador que ha ido a buscar a la infanta y la acompaña hasta la corte, y a quien colma de honores excesivos, que la retenga esa noche en el jardín, a fin de poder entrevistarse con ella. El duque Octavio, que durante su

¹² *Morfología del cuento* (1928 la primera edición en ruso, 1968 la segunda, 1970 la primera en francés, 1971 la primera en España: Madrid. Fundamentos) revolucionó, en los años 60-70 los estudios clásicos sobre el folklore, y los nuevos de la época del estructuralismo sobre la estructura narrativa. Si en el cuento popular ya resultaba empobrecedor reducir los acontecimientos a un único esquema, siempre igual a sí mismo, como mostró C. Bremond («Le message narratif» y «La logique des possibles narratifs»), ambos artículos publicados en la revista *Communications*, en 1964 y 1966 respectivamente, y posteriormente retomados en «Le message narratif», 1973, pp. 11-47), en la *Comedia Nueva*, tan imaginativa y creadora, el orden, tanto como la presencia, ausencia, contenido o repetición de los distintos motivos es muy libre.



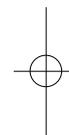
embajada ha concebido por ella un amor secreto, siente que no puede negarse al requerimiento, muy a su pesar (2). El rey, que pretende estorbar a toda costa el cumplimiento del matrimonio, ordena al Príncipe, su hijo, ponerse al frente de las tropas esa misma tarde para rechazar a una expedición turca que amenaza sus fronteras (3). El Príncipe es advertido por su leal criado del peligro que se sigue de su ausencia, y le previene contra los sentimientos ocultos del duque Octavio. El príncipe se despide de la infanta en una escena en la que percibe funestos presagios (4). Al llegar la noche el duque Octavio conduce a la infanta al jardín con la excusa de que allí recibirá a un mensajero secreto del Príncipe, pero con quien se encuentra es con el rey, que sale de detrás de una estatua, que le ocultaba, y le declara su pasión, exigiéndole ser correspondido (5). Ella trata de disuadirlo, evoca su amor de padre por el Príncipe, sus obligaciones como rey, el terrible enfrentamiento que se originaría entre padre e hijo... (6) Mientras tanto, el duque Octavio, temeroso de las consecuencias del encuentro en el jardín, y descontento por el papel que le ha tocado jugar en la trampa tendida a la infanta, se lamenta ante su criado, el gracioso Fabio, quien con su ingenio hace creer a todos los cortesanos presentes en las fiestas, y especialmente a la Reina, que se ha declarado fuego en el jardín (el fuego de la pasión del rey, aludido mediante juegos de doble sentido). Allí acuden todos y al escuchar el ruido, y ser prevenido por el propio Fabio, el rey se ve obligado a simular ante la Reina y los cortesanos haber tenido que apagar él mismo el fuego, con ayuda de la infanta (7). Lejos de la Corte, camino de la frontera, no puede sosegar el príncipe, dominado por los presagios funestos y por los celos, que le hacen desconfiar de la infanta, pues está convencido de haber sorprendido gestos y actitudes de complicidad entre ella y el duque Octavio (8). Tras confiar a su criado Lope sus temores, decide regresar esa noche a palacio, sin prevenir a nadie, y así lo hace, aún sabiendo que deja a sus tropas sin instrucciones ni mando (4). Mientras tanto el rey no está dispuesto a cesar en su empeño y ha sobornado a una esclava de la infanta con la promesa de su libertad para que esa noche le dé acceso a sus habitaciones (2). El rey es introducido por la esclava en la alcoba de la infanta ante la consternación de ésta (5), pero entonces oyen voces agitadas que se acercan, es el Príncipe que irrumpe en la misma espada en mano. La esclava huye, y tras ella Lope, el criado, que la alcanza y arre-

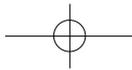




bata el papel firmado por el rey, tras lo cual la apuñala hasta la muerte. El rey apenas ha tenido tiempo de ocultarse tras un tapiz. El príncipe recrimina a la infanta su traición, a pesar de sus protestas, entra Fabio y le muestra el papel que ha arrebatado a la esclava, es entonces cuando el príncipe observa cómo sobresalen por debajo del tapiz los pies de un hombre. Se dirige hacia allí y levanta el tapiz. El rey, sin posibilidad alguna de escapar o de fingir, se desemboza y declara su identidad, pero el Príncipe la niega, pues un padre nunca deshonraría de tal manera a su propio hijo, ni un rey a su heredero, y el rey, su padre, es un rey justo. Finge creer entonces que el cuerpo de su padre es una sombra, y le conjura a desvanecerse. El rey, comprendiendo que esa es su única vía de salida, le sigue el juego y convertido en sombra va retirándose de la alcoba (9). La infanta, a solas con el Príncipe, le confiesa toda la verdad, disuadiéndole de vengarse en ella, por creerla culpable. El príncipe, que calibra la gravedad de su situación y la imposibilidad de hacer frente a su padre, se ve arrastrado a un estado de delirio en el que increpa y discute con la sombra, a la que cree ver en cada rincón, un estado que no hace sino agravarse en los días que siguen, pese a los desvelos de su fiel criado, Lope, que para tratar de deshechizarlo le sigue el juego, colaborando en sus desquiciadas y patéticas (él las convierte en graciosas) imaginaciones (9). Las tropas húngaras, sin el Príncipe a su mando, son derrotadas por los turcos, que invaden el reino. El rey solicita al duque Octavio, famoso por sus triunfos militares, que se ponga al frente de las mismas, y éste parte a la batalla. Mientras tanto, la infanta se presenta vestida de luto ante la corte y anuncia la muerte del Príncipe, que persiguiendo a una sombra se ha despeñado, y exige justicia del rey. El rey lamenta amargamente la muerte de su heredero, y reconoce su culpa ante sus generales y ante la corte. Irrumpe en escena un paje que anuncia la victoria del duque Octavio sobre los turcos. Cuando llega en triunfo el duque Octavio, el rey, en compensación por los agravios infligidos a la infanta, y en reconocimiento de los méritos del duque, les propone el matrimonio, que ambos aceptan, pues se sintieron enamorados el uno del otro desde su primer encuentro. A Fabio se le nombra capitán del ejército y él, sin criada que adjudicarse, propone casarse con Lope (10).

Este argumento no corresponde a ninguna obra en concreto de las escritas por Lope pero todas sus acciones son propias de las obras de





Lope que hemos revisado hasta aquí, y todas las situaciones y casos están presentes en el teatro de Lope. Lo que muestra bien claramente la capacidad de una traza dada de generar multitud de obras distintas. La traza, en suma, es el esquema, el núcleo, sus múltiples realizaciones y variantes *los casos*.

*Los casos de la honra son mejores
porque mueven con fuerza a toda gente
(Arte nuevo, vv. 327-328).*

En las palabras de Lope no me interesa tanto constatar la popularidad del tema de la honra como que ese tema se concreta en *casos*: casos distintos según circunstancias distintas, precedentes distintos, personajes distintos, azares distintos, intrigas distintas, verdades y engaños distintos... Hay en la *Comedia Nueva*, pero muy especialmente en la de Lope, una celebración casi dionisiaca de la diversidad de la vida, de la diversidad de las trazas y de la diversidad de los casos¹³, que resulta reveladora para comprender sus posiciones en el discurso contemporáneo.

La traza es una estructura subyacente que tiene mucho que ver con las claves ideológicas de una época. A mí me parece obvio que una traza como la de la lujuria del déspota remite a la relación entre el rey y sus vasallos en la teoría política de la monarquía absoluta. Es allí, en los tratados del dominico Francisco de Vitoria, de Hugo Grocio,

¹³ En cualquier momento es posible deslizarse de una traza a otra cercana, propia de un conflicto distinto aunque relacionado. Imaginemos que quien experimenta el deseo deshonoroso no sea un soberano, sino un noble, por encumbrada que sea su posición, e imaginemos que el objeto de su deseo no es una dama, sino una villana. Bastarían estos dos factores de fuga de la traza para situarnos en una traza distinta, la de los conflictos de la honra villana, con presuposiciones y determinaciones muy diferentes. En cuanto a la diversidad de los casos, puede llegar a ser tan extraordinario el juego con las variantes que adoptan las funciones que, en alguna ocasión, rozamos los límites mismos de lo permitido por la traza. No puedo desarrollar aquí, por falta de espacio, alguna de esas obras sorprendentes por su dramatismo, como *El castigo sin venganza*, o por su audacia imaginativa, como *El amor desatinado*, que respondiendo como responden a la traza del deseo ilegítimo (en el caso de *El castigo* el deseo ilegítimo es el del hijo del soberano por su madrastra, el conde Federico, lo que convierte, de forma extraordinaria, al soberano en juez (función 10) y en oponente (función 9)) merecen por su peculiaridad un estudio particularizado.

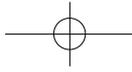


de Jean Bodin, de los jesuitas Mariana y Suárez, de Diego de Saavedra Fajardo, en los que se debate la sutil red de dependencias entre la ley natural, la eterna y la humana o positiva, en los que se busca laboriosa y esforzadamente la posibilidad de un ajuste entre el poder absoluto del monarca y las exigencias de la ley humana, y en los que se plantea el derecho de resistencia contra el tirano, o se indaga en la responsabilidad del rey ante una ley cuyo poder encarna él mismo, o en los que comienza a formularse una teoría política basada en la idea del Estado como contrato entre el poder monárquico y la comunidad de los súbditos, que tendrá que esperar a ser formulada con toda su fuerza en el *Leviatan* de Thomas Hobbes (1651). Es allí, en esos tratados, donde debe buscarse a mi modo de ver la clave de esta traza, y quizá de alguna otra, al menos allí es donde yo estoy buscándola. Sólo desde la perspectiva del discurso jurídico y político de la época, tal como lo formula Suárez en su monumental *De legibus ac Deo legislatore* (1612) se puede entender por qué si el rey es el sujeto de un deseo lesivo y deshonoroso puede ser o no ser castigado, según los casos, y en qué casos —al infringir una ley natural, no sólo humana, por ejemplo— es jurídicamente responsable de su delito, y cual es la posición de un Lope en relación con la de un Guillén de Castro, un Cervantes, un Virués o un Calderón. También puede entenderse entonces que si el sujeto de ese deseo, y el infractor de la ley positiva, es un noble, entonces debe ser irremediabilmente condenado, y justificada la insurrección, desde Peribáñez hasta Pedro Crespo, pues nadie que no sea el rey, que es la encarnación misma de la ley, puede estar por encima de la ley.

Los casos, en cambio, no remiten tanto a claves ideológicas determinadas, como al modo mismo de operar de un cierto discurso político pero sobre todo moral de la época, un discurso que había comenzado a desplegarse en el alborar del Renacimiento y que fue gradualmente desplazando la primacía de los principios universales (neoplatónicos, o neoaristotélicos y escolásticos) por una invitación al análisis casuístico, por un pensamiento débil, que diría Gianni Vattimo en nuestra época¹⁴, por una modalidad de ética aplicada que elegía el análisis concreto de la situación concreta frente a los principios doc-

¹⁴ Vattimo y Rovatti (ed), 1990. La edición original, en italiano, con el título de *Il pensiero debole*, es de 1983.

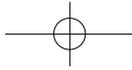




trinarios universalmente exigibles. Un tipo de discurso que podríamos calificar de casuístico, puesto que procedía caso por caso, y que podría ser detectado y analizado en los textos doctrinarios de la época, especialmente entre los tratados de los jesuitas o, con una gran calidad literaria, en la obra de Montaigne, y en el que se sentaban las bases de una comprensión desvinculada de lo sagrado y relativizada tanto de la vida como de la historia. Pero ese ha de ser, por fuerza, el tema de otro trabajo.

Hasta entonces, vale.





BIBLIOGRAFÍA

- BREMOND, C., «Le message narratif», en *Logique du récit*, Paris, du Seuil, 1973, pp. 11-47.
- STROSETZKI, C. (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 42-68.
- VEGA CARPIO, F. L. de, *Comedias de Lope de Vega*, Parte VI-1, ed. R. Valdés, Lleida, Ed. Milenio, 2005.
- *Comedias de Lope de Vega*, Parte VI-1, ed. L. Calvo Valdivielso, Lleida, Ed. Milenio, 2005.
- *Comedias de Lope de Vega*, Parte II-2, ed. M. García Bermejo, Lleida, Ed. Milenio, 1998.
- *Comedias de Lope de Vega*, Parte I-1, ed. S. Iriso y M. Morrás, Lleida, Ed. Milenio, 1997.
- «La Estrella de Sevilla, edition critique publiée par A. Foulché-Delbosco», *Revue Hispanique*, Paris / NewYork, 1920, pp. 496-677.
- VATTIMO, G. y P. A. ROVATTI (ed.), *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 1990.



