

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LOS MOVILES INTERNOS
DE LA
"COMEDIA" ESPAÑOLA

estudios sobre

LOPE ALARCON TIRSO
MORETO ROJAS CALDERON

Tesis que para optar el grado de
doctor en letras especializado
en lengua y literatura españolas
presenta el maestro

Carlos Ortigoza Vieyra



MEXICO, D. F.

1954



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

ADVERTENCIA

página 3

- I.—*LOPE, suma y espíritu de la raza.*—El nacionalismo y la patria, resortes de los héroes.—La ambición y el resentimiento, móviles del traidor.—*La peculiar protesta de ALARCON.*—El móvil patriótico en los personajes de TIRSO de MOLINA.—La idea imperial en el Mercedario. El nacionalismo debajo del aspecto cortesano en la “comedia” de MORETO.—*El móvil patriótico empleado como el más alto valor por ROJAS ZORRILLA.* Lo nacional español en las obras calderonianas de corte barroco. *El resorte patria en las comedias épicas de CALDERON* página 33
- II.—*El monarca de las crónicas, personaje del teatro de LOPE de VEGA.*—El Rey, movido por el espíritu de justicia y por pasiones humanas.—*El monarca, fuente de impulsos de los demás personajes.*—La discreta burla de ALARCON.—Los vasallos, moralmente superiores a los reyes alarconianos.—*Los impostores.*—Los reyes, generalmente superiores a los vasallos en las comedias de TIRSO de MOLINA.—*Los soberanos en las obras de ROJAS ZORRILLA: poderosa fuente de impulsos.*—El Rey justo y el tirano en las comedias de CALDERON página 49
- III.—*LOPE de VEGA.*—*Los móviles del Espíritu Caballeresco.*—La amistad.—La venganza justiciera.—El honor, la protección para la mujer, el cumplimiento de la palabra.—*El amor platónico y la renuncia al placer.*—El amor, los celos y el honor en las comedias de intrigas cortesanas.—Los móviles de las comedias urbanas.—*Los villanos y el pueblo.*—La opresión, la tiranía, los derechos y la justicia, resortes de protesta social.—La venganza.—*Elevados conceptos de honor y dignidad humana, móviles de los labradores* página 67

- IV.—RUIZ de ALARCON.—*Los móviles del Espíritu Caballeresco.*—La amistad.—La razón.—La voluntad.—La justicia.—El valor moral.—La magia medieval, resorte de comedias.—*Peculiaridades del elemento mágico.*—El amor, el honor y los celos.—Los móviles de las comedias urbanas encadenados a la razón y a la voluntad.—*El equilibrio y el sentido lógico.*—Los resortes morales.—La lealtad, el valor y el atrevimiento del villano
página 80
- V.—TIRSO de MOLINA.—*Los móviles del Espíritu Caballeresco.*—Irónicas peculiaridades y transformaciones de los caballeros en las comedias del Maestro.—El amor, el honor y los celos, *móviles de personajes disfrazados y travestidos en las aventuras andantes.*—Los resortes de las comedias de intriga cortesana.—El ingenio y la inteligencia.—*La crítica al amor caballeresco medieval.*—Los personajes de obras urbanas.—Los resortes de labriegos, villanos.—El pueblo.
página 92
- VI.—MORETO y CABAÑA.—*Los móviles del Espíritu Caballeresco, refinados y suaves.*—La ingratitud, la ambición y el fingimiento, móviles de intrigas cortesanas.—*El desdén y la indiferencia, acicates del amor.*—Los resortes de las comedias palacianas.—*El grácil movimiento de los personajes.*—El amor, los celos y el honor en las comedias urbanas.—Los resortes propios de MORETO en el concierto común de la "comedia".—*Las influencias temáticas.*—El caso de *Franco de Sena.* Los villanos y el pueblo
página 102
- VII.—ROJAS ZORRILLA.—*Los móviles del Espíritu Caballeresco.*—Los resortes esquematizados.—*La sujeción de las pasiones.*—El amor, los celos y el honor.—El respeto a la palabra.—El agravio y la amistad.—*La prudente medida, rompimiento con la tradición.*—El perdón.—*La concupiscencia y el sensualismo en las relaciones de galanes y damas.*—La moderna originalidad del teatro de Rojas Zorrilla.—La magia.—*Lo grotesco y lo picante.*—Los villanos y el caso de *García del Castañar.*—El pueblo,
página 116
- VIII.—CALDERON de la BARCA. *Los móviles del Espíritu Caballeresco.*—Los resortes socio-morales.—*El dinamismo barroco de las comedias novelescas.*—El

amor, los celos y el honor.—La clemencia y la fuerza de voluntad.—*La serie negra de venganzas del honor conyugal*.—Los celos, el mayor monstruo.—Los temas románticos.—*El caso de Semiramis*.—La concupiscencia y la ambición.—*La duda, móvil de conocimiento*.—Los enigmas.—La fe y la devoción.—*El ingenio y la discreción*.—El pueblo y los villanos.—*Los dos Alcaldes* página 158

NOTAS página 196

BIBLIOGRAFÍA DE “COMEDIAS” página 225

MOVILES DE LA "COMEDIA"

ADVERTENCIA

Publiqué, en 1948, un pequeño ensayo sobre teoría del drama, considerando lo que respecto a construcción interna se ha dicho, desde Aristóteles hasta la época actual, y limitando los ejemplos a algunas comedias y piezas españolas e iberoamericanas, antiguas y modernas. En aquel ensayo, tratando de desentrañar el mecanismo del drama, llegué a la conclusión de que, lo que *mueve* la estructura interna del teatro de todos los tiempos es un complejo de tres elementos inseparables: personaje — situación — acción. El primero, *es*, tiene que *ser*, valga la perogrullada, para existir; tiene que *estar*, aquí o allá (situación), pero no puede escapar a esta segunda condición. El personaje, siendo y estando, se moverá, ejecutará acciones, según su *carácter* y la *situación en que se encuentra*. Especificando esto, en adelante me referiré en este ensayo a personaje — situación — acción, como unidad.

En muchos casos, con el fin de no extenderme demasiado en los detalles de la *acción*, solamente consigno al *personaje*, pero debe entenderse que éste se encuentra en determinadas *situaciones* y que en ellas, impulsado por *ciertas fuerzas*, ya internas, ya del exterior, ejecuta una serie de acciones, ora en relatos, ora subjetivas (apartes), ora en la acción dramática (diálogos y movimientos).

El propósito del presente ensayo será estudiar cómo los seis autores de *primer orden* del teatro del Siglo de Oro movieron sus tramas con —y en— estos tres elementos. Los móviles empleados en la construcción de la "comedia" del siglo XVII, siendo alma de personajes — situaciones — acciones, me parece que son las más importantes raíces de las

que renace el drama moderno. En otras palabras: el enorme taller dramático que fué España, a partir de Lope de Vega, ensayó y trabajó, para provecho y desarrollo del teatro, una infinita variedad de personajes — situaciones — acciones, que pasaron a ser material aprovechable fuera de la península.* El propósito de este trabajo no es estudiar las influencias de la cultura nacional, o del Renacimiento, en la “comedia”, ni aquéllas que de ésta salieron al resto de Europa. Un intento de aislar los móviles empleados por los seis más importantes dramaturgos, para impulsar a los personajes de sus obras, es el fin que persigo.

El subtítulo de este ensayo posee una doble finalidad: consignar algunas observaciones personales que puedan tener algún valor original, e indicar que las páginas que vienen a continuación son meros esquemas, anteriores a los textos. Quiero desde ahora señalar, que después de haber enfocado, desde un ángulo que tal vez parezca original, cerca de mil cuatrocientos personajes con carácter, y de haber puesto el alma de cada uno de ellos bajo un *tratamiento de rayos X* para observar las fuerzas, los resortes que los mueven en el conjunto de la acción, he llegado a la firme creencia, contra la común opinión, de que los tipos de la “comedia” *poseen una compleja psicología, una absoluta modernidad y un total apégo a la naturaleza humana.* Para llegar a esta conclusión, he reunido un conjunto de observaciones que los definen y califican; algunos de estos datos se encuentran aquí esbozados.

Sin duda que a menudo parecen añejas las vestimentas formales de los personajes de la “comedia”, pero, debajo de su literatura, sus modales bárbaros o refinados, sus convencionalismos e inverosimilitudes un tanto desusados, palpita, vivísima, la naturaleza humana; y palpita moral e inmaterialmente con una riqueza insospechada, tanto, que cuando se piensa en las fuerzas de que se vale el teatro moderno para impulsar a sus personajes *con formas al uso*, surge una impresión de limitada pobreza en el teatro contemporáneo universal.

Antes de continuar esta advertencia, quisiera hacer algunas indicaciones generales, establecer la posición de este pequeño, prematuro ensayo, y recordar un poco las experiencias, amargas, que me llevaron probablemente hacia un camino, por lo obvio, pocas veces hollado; y que resulta, con el hilo en la mano, el más feliz e interesante laberinto.

A causa del volumen y el acendrado carácter popular de la "comedia", mucho se perdió; no vale la pena lamentarse de la incomprensión y negligencia del XVIII; varios de los "críticos" de este siglo, y del siguiente, llegaron a cantar la palinodia. Afortunadamente, durante buena parte del XIX y todo lo que va del XX, dentro y fuera de España, el teatro del Siglo de Oro ha vuelto a estudiarse, entenderse y revalorarse. Mucho tiempo y decidido esfuerzo, de grandes y de pequeños investigadores, se ha empleado para reconstruir biografías, para averiguar las fechas de composición de algunas comedias y para atribuir a otras su verdadera paternidad. Los eruditos, felices porque trabajan con manuscritos o primeras ediciones, siguen desbrozando el camino, tratando de entregarnos la verdad. Todavía no sabemos la fecha exacta de composición de muchas comedias; tal vez no la sepamos nunca. No estamos seguros de quien, o quienes fueron los verdaderos autores de ciertas comedias; ojalá lo averigüemos algún día. Apenas ahora, en esta primera mitad del siglo XX, se está redescubriendo y revalorando a magníficos autores a los que se había "clasificado" como "segundones"; este anatema los había condenado a un juicio general, en muchos casos, inmerecido. Lo mismo ocurre con valiosísimas comedias que han quedado en el olvido, porque algunos dramaturgos habían sido "consagrados" por una o dos obras, menoscabándose las demás, sin razón.

Fué precisamente, después de haber leído una comedia de un autor de segundo orden, cuando se despertó en mí la curiosidad por conocer, en los textos mismos, el teatro del Siglo de Oro. El caso se refiere a lo siguiente: por 1943, en desacuerdo con los juicios encontrados en algún libro, de esos de "historia de la literatura", referentes a los autores

que gravitaban sobre uno de los "dos ciclos", comencé a preocuparme, pues el impacto que me había dejado aquella comedia del dramaturgo "segundón" contradecía la opinión del autor del libro. Leí más comedias "de segundo orden", tanto de los dramáticos que formaban un "ciclo" como de los asteroides, y me encontré con que más y más aquellos juicios resultaban falsos. La opinión del libro atafía, no sólo a V. de Guevara, G. Castro, M. de Mescua, P. de Montalbán, Cubillo, Rojas y Moreto, sino a verdaderos colosos como Alarcón y Tirso de Molina. La apreciación se refería a que, habiendo leído las tres o cuatro comedias "más importantes" de Lope de Vega y de Calderón de la Barca, se tenían conocimientos suficientes sobre estos autores y todos los de su "ciclo", porque la "comedia" española "había sido calcada" sobre "el mismo patrón". Con algunas variantes, encontré la misma idea repetida en otras "historias". Me propuse leer la parte referente a *Teatro del Siglo de Oro* de todos los libros de historia de la literatura española que cayeran en mis manos; algunos, excelentes, encontré que habían servido como modelo para otros, buenos; pero éstos y aquéllos, en partes breves y largas, los hallé, copiados y repetidos, en infinidad de manuales. El propósito "didáctico" que habían logrado unos y otros se resolvía en circunscribir, enclaustrar y limitar el teatro del Siglo de Oro a unas cuantas ideas. Con los años, leí mayor número de "comedias", y ellas me hacían ver que las mejores conclusiones de los mejores tratados generales, no eran sino *verdades a medias*. Por fortuna, mis primeros juicios de adolescente disintieron de la "común idea", y ahora me alegro de no haber cedido, porque aquello fué un estímulo para enfrascarme, recapacitando al mismo tiempo que tomaba apuntes, en estupendos y muy bien documentados estudios, prólogos, preliminares y gruesos volúmenes especializados, ya sobre Lope, ya sobre Tirso, Juan Ruiz o Calderón. Pero llegó un momento de amargura y desconcierto: tuve la impresión de que aquellos trabajos eruditos habían agotado el campo de la "comedia". Las escenas, los diálogos y versos

que había seleccionado de las obras mismas, en que se hacía referencia a las costumbres, al monarca, al honor, a la obligación y la obediencia, al amor, a los celos, a la venganza, a la religión, etc., resultaban una mera duplicación de puntos ya estudiados. ¿Qué hacer entonces? ¿Repetir lo que ya se había dicho? Resulta fácil equivocarse no siendo un erudito. Algunos doctos estudiosos de la "comedia" habían llegado a equivocarse: con frecuencia me encontraba con que algunos críticos, por vanidad, por rencor, o de buena fe los más, contradecían y rectificaban a otros. Mi situación era desventajosa; mis limitaciones, muchas, y mi preparación insuficiente; pero —afortunadamente en todo hay un pero—, me encontré con que en todo aquel mar de tratados, ya en volúmenes, ya en revistas, una parte de la "comedia" no había sido estudiada con vistas a los móviles, al origen y principio de la extraordinaria actividad que desarrollaban los caracteres del teatro del Siglo de Oro. El trabajo se presentó enorme; pero, tal vez se podría intentar el análisis, en conjunto, de los resortes internos de los personajes.

Verdaderos análisis encontré, de lo que llamaría lo externo, en estudiosos que han publicado algunas comedias. Cotejando el manuscrito con la edición príncipe y con posteriores ediciones, hacen rectificaciones y enmiendas, analizan los metros y las variantes, nos entregan detalladas investigaciones de las fuentes, etc. En lo que llamaría lo interno, estos mismos eruditos analizan los personajes y sus móviles en la misma comedia que estudian y publican, haciendo un estudio muy completo sobre esa determinada obra dramática; pero, ¿y de las demás comedias? Por fin creí encontrar algo que se podría hacer: cotejo de manuscritos con ediciones primeras y posteriores era imposible, a un océano de distancia; metro y versificación resultaba árida repetición; pero, con el texto de la comedia, por malo o viciado que fuera (a menudo se encuentran duras críticas contra los editores de comedias de la B. de A. E. y aun contra ediciones tan cuidadas como las dirigidas por Menéndez y Pelayo, Cotarelo, y otros), siempre resultaba posible llegar al fondo y desen-

trañar sus móviles. Reconozco que hasta en los más insignificantes manuales se mencionan siempre tres fuerzas motrices: el honor, el amor y los celos, pero ni es eso todo, ni los tres resortes "mayores" son los mismos en todos los casos, ni tampoco tienen igual fuerza en los diferentes dramaturgos del Siglo de Oro.

Creo que un estudio sobre los móviles de la "comedia", referidos individualmente a los personajes, las situaciones y las acciones, no se ha hecho hasta ahora.* Este trabajo, interesante y novedoso por la infinita variedad de fuerzas con que cada uno de los dramáticos mueve a sus personajes, los matiza y los dota de una alma polifacética, está apenas bosquejado en este breve ensayo. Claro que no pretendo ser original; ni mucho menos haber agotado el vastísimo campo de los móviles. Lo que ahora se expone quiere ser algo así como una ventana que mira hacia el complejo interior de los personajes, y solamente indica la peculiar manera, *a grandes rasgos*, con la que los seis más grandes dramáticos movieron a sus caracteres. Algunos estudios serios que sobre la "comedia" se han hecho, me parece que diluyen en sus páginas, mezclados con otros elementos, las situaciones, ideas y sentimientos que sirven de móvil al teatro del Siglo de Oro. Existen valiosas monografías sobre algunos elementos: sólo el amor, sólo los celos, sólo el honor, sólo los personajes y su génesis; disponemos algunos estudios sobre ciertos caracteres tridimensionales que han pasado a ser materia de otras literaturas, o sobre temas que fueron revividos en otras épocas; se encuentran, en fin, diluidos o condensados, estudios sobre los móviles o resortes del teatro español del siglo XVII. Reconozco, pues, que vuelvo a tratar una vez más, después de diez mil estudios, el caso de la "comedia".

Creo pertinente, antes de continuar este prefacio, fijar los límites: no trataré sino la "comedia", y en número muy reducido de obras; resulta ocioso, con esto, decir que quedan fuera del campo de mi estudio los autos sacramentales, los entremeses, loas, jácaras, coloquios, esperpentos, mojigangas y bailes; quedan fuera, hasta donde alcanzan mis conocimien-

tos, las comedias hechas en colaboración por los autores tratados aquí, a excepción de la problemática *La villana de Vallecas* que me ha servido para fortalecer una observación sobre Juan Ruiz de México, y de algunas de paternidad discutida; quedan también fuera, como material directo, los dramaturgos contemporáneos y posteriores a Lope de Vega “consagrados” con una o dos comedias (los malamente llamados de “segundo orden”).

Como D. Agustín Moreto y Rojas Zorrilla se encuentran un poco entre los dramáticos generalmente conocidos por un par de obras, me uno a los “comediófilos” que han pugnado por colocarlos en el alto lugar que les corresponde; ojalá que mi humilde colaboración produzca cierta curiosidad por estudiar más y mejor a estos magníficos dramaturgos. En los arduos momentos de selección de material para esta primera tentativa sobre los móviles, me he visto obligado por muy variadas circunstancias, a dejar fuera muchísimas valiosas obras de Lope de Vega, Tirso de Molina, Rojas Zorrilla, Moreto y Calderón, así como a prescindir de las citas de autoridades que en varios casos confirman algunas de mis observaciones. Es más, he tenido que omitir, casi totalmente, los fragmentos de las comedias que se referían a los impulsos motores, terminando por hacer, al final de este trabajo, un verdadero resumen. Como se advertirá, el ensayo es muy limitado; apenas si llega a ser un esquema. Tal vez pudiera alegarse en su favor el deseo (vehemente y frustrado) de buscar nuevos ángulos que resultan viejos, algunas observaciones personales, lo ambicioso de sus miras y dos absolutas conclusiones: por una parte, los dramaturgos del Siglo de Oro, además de las diferencias que en su estilo literario presentan, mueven, cada uno a su manera, a sus innumerables personajes, con fuerzas de diferente y variada intensidad; segunda: los tipos de la “comedia”, que sólo en la superficie se antojan simples y parecidos entre sí, resultan de un dinamismo y de una complejidad insospechados, cuando son observados por las fuerzas sociales, psicológicas, morales y religiosas que los hacen ejecutar acciones.

Sin duda que comúnmente se piensa que el honor, los celos y el amor, son los más importantes motores de la "comedia" del Siglo de Oro; sí, pero estos tres elementos están empleados en el teatro de la España de los Felipes con una interminable variedad de matices. Al lado del amor, los celos y el honor, otros resortes, menos observados y estudiados como tales, también mueven la producción dramática.

Mi propósito estará cumplido en parte, *si logro hacer vislumbrar* el complejo mundo de móviles que agita, sacude y conmueve el alma de los personajes de la "comedia". El camino es difícil e intrincado: al estudiar las primeras obras, un personal sentido crítico, la variedad de situaciones, el número de personajes, la profusión temática, la abundante literatura, la rica profundidad de las ideas, el cambio de metros, el significado psicológico de los *apartes* (en los cuales se prelude el *subconsciente* de la moderna escuela freudiana), los anacronismos, inverosimilitudes, artificios, sutilezas, discreteos y convencionalismos, hacían que a menudo me perdiera en el exterior; pero, después de acostumbrarme a la brillante luz de la periferia, las obras me dejaron entrar en su seno, estudiar el andamiaje de fuerzas que mueven a los personajes en la dinámica acción. A partir de este momento, no permití que me cegaran los detalles; metido en el esqueleto, me preocupé por observar solamente cuáles resortes movían, impulsaban y daban vida a personajes — situaciones — acciones, descubriendo que a veces la "comedia" se movía asaeteada, no por los versos que explicaban el rey, el amor, las obligaciones, el honor, la religión, las costumbres de la época, etc., sino que era el mismo rey, el amor, las obligaciones, el honor, la religión, las situaciones de convivencia, etc., que eran fuente de impulsos, causa de energía de una ininterrumpida cadena de motivos. Por fin había logrado entrever aquello que buscaba; pero, los móviles se multiplicaron, se hicieron más complejos; los que por un momento eran causa, origen y principio, se transformaban luego en mera consecuencia, derivación y medio; los que tenían fuerza para mover, eran a su vez alterados por otras potencias. A

veces una obra, como unidad, se movía, digamos, teniendo como resorte la lealtad al rey, pero sus tres o cuatro personajes principales se movían, individualmente, impulsados por fuerzas diferentes que, cuando opuestas, producían el conflicto dramático. Sí, pero no era eso sólo; casi siempre, un mismo personaje, en diferentes escenas de la misma jornada, ejecutaba o narraba acciones que habían sido motivadas por diferentes resortes: socialmente obedecía al rey, moralmente le despreciaba; sentimentalmente se movía con amor casto por una dama y pasionalmente, con apetitos desenfrenados, por otra. Así, lo que a simple vista parecía una ficha de tablero se convirtió en un ser complejo, movido por múltiples fuerzas; yo no fabricaba un personaje a mi gusto, en mi cerebro; la comedia me entregaba, en la lista de personas, el nombre de uno de los caracteres que iba a representar, durante el desarrollo de la trama, una serie de acciones. Si el personaje era complejo, los móviles que le hacían actuar lo eran también. Lo difícil no fué, con el tiempo, descubrir y analizar los móviles de la "comedia" como unidad, o de los personajes — situaciones — acciones, como partes del todo, como individualidades, o como fuerzas, con mayor o menor intensidad, empleadas por los diferentes dramaturgos, sino clasificar, después del estudio de más de doscientas obras, de más de mil cuatrocientas personas con carácter, ciento cuarenta mil situaciones y catorce millones de acciones, el lugar que les correspondía dentro del concierto de fuerzas motrices. Este trabajo está todavía por hacer. De manera tentativa podría pensarse en dos grupos de fuerzas: móviles externos, es decir, que llegan al personaje, y que no dependen necesariamente de él, y móviles internos, o impulsos que nacen, se originan dentro del personaje (unos y otros íntimamente relacionados e influidos, ya por estímulos de la situación de convivencia, o de soledad, en que se encuentra, ya por serle propios a su carácter, a su temperamento o índole). En todos los casos, los impulsos pueden ser de distinta naturaleza: sociales, sentimentales o pasionales, religiosos, morales y filosóficos. Pero esta clasificación, que aparentemente podría

aceptarse (a pesar de sus rasgos generales), se multiplica al infinito al serle aplicada a los móviles de los personajes de varias comedias, por el extraordinario dinamismo de éstos. Los complejos móviles, que por definición "*mueven material o moralmente*", no tienen estabilidad o permanencia; el móvil puede ser una persona, una idea, un interés, un sentimiento, un sueño, la voluntad, la razón, etc.; puede ser un medio para un fin, y este fin, tránsito para otro mayor; los móviles se presentan siempre confundidos, mezclados, disueltos unos en otros. Cuando se trata de seguir los que mueven a cualquier personaje, se descubre que las fuerzas que lo impulsan cambian a cada paso su naturaleza e intensidad; es más, se descubre una cadena, un compuesto químico difícil de aislar en sus partes. Los dramaturgos de la comedia, complejÍsimos creadores, supieron dotar a los personajes con el genio de la raza, con el de su época, con el de su propio temperamento, a lo cual hay que añadir la vida propia que alienta en sus criaturas. Por todo esto, por ser los personajes y sus móviles tan escurridizos, tan difíciles de asir, no quisiera atreverme a dar una clasificación de los resortes que los mueven. Piénsese en el cambiante dramatismo de las fuerzas que hacen actuar a los personajes de la "comedia". A menudo *un mismo resorte actúa como motor social, sentimental y moral*; otras veces, un móvil social se convierte en fuerza moral y viceversa; o bien, un estado, como la duda o la incertidumbre, impulsa al personaje — situación — acción hacia el sentimiento o hacia bienes morales.

Con el objeto de dar una idea de la compleja variedad de resortes que anima con viva fuerza a los personajes de la "comedia", trataré de bosquejar, de hacer algo así como una sintética *radiografía literaria*, de una de las obras maestras del teatro español del Siglo de Oro: *La Santa Juana*, del maestro Tirso de Molina. En esta monumental "comedia" (*tres partes*, cada una con tres jornadas), me parece encontrar una suma, un punto medio, entre lo más saliente de dos engañosos extremos: el genio de Lope de Vega y el genio de Calderón de la Barca. El inconmensurable mercenario re-

sume, palpitante, el Alma de la Raza Hispana, tan contradictoria en muchos aspectos, tan irracional en varios puntos, tan humana, siempre. El espíritu, la afirmación de España y el dinamismo de la raza, no podían ser compendiados en la breve extensión de las tres jornadas reglamentarias; tal vez por ello, más que por el aspecto semibiográfico, o cualquiera otro, fray Gabriel Téllez nos entrega su creación más dilatada, incuestionable obra maestra, que por fortuna se está, en últimas fechas, sacando del olvido. *La Santa Juana* contiene todos los elementos del Siglo de Oro español; en ella se mezclan lo sublime con lo grotesco, lo santo con lo profano, la sabiduría con la ignorancia, la nobleza moral con la abyección, lo trágico con la farsa, lo sobrenatural y lo maravilloso cristiano con lo realista y prosaico, lo eterno con lo perecedero, la grandeza imperial con lo villanesco; todas las ideas, todos los sentimientos y las pasiones, toda la afirmación de la lucha y la decadencia de España, están magníficamente representados en esta monumental obra maestra, que culmina en ese punto inefable, e inasible, que es la Mística, coronamiento del genio español de los Siglos de Oro de la literatura. Tal vez no me equivoque al afirmar, que, si se buscara en la "comedia" una obra que fuese compendio y suma de la grandeza y del ocaso de España bajo los Austrias, que contuviera el pasado y el porvenir de la raza, la divina altura y la miseria humana, y que por su calidad e importancia plasmara la nueva vida, esa obra sería, estoy seguro, *La Santa Juana*, para mí, equivalente por su contenido y significación, a lo que fué para su época la también monumental *Celestina*, *Tragicomedia de Calixto y Melibea*.

Después de lo anterior, me parece un despropósito el intento de enumerar escueta, fría, objetivamente, *algunos* de los resortes que animan a la totalidad de esta obra maestra, y a unos cuantos de sus personajes. Sólo porque tal vez me sea posible hacer entrever, con esta sola obra, ese complejo núcleo de fuerzas, mayores y menores, que alienta e impulsa el dinámico teatro del Siglo de Oro, mira principal de este ensayo, y por resultar un esfuerzo a todas luces imposible

hacer lo mismo con cada una de las otras "comedias", me permitiré intentar el delito. Que me disculpen la sana intención y mi ignorancia.

Como unidad, *La Santa Juana* está dinámicamente movida por varias fuerzas, todas derivadas del Primer Motor, y España, de Este; el catolicismo religioso peninsular, las ideas del cristianismo, el espíritu caballeresco de la raza ibera y su absoluta afirmación imperial de campeadora (en luchas religiosas, conquistas y colonizaciones) mueve a *La Santa Juana*; estas fuerzas, en la esfera superior. En el plano bajo, humano, varios impulsos mueven también la totalidad de la obra. Se destacan en el contrastado aguafuerte característico de España: lo vil, lo perecedero, lo inferior de la carne, las bajas pasiones, la debilidad, la miseria, la imperfección humanas; y lo superior del alma: la razón, el sentimiento puro, la voluntad, y un deseo de elevación hacia lo eterno. Todas estas fuerzas que flotan en *La Santa Juana* como unidad, se reflejan, mezcladas, confundidas y en conflicto, en los cuerpos y almas juntos, de algunos de los personajes de esta comedia. He separado catolicismo religioso peninsular e ideas cristianas, porque, aun cuando los españoles han acusado a los extranjeros de incomprensión en este punto (como en el del honor), se pueden observar, en efecto, dos fuerzas distintas que conviven en España (y en *La Santa Juana*): por razones históricas, un catolicismo activo, político, siempre en feroz lucha contra la heterodoxia y los infieles (la sanguinaria alma bárbara de los iberos es la que, por sus medios, se aparta de Cristo); siempre fastuoso y formal; por todos comprendido como orden militar. Las otras fuerzas que mueven a *La Santa Juana* son: el ideal cristiano, también enraizado en el alma de España, las cuestiones dogmáticas, una actividad contemplativa, la resurrección y mortificación de la carne. Las ideas cristianas comprendidas como humildad, perdón, caridad, esperanza, contrición, penitencia, etc., son, asimismo, móviles. El coronamiento de todas estas fuerzas es un impulso mayor, que envuelve la totalidad de esta obra maestra: el deseo ascético-místico-cristiano-espá-

ñol, impulso que cierra el ciclo, al volver, toda la energía dinámica, al Primer Motor.

Por lo que se refiere a los personajes, como ocurre en esta obra lo mismo que en casi todas las comedias, la multiplicación de planos, resultan muy variados los resortes que los impulsan. En *La Santa Juana* se lazan y entrelazan los personajes que se mueven en la esfera divina, y los que actúan en el nivel profano. Cristo crucificado, la Virgen y el Niño, los santos Francisco, Domingo, Antonio de Padua, y los ángeles, forman parte de la galería religiosa que puebla el plano diáfano y puro donde a veces actúa la protagonista. El nivel profano, en el que se mueven cuerpos y almas juntos, es en extremo variado: va desde el encierro conventual y el fausto del Imperio, hasta el bajo mundo de los villanos, pasando por los títulos nobiliarios, los hábitos de Santiago y la clase media. Los resortes del sentimiento, el amor y los celos, mueven con poderosa fuerza a los personajes.

El amor, impulso primario del hombre, esencialísimo en la "comedia", alienta en casi todos los personajes de *La Santa Juana*; pero no es el amor a secas, sino toda una gama de bríos: el amor más puro, el inefable, mueve el corazón de Juana; el cristiano, el que pide amar al prójimo como a sí mismo, alienta en la beata, en la primera abadesa y en sor Evangelista; el social, en la comunidad religiosa y en la aldea; el pasional, el lujurioso, en D. Jorge (2ª P.), y en D. Luis (3ª P.); el de novios, casto e impaciente, en D. Francisco Loarte (1ª P.); el sensual, irresistible, en Mari-Pascuala (2ª P.); el paterno, abnegado y paciente, en D. Diego (3ª P.); el del monarca por su pueblo, augusto y celoso, en Carlos V; recíprocamente, el amor a la patria y a su gobernante, en el pueblo; el grosero, que a menudo se expresa con tremendas zurras, en el villano Crespo.

Los celos forman también un poderoso núcleo de fuerzas; en la primera parte de *La Santa Juana* se desarrolla toda una pequeña intriga motivada en parte por los celos: Marco Antonio ha llegado a Toledo sin dar aviso, celoso de su esposa Leonor; el marido cree que es engañado y que el culpa-

ble es Melchor, estudiante galán; pero se aclara que Leonor ha permanecido siempre fiel a su marido durante la prolongada ausencia de éste, y que Melchor a la que corteja es a otra dama, vecina de Leonor; como los esposos han sido víctimas de meras apariencias que los llevaron al error, se perdonan mutuamente: Marco Antonio.—*y echemos a los celos esta culpa, / que no en balde los pintan con un ojo, / y el otro ciego, porque vean a medias / y engañan como a mí me han engañado.* (1ª P. J. II, e. X.) Los celos mueven también a otros personajes de la *segunda* y la *tercera parte*; matizados y de variada intensidad se les encuentra en D. Jorge (2ª P.), y en D. César, Da. Inés y Aldonza (3ª P.). Unos, muy especiales, hermanos de la envidia, mueven a la maestra de novicias.

En el caso de Marco Antonio, los celos no se dan puros, sino mezclados con otros móviles: el sentimiento del honor agraviado, y la venganza de éste, los cuales forman en todos los casos una indisoluble cadena, esencial en la "comedia" del Siglo de Oro. Una interesante opinión de la época, respecto al escándalo de las venganzas de honor propaladas, se encuentra en estos versos que aconsejan el discreto disimulo: Ludovico.—*En cosas de honra, señor, / por menos inconveniente / se tiene el disimularlas / que, por venganza, sacarlas / al qué dirán de la gente.* (S. Juana, ed. cit. 1ª P. J. II, e. IV.) Puede en esto advertirse la tremenda fuerza que la sociedad tenía sobre el individuo. Si el español por una parte ama, busca, se labra su independencia individualista (Lope, *El villano en su rincón*), por la otra, sabe que no puede escapar de la comunidad, y vive pendiente de su *fama*, del qué dirán de la gente.

Un oscuro lugar del alma oculta monstruos de crueldad, y Tirso de Molina, conocedor de las miserias humanas, expone sin velos ni tapujos, *sin timidez*, algunos sentimientos perversos, inconfesables, que habitan en el hervidero de las bajas pasiones: la maestra de novicias, que luego ocupa el cargo de vicaria, y escala hasta el abadiado, está movida por el odio y la envidia; pero no como se puedan dar por simples

calificativos en los versos, sino real y efectivamente impulsada por el aborrecimiento, la envidia y el egoísmo. A pesar de haber sido creada así por el Maestro para mejor resaltar la claridad de Juana, la vicaria del convento de Cubas, por estar movida con punzante acrimonia, se destaca como una de las mejores pinturas (dinámicas) de la mezquindad humana. (Tengo la impresión de que, en general, los críticos soslayan la crueldad del español; parece como si evitaran detenerse en los negros reflejos que irradian de los perversos de la comedia. A menudo se ha señalado la anarquía, pero el personaje español resulta deshumanizado cuando se pretende pasar por alto la parte de brutal bestialidad que encierra y que es uno de sus más valiosos perfiles, por ser irremediamente humano. Claro que el español es puntilloso y susceptible, y no ha de gustarle esta parte; pero mientras por un lado sólo se ha exaltado al caballero, al perverso se le ha casi olvidado, restando con ello valores humanos (negativos) a la "comedia" Claro que estamos en una época "civilizada" que condena y disimula la crueldad; pero no porque se haga ni lo uno ni lo otro, la crueldad ha desaparecido del mundo; antes al contrario, se ha hecho más despiadada en el hombre moderno. Que sea enhorabuena admitida la crueldad de los personajes del teatro del Siglo de Oro, porque ella les da sangre, vida y modernidad.) La perversa ambición y la parda envidia son poderosos resortes que penetran los muros de un monasterio y hacen presa del corazón de una monja, directora de novicias. Con estas fuerzas, se desencadena la mentira que se convierte en calumnia. Movida por la ambición de poder y el deseo de mando, la vicaria envía un billete que infama a Juanilla de la Cruz acusándola de heterodoxia (2º P. J. II, e. II); todo aquel dinamismo no para hasta que la cruel monja, ayudada por D. Jorge, otro perverso, y de algunas religiosas a las que ha convencido de que la santa tiene pacto con el diablo, aprovecha la visita al convento del padre provincial, logrando arrebatarse a Juana el abadato. Pero el dinamismo no queda ahí, sino que sigue su inexorable curso; la nueva abadesa confiesa que *no habrá afrenta, / cas-*

tigo ni menosprecio que no pruebe en Juanilla (2ª P. J. II, e. VII); y lo cumple. Contra estos resortes actúan como contravenenos, los que mueven a Juana de la Cruz: la humildad, la razón, la verdad, y una extraordinaria voluntad para aceptar de grado, con gusto, los crueles tormentos que le son impuestos, o que ella se impone como penitencia; y con esto llegamos a algunos de los móviles más profundos del alma de España, cuyas raíces se entierran en arcanas reconditeces filosóficas y religiosas: el estoicismo senequista y el cristiano, y el impulso ascético. Juanilla se rebela a la autoridad paterna, huye del mundo y se encierra en un convento. Renuncia a galas perecederas por aspiraciones eternas; lucha por suprimir el dolor; soporta heroicamente el castigo y la humillación; vive con intensidad su voluntario ascetismo. Todas estas fuerzas de su vocación la llevan a un camino de eterna luz. Parece como si esta monumental y extraordinaria obra de fray Gabriel Téllez culminara en aquel punto *inefable y balbuciente* de la mística española. De ninguna manera pretendo decir con ello que el Maestro sea un místico; ni tampoco que la obra en la que ensayo desentrañar los móviles que la impulsan sea una comedia mística; pero una parte de esta obra de santos, sorprendentemente enlaza el aliento místico-español.

El inconmensurable mercedario, inspirado tal vez en santa Teresa y en san Juan de la Cruz, plasma varias escenas que *vive* la beata de Cubas, la santa Juana de la Sagra, con su Esposo; escenas en las que el *diálogo con Dios y la unión con El*, es incuestionable e indisputable. Naturalmente que no todos los momentos religiosos de esta parte de la comedia en la que intervienen los santos, son místicos. Pero dentro de las nueve jornadas hay dos o tres que brillan con luz cegadora. En estas escenas, a veces en el diálogo, otras en la representación plástica, se dinamizan dramáticamente las ideas centrales de la mística cristiano-española: considerar el mundo, y el cuerpo, como una prisión oscura, como *la noche del alma*, que desterrada, sufre y desea morir, abandonar el lastre impuro que la encadena, para, libre, remontarse hasta

llegar a la perfecta unión con Dios. El impulso que mueve a Juana de la Cruz es, como en los carmelitas abulenses, el amor, la pasión. El éxtasis, el arrobamiento místico es también vivido por la beata del convento de Cubas. No es propósito de este estudio averiguar si en efecto, la religiosa *de la orden tercera de la penitencia de N. P. S. Francisco* (V. Nota preliminar de E. Cotarelo y Mori en N.B.A.E. t. I) tuvo tales arrebatos místicos; lo que sí me parece un hecho incuestionable es que Tirso de Molina nos ofrece con imaginero dramatismo el clarísimo ejemplo de un personaje de la “comedia” movido por el impulso místico; y lo real, lo verdadero es este hecho literario como móvil del alma de la protagonista. En la *Primera parte* de *La Santa Juana* (J. III, e. XX), en presencia del emperador, de D. Alonso de Fonseca, arzobispo de Toledo, de D. Gonzalo Fernández y de las monjas del convento, después de la acotación *descúbrese una cortina, y a la Santa de rodillas arrobada*, Dios habla por boca de Juana para bendecir las campañas que han emprendido Carlos y el Gran Capitán para defender al catolicismo contra la herejía y la heterodoxia; en la escena XXI, la monja María Evangelista que observa a la santa, dice: *ya volvió el éxtasis*; lo cual indica que el personaje sufría, a veces, transportes y raptos en los cuales el alma se encontraba en las esferas elevadas. En la *Segunda Parte* (J. III, ee. XV-XVIII), aparece una plástica representación del misticismo, que culmina con la unión con Dios; son estas escenas de una sublime, terrible belleza, principalmente la XVII y la XVIII, en las que aparece Cristo, que baja a encontrar a Juana, que hacia El se eleva; los dos se unen con un violento abrazo que hace exclamar a la beata: *¡Ay que dolor, Jesús mío! / ¡Que me quemo! basta, basta*. La santa queda, al desaparecer Cristo, en cruz, en el aire, con los estigmas de la pasión impresos en su cuerpo. Las llagas que le fueron dadas a san Francisco, se imprimen en las manos, pies y costado de Juana, que contempla los estigmas, y con extático arrobamiento dice: *¡Qué rica estoy de rubíes!* Es indudable que los estados de trance, se refieren también al hecho de que la monja de la Cruz es

franciscana; por ello, a lo largo de esta obra, los acontecimientos más importantes que le ocurren a la protagonista, o que se desarrollan en festividades pueblerinas, suceden siempre en los días de la pasión o de la Santa Cruz (1^o P. J. I, ee. XIV-XVI; 2^o P. J. III, e. XV), fechas en las que la monja por penitencia se mortifica crucificándose con una corona de espinas (2^o P. J. III, e. XV). Sin duda que la frecuencia con que aparecen la Cruz y las insignias de la pasión en determinadas fechas tiene una trabazón con el alma religiosa del pueblo español. Claro que cuando *aparécese la Santa en una cruz, coronada de espinas con una soga al cuello y una túnica al sayo* (2^o P. J. I, e. XVII) acude a la memoria todo un retablo de la imaginería y de la pintura religiosa de España. Pero los diálogos de amor indisoluble de la santa con su Esposo, o aquellos impulsos de identificación con Cristo, el hombre, en el dolor, impulsos que llevan a Juana en el día de la Ascensión, en que se le aparece la cruz, y sobre ésta la corona de espinas y tres clavos, a colocarse la dolorosa corona sobre la cabeza (J. I, e. VII), contienen una mezcla, misteriosa e ininteligible para la razón, de varias aspiraciones hispano-religiofilosóficas, una de las cuales es el impulso místico. Con todo esto, algo faltaría al personaje de Juana para alcanzar el calificativo de mística, que me parece observar en su agitado espíritu: la idea del destierro, de la cárcel del alma, de la noche oscura, de la muerte que es vida. Parece como si el gran Tirso de Molina preparara el campo, en la *Tercera Parte* de esta obra, para el momento supremo: la Virgen con el Niño Jesús y los ángeles anuncian a Juana que pronto estará con ellos (J. II, e. XV). Este anuncio culmina con las palabras de Cristo, que le dice que el fin de sus tormentos está próximo; a lo que Juana de la Cruz responde con estos versos, en los que claramente se advierte un eco de cepa mística: *Albricias, alma mía, / que ya de vuestro bien se acerca el día, / y el destierro cumplido / que ausente de la patria os ha tenido / el soberano Esposo / llamándoos a su tálamo amoroso, / con música os convida / a eterna paz, a enamorada vida, / / al néctar de su vista delei-*

toso / al real palacio, a la tranquila Casa / donde no llega el mal ni el bien se pasa (3^a P. J. III, e. VI). La obra termina con la elevación de la santa, que es recibida por el Niño con las *joyas soberanas de la pasión* (3^a P. J. III, e. XXII). Antes de poner un punto y aparte, creo que debo repetir, para no dar lugar a equívocas interpretaciones en lo que acabo de señalar, que, mezclado con el senequismo estoico español y con el ascetismo cristiano español que indudablemente *animan* a la monja de la Sagra, aparecen aquí y allá algunos indicios del éxtasis, de la desesperación del alma por alcanzar lo eterno y la final unión de la criatura con el Creador, que definen a los místicos españoles; con esto no se indica que Juana de la Cruz sea una mística, pero sí que está animada por la misma aspiración sentimental del alma que movió a santa Teresa y a san Juan de la Cruz.

La Santa Juana del maestro Tirso de Molina, suma y compendio del drama del Siglo de Oro, es una de las más complejas obras del genio español; además de sus nexos con el teatro sagrado, o de comedias de santos, y con el teatro profano, que ocupa una buena parte de su acción, se descubre un subterráneo vínculo con los autos sacramentales. No precisamente por el ropaje simbólico de éstos, sino por el significado de fe, referido al misterio de la Eucaristía y a la presencia de Dios en el Santísimo Sacramento, que sale del arca de la monja, como la mayor prenda de amor del Criador por sus criaturas (3^a P. J. III, e. IX).

Como ya se ha indicado, fray Gabriel Téllez, en esta larga "comedia" en nueve actos, mezcla lo sagrado y lo profano con la misma familiaridad con que lo hacen casi todos los demás dramaturgos del Siglo de Oro; y también, como ocurre en el teatro español, presenta varios niveles o planos en los que actúan los personajes. Las bajas pasiones que mueven a la vicaria, agitan asimismo el alma de otros personajes de *La Santa Juana*: D. Jorge, comendador de Cubas, parecido a los tipejos del mismo rango que retrata Lope de Vega, está movido por la pasión lasciva, por la arrogancia exaltada que se convierte en soberbia; este comendador, abusando

del poder que le inviste, viola a Mari-Pascuala casi ante los ojos de Crespo, prometido de la villana; pretende quemar la aldea y dar muerte a los viejos (2ª P. J. I, e. XXI; J. II, e. IX). La perversa crueldad de D. Jorge vuelve a encontrar eco en el alma de otro personaje soberbio y altivo de la *Tercera Parte*: D. Luis, que llega hasta derribar por el suelo a su padre, y aun a darle con el pie (J. III, e. I). Este mismo personaje, acicateado por la concupiscencia, pérfido burla a Inés. Los interesantes bastardos no sólo mueven a ciertos amos, sino también, por unas cuantas monedas, a los criados (Lillo). Pero, todos estos móviles inmorales y abyectos forman el extremo bajo; en el alto, no precisamente en el religioso, sino en el social, humano, otras fuerzas incitan a los demás personajes: la defensa político-religiosa, el sentimiento de patria, la amistad, el honor, la caballerosidad, la razón, etc., son energías vigorosas que alientan, unas en Juana de la Cruz, otras, en Francisco Loarte, en Carlos V, en D. Diego, etc. A todo esto hay que agregar el honor con su larga cadena de significaciones morales, y aquellos móviles que son simples medios: la voluntad, la venganza, la sospecha, la calumnia, etc., mas aquellos de la esfera religiosa: la Fe, la esperanza, la penitencia, etc.

Como se advertirá, toda la complejidad humana palpita en la "comedia" (en *La Santa Juana* como en las demás), y palpita a *vertiginosa velocidad*. *Yo he intuído que tal vez sea por ese tremendo dinamismo de los personajes del teatro español, reflejo de su tiempo y de su dinámica raza, que en general se tenga la impresión de que la gran mayoría de los caracteres de la "comedia" son poco complejos. Nada de esto corresponde a la realidad interior. Todos, y cada uno de ellos, se ven solicitados por un laberinto de estímulos, internos y externos, que se traduce en movimientos, ya mentales, morales o físicos.* Es innegable, y se ha dicho infinidad de veces, que el español es un pueblo dinámico, siempre en acción, casi nunca en inactividad contemplativa o de introspección. Es cierto; y a excepción de algunos, señalados casos de la "comedia", se advierte siempre este reflejo dinámico en los

personajes de su teatro. Innumerables veces se han hecho observaciones sobre el *carácter épico* de la "comedia". Es cierto; pero también es verdad que hasta hace muy poco tiempo, refiriéndose al drama, sólo se atendía a conflictos de introspección. ¿Qué es lo que se ha alegado en la tan cantada superioridad de *Le Cid* de Pierre Corneille sobre su modelo español, sino el hecho de que el francés mutila la dinámica acción de la *Primera Parte* de la "comedia" de Guillén de Castro para quedarse con el conflicto interno de la lucha entre dos fuerzas, y sobre el mismo conflicto *detenerse* para introspeccionar el alma de Rodrigo? Como el español no puede detenerse, sino que se deja arrastrar por el torbellino de la acción, la crítica rancia, sólo atenta al estudio interno y detenido del alma (lo cual, naturalmente, es legítimo y valioso), ha hecho poco caso de la pintura por la acción. Y esto no es justo; en último término, el *drama* en sus orígenes fué acción pura, como la *épica*. Y la "comedia", por haber sido creada por un pueblo en el que domina la acción siguió el camino del dinamismo. En resumen, es por todos aceptado el *carácter épico* del teatro del Siglo de Oro. Ahora bien, mi propósito es tratar de hacer ver que los en apariencia *semejantes* y *poco profundos* personajes de la "comedia", ocultan su profundo estrato humano, no sólo con el engañoso aparato de la siempre complicada trama, sino con el rápido movimiento que les imprime el genio de la raza. Por esto es por lo que aquello que sólo se advierte en la superficie resulta una engañosa ilusión. No encuentro nada que ejemplifique mejor la tesis que sustento que el fenómeno de percepción que producen los siete colores del espectro solar, que juntos y en movimiento sólo nos entregan el blanco.

Estoy firmemente convencido de que los personajes del teatro del Siglo de Oro, sin la raída vestimenta que ahora los cubre, y sin la gruesa capa del polvo que durante más de trescientos años ha caído sobre ellos, están hechos de la misma condición humana, del mismo barro con el que fué creado el primer hombre y con el que lo estará el último. Lo que ha ocurrido es que las innumerables situaciones-acciones que a



gran velocidad desarrolla la "comedia", han escamoteado la vida que palpita en sus volubles personajes de tono gracioso y en los atormentados protagonistas de aliento trágico.

Debo advertir (a pesar de resultar obvio) que este ensayo con su vehemente deseo por hacer ver la enorme riqueza de móviles humanos que en ardiente ebullición se encuentran *dinamitando* a los personajes de la "comedia", de ninguna manera pretende ir dirigido a los eruditos que se han dedicado en la actualidad al estudio del teatro de España, porque ellos saben perfectamente que me he quedado corto en la enumeración de aquellas fuerzas que mueven a los tipos de la "comedia"; va idealmente encaminado a luchar contra algunas de las falacias que se han divulgado, al ser aceptadas como ciertas, en populares "historias de la literatura", monstruosos molinos de viento que se han empeñado en ahogar la vitalidad del teatro de Rojas Zorrilla, por ejemplo; o en sostener que, exceptuados unos cuantos caracteres, los demás personajes de la "comedia" son gérmenes o embriones de caracteres; o que sólo el amor, los celos y el honor, motivan a los protagonistas. Mi propósito no es hacer blanco de ataques a ningún "manual", que los hay buenos, y cumplen su misión pedagógica. Lo que sí pretendo un poco, es desviar el concepto apreciativo del carácter dramático por la mera introspección, y proponer, con igual mérito y categoría, la viejísima idea aristotélica del *drama* como *imitación de hombres en acción*, idea que encontró justa, precisa fórmula con Schiller: *en sus acciones pintase el hombre (La educación estética. .)*, y que es base de la moderna escuela psicológica del *conductivismo*. Como se ve, mi aspiración no encierra ninguna novedad. Dicho lo anterior, es necesario que vuelva a repetir que el proyecto es muy ambicioso y la realización muy pobre.

En las páginas que vienen a continuación sólo se encontrará una desordenada enumeración, de parte de las fuerzas, los impulsos que *mueven* a algunos personajes; o, empleando una forma pasiva, la mención de algunos tipos que son —y están— movidos por tal o cual resorte; no se espere más.

Pero, si logro hacer vislumbrar una pequeña porción de los móviles del espíritu y del cuerpo que imprimen esa vertiginosa velocidad épica a los personajes del teatro del Siglo de Oro, dinamismo que tanto ha maravillado a propios y a extraños en favor y en contra de la "comedia"; si logro bosquejar la diferente intensidad, y la variedad de matices en los seis dramaturgos por ciertos móviles, con los que dotaron a sus variados personajes; si logro convencer a algún lego, que vistos fuera de los convencionalismos, los personajes alientan vida humana, o acaso despierto en alguien la curiosidad y el entusiasmo por leer tal o cual comedia, o se destierra algún prejuicio, pensaré que mi esfuerzo no ha sido en vano.

Considero que la tarea que me he propuesto, apenas si está mal apuntada en los breves capítulos que siguen; confieso que mi trabajo estaba apenas haciéndose, cuando decidí publicar estas prematuras observaciones; soy el primero en reconocer que ando con rodeos, que no voy derecho a lo que promete la premisa de este ensayo; pero, ¿cómo probar empíricamente que los personajes de la "comedia" son complejimos cuando son observados sus movimientos en función de esas inasibles fuerzas que he llamado móviles? ¿Cómo probar que su dinamismo produce la engañosa impresión de un color uniforme? ¿Cómo expresar que en la superficie convencional el personaje no es sino el resultado de un *compuesto de contrarios*, que por la rapidez de sus cambios escamotea su compleja humanidad? ¿Cómo intentar hacerlo con tantos como me había propuesto para darle una base menos débil a esta teoría? ¿Cómo poner orden y concierto en el caos en que me he visto por andarme asomando a mirar el vertiginoso paso de los personajes de la "comedia" con sólo la intuición y mi entusiasta buena fe y mala cabeza? He aquí algunas de las interrogaciones que me han atormentado hasta casi perder la razón. Lo que he pretendido se parece mucho a lo que hizo Dédalo con sus alas pegadas con cera; sólo que yo, sin la fuerza para volar, me he tirado al paso del movimiento y ahora me veo arrollado, perdido, maltrecho. No, no lo digo para que alguien, piadoso, venga a levantarme; no me quejo

ni me arrepiento de haberme *descalabrado*. Al añadir el subtítulo de *estudio diez mil uno* a este escrito, mi propósito ha sido no sólo significar ingenuamente que la "comedia" española ha sido estudiada miles de veces, sino porque estoy convencido de mi derrota, y adelantándome al escarnio que preveo de antemano, yo mismo coloco mis mutilados fragmentos diez mil veces más abajo del más insignificante estudio que sobre el teatro español del Siglo de Oro se haya hecho. A pesar de todo, como las comedias de Lope, Juan Ruiz, Tirso, etc., me produjeron emociones, pensamientos, reacciones y sugerencias valiosísimas, por la fuerza humana y los insondables misterios que las animan, me he propuesto seguirlos consultando para mi propia, íntima satisfacción; tal vez, en los años por venir, logre hacer un trabajo menos defectuoso e incompleto.

La razón por la cual uso la primera persona de singular en casi todo este pequeño estudio, tesis, o ensayo, se debe al pavor que me invade; no quiero hacer a nadie responsable de mis obvias o ingenuas observaciones. Por ello me presento solo, casi sin armadura de "citas" de eruditos. Ninguno ignora lo difícil e intrincado que resulta intentar hacer una visita en el misterioso interior de ese Argos e Hidra al mismo tiempo, que es la "comedia española". Claro que desde su nacimiento el drama retrata los vicios, las cualidades y los defectos de los hombres; pero yo he querido ver qué es lo que los motiva; cuáles fuerzas, además del honor, el amor y los celos mueven a los personajes de la "comedia" en acción. Si persigo una Quimera, voy solo a buscarla. Si la Quimera se convierte en Furia, que me destroce a mí. Si erré el camino, errado está; si mi obsesión por hacer ver los complejos impulsos que mueven a los personajes, humanísimos, del teatro del Siglo de Oro ha fallado, fallida está. Pero la vehemencia de mis palabras, la hipertensión y el entusiasmo que me han despertado, la angustia, las certidumbres y dudas que aquí expreso, son pruebas de que la "comedia" sigue viva, palpitante, eternamente joven a pesar del tiempo, a pesar de las modas literarias.

¿Por qué se han escrito tantos ensayos y volúmenes sobre D. Juan, el burlador, sobre el cid Rodrigo Díaz, o Sancho Ortiz, cogidos en un tremendo conflicto de fuerzas; sobre la duda de Paulo, la anarquía de Eusebio, la desesperación filológica de Segismundo, etc., sino por el gran fondo humano que los agita? No creo que nadie objete este punto; pero, lo importante es que se reconozca que ese mismo fondo de humanidad, no solamente palpita en los personajes arriba mencionados, y en otros que han tenido *la suerte* de haber sido *desenterrados*, sino, con mayor o menor fuerza e intensidad, en todos y en cada uno de los personajes de la "comedia" española. Los dramaturgos mal llamados de "segundo orden" tienen también magníficas comedias y extraordinarios personajes: ahí están D. Pedro e Inés de Castro en las obras de Guevara y de Mexía de la Cerda, de igual asunto y diferente desarrollo; D. Gil, Lisarda y D. Diego, en *El esclavo del Demonio*, o Mauricio, Teodosio y Heraclio en *La rueda de la fortuna*, de Mira de Mescua, etc., son personajes movidos por sublimes o abyectas pasiones. Ahí están esos magníficos estudios psicológicos hechos por Rojas Zorrilla en su Berenguel de *El Caim de Cataluña* y en su Tereo de *Progne y Filomena*. Claro que, si se sigue atendiendo a los *aspectos formales*, o a las meras *circunstancias y convencionalismos*, algunas comedias parecerán defectuosas (?), imperfectas (?), o anticuadas (?).

Por repugnar a mis ideas la apreciación por el "gusto", o las inflexibles "reglas", o las críticas agudas sobre las "perfecciones" o "imperfecciones", fué que, al hacer mi selección de "comedias" para este pequeño ensayo sobre los *móviles*, no me dejé guiar por una preconcebida "clasificación" en muy buenas, buenas, mediocres y malas, sino por una que es la que creo más justa y que corresponde mejor a la realidad: comedias muy conocidas, comedias conocidas, comedias olvidadas y comedias muy olvidadas. ¡Cuántas páginas se han escrito sobre *El burlador de Sevilla* y qué pocas sobre *La mujer que manda en casa*! ¡Cuántas ediciones se han hecho de *La verdad sospechosa* y qué pocas de *No hay*

mal que por bien no venga! La realidad es esa: hay “comedias” conocidas y “comedias” olvidadas, no buenas y malas, porque en todas ellas palpitan los móviles humanos.

Para terminar con este ya muy largo prólogo, debo advertir que la *bibliografía mínima de estudios sobre la obra* de los dramaturgos que aquí ensayo, así como *la de consulta y obras generales*, de ninguna manera significan que haya *apurado*, en pocos años, su contenido; algunos, muy pocos, de los libros y artículos de revistas que cito, fueron asimilados; otros, solamente hojeados; otros, me son totalmente desconocidos. Mi propósito al publicar esas fichas bibliográficas tiene varios objetos: reunir para mi propia información algunos de los trabajos que se han hecho; ofrecer una lista de *utilidad práctica para aquellos estudiantes que se inician en la investigación* y en cuyas manos caiga este ensayo; dar una idea de los aspectos que de dramaturgos, comedias y personajes han sido estudiados, con la mira de evitar repeticiones y en consecuencia se busquen nuevos aspectos; colaborar en la divulgación de los valiosos estudios que han aparecido en algunas revistas literarias que han estado a mi alcance. Para las noticias sobre tesis presentadas en universidades de los Estados Unidos de América, me he servido de la valiosa investigación hecha por mi viejo amigo James Greer y el señor Delk, dirigidos por el Dr. Romera Navarro. Mi parte es mínima, me concreté sólo a ordenar las fichas. De ninguna manera es mi propósito disfrazar con una *superabundante* bibliografía una erudición de la que carezco; soy el primero en reconocer, y publicar, mi ignorancia. Si lo poco que he leído fué asimilado en parte, se reflejará en estos garabatos, con lo cual me alegraría, pues no hay nada peor que el sentimiento de soledad e incompreensión que me há invadido. Si este ensayo llegara a tener algún valor, o careciera totalmente de él, me convencería de dos cosas: o que refleja las ideas que andan flotando en el ambiente de los hombres que han dedicado su vida a las letras, en cuyo caso volvería a ganar confianza en mi débil razón, y agotadas voluntad y sensibilidad; o, refleja el caos

y la confusión de nuestro tiempo, en cuyo caso mi desesperado esfuerzo no tiene sino una conclusión: *no sé adonde he querido ir*.

Sólo una cosa puede salvarme: la "comedia" del Siglo de Oro es fuente inagotable de energías. Todo aquél que se acerque sin prejuicios a ella, encontrará, descubrirá siempre algo valioso. Yo invito, igual que una vez lo fuí, a los jóvenes, como yo estudiantes de literatura, para que, usando su propio juicio, conozcan directamente a los clásicos de las letras hispánicas y obtengan en la fuente misma un pequeño caudal. Es mentira la común idea de que las obras de los autores antiguos se deslizan de nuestras manos. Es mi deseo, y juzgaré que mi incipiente esfuerzo no ha sido vano, si, con el entusiasmo de este ensayo se despierta en alguien la idea de que los antiguos ni son temibles ni son aburridos, ni han sido ni serán nunca agotadas sus fuentes.

Si no me sintiera tan escéptico del resultado, me atrevería a confesar que, después de este estudio sobre los *móviles*, proyecto en un principio más completo y detallado que el presente, me tentaba la idea, dentro del campo de la construcción interna de la "comedia", de emprender la marcha con un ensayo sobre los *conflictos*, que son producto mediato de los móviles, cuando estas fuerzas, chocan. Es lógico, que si dos impulsos, vertiginosos y primarios, mueven a personajes en direcciones convergentes, al unirse se provocará un *choque* cuyo *conflicto* resulta, según la fuerza del resorte dramático, más o menos intenso. La "comedia" española es riquísima en la producción de conflictos, pero, por la velocidad con que los impulsos mueven a los caracteres del *drama* del Siglo de Oro, se produce el mismo fenómeno que he observado respecto a la *real* complejidad de los personajes. Como ya he indicado, esta complejidad humana desaparece, entrega sólo una impresión *superficial* semejante a la blanquecina uniformidad de los colores del espectro en movimiento. Igual cosa ocurre con los *conflictos*; éstos se hacen y deshacen con la misma, asombrosa veloci-

dad con que se disuelven, funden y confunden los móviles de los personajes del teatro español. Este fenómeno, causado por el dinamismo de la raza, supone una muy ardua labor de deslinde de los resortes dramáticos y de los conflictos producidos por el choque de aquéllos. Resulta menos difícil hacerlo con una "comedia" (detallando los *móviles* de los *personajes*, las *situaciones* en que se encuentran, las *acciones* que se produce por —y en— aquéllas, o por el aliento que los anima, y los varios conflictos por los que va pasando), que intentarlo en conjunto, con una masa de "comedias". Algunos conflictos están apenas apuntados en este ensayo. La inestabilidad de los resortes de los personajes de las comedias que menciono, en muchos casos me llevaron a relatar una parte de las laboriosas tramas, descuidando los móviles; en fin, vuelvo a advertir que no debe esperarse mucho; tal vez alguna idea; tal vez nada.

En una primera redacción de esta *advertencia*, expresaba mi profundo agradecimiento a los siempre doctos y amables Alfonso Reyes, Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, Guillermo Díaz Plaja, Cipriano Rivas Cherif y otros estudiosos de las letras hispanas que dedicaron valiosas horas de su tiempo a escuchar mis dudas e inquietudes; en todos ellos siempre encontré la sonrisa que estimula, la palabra que orienta, el consejo que redime. Al Dr. M. Romero Navarro, gran hispanista a quien no he tenido el honor de conocer personalmente, desde aquellos renglones le agradecía una amable carta que me envió sobre un pequeño ensayo de creación que publiqué hace tres años; sus amabilísimos juicios levantaron mi ánimo, que en aquellos días también se encontraba decaído. Mi admiración y agradecimiento siguen vivos para estos directores que viven, y para todos aquellos, españoles y extranjeros, que dedicaron su vida a la literatura del Siglo de Oro; pero, previendo con temor que estos garabatos y observaciones, por el ingenuo candor con que exponen algo *obvio* que ojalá no me quede solo en admirar: las fuerzas que *mueven* a los personajes; porque al releerlos me han decepcionado por no cumplir su propó-

sito; porque me fui tras un fantasma que se ha disuelto en el vacío; por todas estas autocríticas, y alguna, amarga, que recibí y acepto de buen grado, no me atrevo, ahora, inhibido, a decirles sino indirectamente, que los admiro y estimo de todo corazón. Soy hombre de buena fe y apenas empiezo; algún día, tal vez tenga algo mejor, más *científico* que ofrecer, y entonces, sin el temor de que al citarlos se mal entienda que escudo mi torpeza en el prestigio de sus nombres, expresaré en tiempo presente, y sin rodeos, mi gratitud hacia ellos.

Desde que escribió Lope de Vega en su *Alcalde de Zalamea: no ha aprendido a degollar / el verdugo* (ed. cit. J. III, p. 595 b), ha pasado el tiempo; ahora éste (la crítica con minúscula), tiene mucha experiencia. Sin embargo, venceré la timidez y el miedo de escudar estos esquemas con el nombre de algún protector, y expresaré a Xavier Villaurrutia, en presente, mi reconocimiento; si lo hago con él, será pensando un poco en la segunda razón que Calderón de la Barca pone en su Pedro Crespo al responder a Felipe II. Las palabras de Xavier, cuando por 1943, al hallarme en las mañanas devorando las *piezas* modernas en la pequeña biblioteca de la *Unión de Autores* (entonces en un cuarto piso de un viejo edificio de V. Carranza), las recuerdo claramente: "Si quieres tener una base firme, lee obras de Ruiz de Alarcón o de Calderón de la Barca... los clásicos son siempre modernos... sin conocerlos antes, no se llega a ninguna parte. " Cuánta razón tenía Xavier Villaurrutia. Ahora creo haber descubierto para mí, que, aquel *Murder in the Cathedral* que me maravillaba por su originalidad, belleza y simbolismo, posee sólo en parte ese ambiente en que se movió Calderón de la Barca; los personajes de Eugene O'Neil, que me parecían tan revolucionarios cuando *hablaban su pensamiento*, no hacen en el fondo sino revivir los viejos *aportes*; aquellas filigranas francesas de Limoges, no son ni más espirituales o graciosas que ciertas "comedias"; ni aquellos *tríos*, más grotescos o atrevidos que algunos triángulos de *galanes* y *criados* de las farsas, los entremeses y las

“comedias” burlescas de carnestolendas; que aquellos diálogos breves, cortados, o los parlamentos inteligentes y lógicos de las *piezas modernas*, abundan en la obra de Tirso o de Alarcón; en fin, he llegado a pensar, después de conocer algo a los clásicos, que el espíritu creador del hombre moderno se ha empequeñecido, ha limitado su campo de trabajo. Desde estas páginas, Xavier Villaurrutia, le doy las gracias y rindo homenaje a su memoria.

Al releer esta dilatada advertencia, casi siento pena de no haber disimulado mi temor a la Rota de eruditos. Solamente porque sus palabras están *dichas* con la sinceridad, el desparpajo, y la pasión de un joven-viejo; sólo porque su publicación no depende de ningún editor (que no dudo que haya alguno, quijotesco, que hubiera accedido a publicar estas observaciones; pero, como no tengo la fuerza para echarme ahora a recorrer oficinas, en visitas siempre hermanas de una larga espera con resultado negativo, he preferido editar este ensayo, con sólo cincuenta ejemplares), dejaré que las congele el metal de la linotipia; cuando ya no me pertenezcan, cuando las vea fuera de mí, podré mirar mis subjetivos errores de apreciación. Ojalá que algún ejemplar de este ensayo caiga en las manos de persona cuya Crítica (así, con mayúscula), esté gobernada por el deseo de orientar y corregir; nada me alegraría más que ser convencido de mis yerros; o, nada me alegraría más que dejar pensando a alguien, de que los personajes de los dramaturgos del Siglo de Oro no son hombres abstractos, sin relieve, en germen, como a menudo se ha expresado, sino hombres que disfrazaron la profundidad estática con el dinamismo. Esta ingenua especulación, flota diluída en las páginas que siguen; lo que entrego es una pedacería. Dios me ampare.

CARLOS ORTIGOZA VIEYRA.

LOS MOVILES DE LA "COMEDIA".

I

EL SELLO NACIONAL EN LOS PERSONAJES DE COMEDIAS DE ASUNTO ESPAÑOL, EXTRANJERO, O DE PURA FANTASIA, EN LOPE, ALARCON, TIRSO, MORETO, ROJAS, CALDERON,

LOPE, *suma y espíritu de la raza*.—El *nacionalismo* y la *patria*, resortes de los héroes.—La *ambición* y el *resentimiento*, móviles del traidor.—La peculiar *protesta* de ALARCON.—El *móvil patriótico* en los personajes de TIRSO de MOLINA.—La idea imperial en el mercedario. El *nacionalismo* debajo del aspecto cortesano en la "comedia" de MORETO. El *móvil patriótico* empleado como el más alto valor por ROJAS ZORRILLA. Lo *nacional español* en las obras calderonianas de corte barroco. El resorte *patria* en las comedias épicas de CALDERON.

Si en el fondo de la construcción dramática presentan Lope de Vega, Juan Ruiz, Tirso, Moreto, Rojas y Calderón grandes semejanzas al impulsar a sus personajes con los móviles que les imprime el *sello nacional*, también existen variadas diferencias de matiz e intensidad. Tanto en las "comedias" de acento heroico, como en las de circunstancia, o de enredo cortesano, y, a pesar de que algunas suponen un desarrollo fuera de España, o en tiempos pretéritos, o sitios

ideales, en todas se hallan diferencias de grado en el empleo y uso de los móviles que dan energía a los diferentes personajes. El mismo sello nacional que alentaba en los dramaturgos del Siglo de Oro, alienta en sus criaturas.

La base mayor de la pirámide de impulsos que en complejo núcleo de ebullición mueve a los personajes, la da el carácter del pueblo español, nacionalista y patriótico. Al tratar de ensayar un deslinde de fuerzas, he excluído de este pequeño capítulo, el móvil religioso, también poderoso resorte, concretándome sólo a los dos más sólidos del conjunto socio-moral: España y la idea de patria. Creo que el sentimiento nacional y el patriótico deben ser aquellos en los que descansa el complejo mundo de los móviles. Con mayor o menor intensidad y frecuencia, cada dramaturgo *funde* los sentimientos socio-morales de nacionalismo y patria en sus personajes; estos grandes móviles están ahí, dando vida a los protagonistas como a la comparsa.

Con el propósito de no caer en confusiones, y al mismo tiempo señalar algunos casos de preferencia e intensidad; o evitar, o destacar connotaciones entre estos seis autores dramáticos (de manera resumidísima e incompleta, sólo a grandes rasgos en pocos personajes); y el empleo que da cada uno a los móviles socio-morales de nacionalismo y patria, he preferido tratarlos por separado.

Claro que en las "comedias" de estos seis dramaturgos alientan parecidos impulsos, pero cada uno de ellos, por su fuerte personalidad, *por tener la na-*

riz torcida de manera distinta, a pesar de ser hijos de la misma madre, forma un bloque de la gran montaña: el teatro del Siglo de Oro. Las criaturas de estos seis dramaturgos (las de Lope, el primero) poseen un sabor, un sello muy original que les es transmitido por el temperamento de su autor; por ello, además, he preferido tratarlos individualmente, empezando siempre con el Fénix, el hermano mayor, el primer criador, suma y espíritu de la raza.

Dejo a los que lean estas notas que saquen sus propias conclusiones; no he querido hacerlo por no dar la impresión de que mi propósito es hacer comparaciones odiosas. Si ocasionalmente llego a connotarlos, nunca es con objeto de establecer un parangón calificativo; cada uno de ellos guarda, en el conjunto armónico de la "comedia", su propio aliento, a veces tan opuesto, otras, tan semejante.

LOPE DE VEGA (1562-1635)

Es tan fuerte el sello nacional, que en varias comedias, a pesar de tratar personajes históricos extranjeros, éstos actúan y piensan como españoles; el espíritu nacional no sólo moviliza a los personajes de obras serias (1), sino en obras festivas, cómicas o bucólicas (2); éstas y aquéllas, a pesar de desarrollar la trama de su acción en la Roma de los Césares, en la Italia renacentista o en lugares imaginarios o convencionales: Arcadia, Albania o Bohemia, mueven a sus personajes con los mismos resortes y ejecutan las mismas acciones que los caracteres que desarrollan

la trama de la comedia en España; a pesar de ser esto una mera divisa, vale la pena anotarlo, porque el mismo resorte que representa el espíritu de la raza, hace que, movidos en tal o cual sentido, el nacionalismo sea fuente de impulsos, estímulos y resortes. Lope de Vega ofrece, dentro del grupo de obras que se nutren en cantares, crónicas y leyendas nacionales (3), los mejores ejemplos en los que el nacionalismo impulsa a los personajes a ejecutar acciones heroicas y sacrificios extraordinarios en los que, a veces, otros móviles poderosos disminuyen su fuerza. Nuño Osorio, protagonista de *Las famosas asturianas* (4), es movido por el espíritu nacional de la reconquista; si bien intervienen en él, como poderosos resortes, el honor y la obediencia al rey, Nuño es, sin duda, impulsado por el naciente, y todavía amorfo, en la época (5) en que se desarrolla la acción, nacionalismo y espíritu patriótico. Igual resorte mueve a D. Pedro y D. Juan Carbajal (6); al legendario Bernardo del Carpio (7), que aparece en esta comedia, diferente al que Lope presenta en *El casamiento en la muerte* (8), en cuanto a psicología y trama; mientras en esta comedia aparecen hasta veintisiete personajes, en aquélla, Lope los reduce a diez y concentra la acción en Bernardo; en ambas, el espíritu nacional alienta al personaje de Bernardo, cuyos fantásticos hechos hacen recordar en *El casamiento en la muerte*, la presencia de Carlomagno, Roldán, Reinaldos, Oliveros, Durandarte y Montesinos (9). El rey Alfonso el Casto de *Las mocedades* es más humano y está mejor dibujado que el de *El casamiento* (10).

Sin ser el único motivo, se encuentra, en *Las paces de los reyes* (11), el móvil de nacionalismo y patria, en los difíciles momentos de la reconquista, dando vida a los personajes; en la jornada primera, caracteres como Manrique, Esteban, Alfonso VIII, niño, soldados, como Pedro Díez, todos bajo el amparo de la imagen del apóstol Santiago, y en la jornada tercera, personajes como la reina Leonor y el pequeño príncipe D. Enrique, todos ejecutan sus acciones movidos por el resorte de la nacionalidad. En general, en todas las obras de Lope cuya trama se desarrolla en los largos siglos de la Reconquista, se encuentran los sentimientos de nacionalismo y patria como móviles de sus personajes: los encontré, en partes de *El bastardo Mudarra* (12), *Los comendadores de Córdoba* (13), *Pedro Carbonero* (14), *La corona merecida* (15), *El mejor alcalde, el rey* (16), *El piadoso aragonés* (17), *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (18), *Los Prados de León* (19), *Porfiar hasta morir* (20), *El remedio en la desdicha* (21), *El rey don Pedro en Madrid* (22), *El alcalde de Zalamea* (23), *Los Tellos de Meneses* (24).

Siendo muchas veces difícil hacer una división, o delimitar hasta dónde termina el móvil de nacionalidad, o patria, que impele a los personajes, y principia otro a actuar, por ejemplo, el honor, lo caballeresco, la obediencia al rey o la obligación, se hace necesario repetir, hacer hincapié en un hecho fundamental: estudiados los personajes de la "comedia" desde el punto de vista de los "motivos", se convierten en

seres complejos, escurridizos, difíciles de asir. Es importante retener esta idea, pues a menudo se tropieza con uno de los falsos lugares comunes, muy acreditados, sobre la "comedia": la carencia de personajes tridimensionales o "verdaderos caracteres" (25) en el teatro del siglo XVII, sobre todo, referido a Lope de Vega. La obra del creador de *Peribáñez*, por definición dramática, posee una riquísima galería de personajes, tanto serios como festivos, cuya profundidad debe ser estudiada no sólo por lo que piensan de sí mismos, que es bien poco, lo reconozco, sino sobre todo, por aquellas acciones que relatan o ejecutan durante el desarrollo de la trama y por las que de ellos refieren los demás personajes. Refiriéndome una vez más a la dificultad del deslinde, es necesario que recuerde aquí el hecho de que los móviles sociales, sobre todo la idea de patria, el respeto y la lealtad al rey, una forma del honor, de la ofensa, de la justicia, al mismo tiempo que participan como impulsos o motivos sociales, son parte integrante de los móviles morales. En contraste con el resorte de nacionalismo y patria aparece el personaje del *traidor*, produciéndose el conflicto en la construcción y el claroscuro en el dibujo de caracteres. Son la venganza, la ambición, el despecho o el resentimiento los móviles del traidor (26). Como este interesante y complejo carácter merece un detallado estudio, y son estos apuntes tan breves, sería en un futuro trabajo cuando me ocupara de él con detenimiento.

RUIZ DE ALARCON (1580-1639)

A pesar del reducido número de obras, el genial mexicano presenta una compacta serie de sólidos caracteres movidos interiormente por los resortes de nación y patria. Sin embargo, y de acuerdo con lo expresado por A. Reyes, Jiménez Rueda, Castro Leal y otros, el teatro de Alarcón se levanta como protesta frente al de Lope; pero esta protesta alcanza no sólo al estilo, a los personajes y a la construcción, sino que, en la obra sería como en la jocosa, sus caracteres, sin dejar de ser movidos por el nacionalismo y la patria puros, *protestan* contra el rey o las leyes que gobiernan a España. Don Fernando Ramírez-Pedro Alonso (27), magnífico y valiente guerrero encuentra a su regreso, victorioso contra los moros, un rey que, en pago de sus servicios, descorre una cortina detrás de la cual se le entrega a su padre decapitado (28). Don Pedro de Luna (29), por el solo hecho de sus aventuras amorosas es condenado a muerte por el rey, lo cual no se efectúa gracias al buen tacto político de D. Fadrique, quien, conocedor de su valentía y espíritu patriótico, le envía a guerrear contra los moros. Garci-Ruiz de Alarcón (30) se mueve desconcertado frente a un príncipe que tan pronto lo favorece como le vuelve la espalda. Don Rodrigo de Villagómez (31) prefiere refugiarse en sus terrenos de Valmadrigal que servir de tercero a su lascivo rey. Licurgo (32), para ser dueño de su destino, se suicida cuando descubre al soberano en la alcoba de su esposa; por cierto que, en Alarcón como en Lope, los per-

sonajes que se supone que desarrollan la trama en la antigüedad clásica, no se antojan ni griegos, ni romanos, ni judíos, ni nada que se les parezca, sino galanes, damas, criados y cortesanos de la España de los Felipes. El genial dramaturgo nacido en México mueve tanto a sus héroes de "comedia" ligera: D. Domingo de D. Blas (33) o Garci Ruiz de Alarcón (30) como a los de "comedia" grave: D. Fernando Ramírez de Vargas (27), D. Pedro de Luna (29), D. Sancho Aulaga (34) y D. Pedro Vanegas (35), con los móviles nacionalismo y patria (36), como ingredientes de los demás resortes.

TIRSO DE MOLINA (1584-1648)

Fray Gabriel Téllez, extraordinario creador de caracteres femeninos (37), mueve con los resortes de nacionalismo y patria mejor observados del teatro español, a varias de las protagonistas de su excelente producción dramática. En la "comedia" *Antona García*, todos sus personajes, tanto castellanos (38) como portugueses, así nobles como labriegos, hombres como mujeres, todos son movidos por la fuerza del patriotismo; a pesar de ser el bando portugués el que invade el territorio español en 1476 y toma las villas de Toro y de Zamora reclamando para Juana la Beltraneja, esposa de Alfonso V de Portugal, los derechos de sucesión de Enrique IV de Castilla, Tirso no lo ridiculiza por tratarse del enemigo, antes al contrario, para mejor hacer resaltar el móvil patriótico de los de Toro, opone a éstos fuertes personalidades del bando

enemigo: D. Lope, conde de Penamacor y doña María Sarmiento; en este marco de batallas y escaramuzas queda enmarcado el resorte patriótico que impulsa, hasta la mayor abnegación y sacrificio ⁽³⁹⁾, la personalidad de la ruda Antona de Toro y de los demás personajes castellanos, aun de aquellos que apenas si aparecen, como Juan de Monroy, labriego, esposo de la protagonista. De menor tamaño, pero también movido por el mismo resorte, aparece el conde de Monterrey ⁽⁴⁰⁾, enviado por los reyes Católicos ante Juan II de Portugal para proteger al injustamente perseguido D. Alvaro; se justifica, por amor, que Mari-Hernández, disfrazada de caballero, pase a servir al bando contrario, ya que con ello recibirá en recompensa, además de título de nobleza, la mano del conde Alvaro, que por ser ella serrana, la había despreciado. Incontestable, con la misma avasalladora fuerza que en la *Antona García*, el motivo de España y de patria impulsa los actos de los buenos castellanos ⁽⁴¹⁾, que al lado de doña María de Molina, viuda de Sancho III, el Bravo, luchan contra los traidores y ambiciosos infantes ⁽⁴²⁾, que acosan a la madre de Fernando IV para arrebatarle el poder. Es tan fuerte el resorte patriótico, que tanto Benavides, como los dos Carvajales, se sobreponen a sus desavenencias personales luchando, codo con codo, por la seguridad y la paz de Castilla.

En comedias de enredo y de contenido ligero no deja de aparecer el mismo resorte moviendo a los personajes: D. Melendo, de Oviedo, en *Amar por arte mayor*, al regresar en triunfo después de la batalla,

pide a D. Sancho Abarca, rey de Navarra, que declare a D. Ordoño, rey de León, la verdad respecto al perseguido D. Lope y sus amores con doña Elvira; en todos estos personajes (43), una parte de sus acciones está ocasionada por el móvil aquí tratado. Abundan las indicaciones, los datos y declaraciones a este respecto; señalaré, por último, un detalle de *Averigüelo Vargas* (44), en que el patriotismo motiva los actos y las palabras del infante D. Pedro de Portugal: en Santarén, los nobles D. Egás, D. Duarte y D. Dionís se oponen a que sea coronado el hijo del fallecido D. Duarte por ser apenas un niño, pero después de oír las razones del infante y de Acuña, aceptan de buen grado al nuevo rey, evitando así las divisiones y disputas en que caería el país. A veces es la idea imperial, y la grandeza de España, la que alienta en algunas comedias de Tirso; señalaré la presencia de Carlos V (45) y la visión de las conquistas de Hernando Cortés y de Alonso de Albuquerque, en *La Santa Juana* (46), narradas por la monja; la sola presencia de Carlos V en *Los amantes de Teruel* (47), y en *La Santa Juana*, enriquece el móvil de patria con la idea imperial, que en esta monumental comedia en tres partes, mezcla Tirso con la visión de Felipe II como campeador del catolicismo que convierte a España en baluarte inexpugnable de la Iglesia de Roma (48). Adviértase cómo los móviles de la "comedia" se eslabonan, confunden y difunden, unos con otros, haciendo difícil una distinción pura de ellos al impulsar a los personajes-situaciones-acciones.

MORETO Y CABAÑA (1618-1669)

Siendo lo mejor de la producción dramática de Agustín Moreto sus comedias costumbristas y de enredo, el móvil nacional y patriótico se da disfrazado, como en algunas de Lope (49), en la convencional máscara de sus tramas, que desarrolla, de manera festiva y ligera, en las cortes de Madrid (50), de Bohemia (51), de Barcelona (52), de Creta (53), o de Milán (54). No se puede, en forma absoluta, señalar un impulso patriótico en ninguna de las comedias anotadas; sin embargo, deben subrayarse varios detalles, que sin intervenir directamente, forman parte de las reacciones de sus personajes: D. Carlos, en *El Licenciado Vidriera*, después de heroicas hazañas se venga de la ingratitude de Laura y de la perfidia de su amigo Lisardo que, durante su ausencia, le desposeyó de todo, mediante intrigas cortesanas; en igual forma festiva, Moreto y Cabaña trata el caso de Roberto y de Fernando (51), castigando al primero y premiando al segundo, que permaneció fiel a la infanta; *Industrias contra finezas* y *El licenciado Vidriera* guardan una estrecha relación con la trama de *La boba para los otros y discreta para sí* de Lope de Vega. Más ajustado vínculo existe entre *El valiente justiciero*, en la que sí brilla con fuerza el móvil nacionalismo, con *El rey D. Pedro en Madrid*, de Lope.

ROJAS ZORRILLA (1607-1648)

Don Francisco de Rojas, conocedor de la fuerza del móvil patriótico, usa éste para definir y caracteri-

zar a D. Ramón, en *El Caín de Cataluña* (55). Para oponer al cruel y perverso Berenguel una fuerza capaz de equilibrarlo en valor positivo, Rojas no acentúa tanto el amor por la dama, ni la obediencia paterna en D. Ramón, como lo significa, moviéndolo con el resorte patriótico; esto da mayor brillo al contraste de luz y sombra entre Berenguel y Ramón, y justifica la indignación del pueblo, que pide, amotinado, la muerte del Caín; D. Ramón, a pesar de su próxima boda y de los ruegos de su padre, se mueve por propia voluntad, impulsado por el espíritu de obligación a su patria; como general de la armada (56), se dirige a las islas Baleares para defenderlas de la flota turca que las azota. Es significativo el hecho de que Rojas haya investido al Abel de esta comedia, con el móvil patria. Otro caso notable se encuentra en *García del Castañar* (57); los nobles y súbditos de Alfonso XI, movidos por los resortes de nacionalismo y patria, han entregado al conde de Orgaz sus colaboraciones en armas, hombres, dinero y especies con que contribuyen para la campaña del rey contra los moros de Algeciras; la cooperación que más conmueve al rey, al grado que personalmente va a conocerle, es la del labrador del Castañar.

Otro rasgo que forma parte de la armazón interna de los personajes, es el hecho de que casi todos ellos, en algún momento de la "comedia", se refieren a haber servido al país en alguna campaña; así, en una comedia de capa y espada como *Donde hay agravios no hay celos* (58), D. Juan de Alvarado relata que se encuentra en la Corte recién "*llegado de Flandes, don-*

de a mi Rey / serví más de catorce años (59). En Rojas, de igual manera que lo ya señalado en Lope, Tirso, Alarcón y Moreto, sus tramas, aun cuando ocurran en Atenas y en Tracia (59), en ningún momento dan la impresión sus personajes de ser griegos, sino españoles, antojándose sus movimientos, sus ideas, su psicología y hasta su indumentaria muy del Siglo de Oro.

CALDERON DE LA BARCA (1600-1681)

Es tan fuerte el sello nacional en este autor como en todos los dramáticos tratados anteriormente, sólo que en Calderón se advierte más la peculiaridad de la "comedia" referente a la manera de tratar como españoles a los personajes de países extranjeros, de la antigüedad clásica, o de mera ficción. Debido a la frecuencia con que desarrolla sus tramas en estos lugares, voy sólo a mencionar, como lo he venido haciendo, las obras y los personajes: *El alcaide de sí mismo* en Nápoles, caracteres: la infanta Margarita, el príncipe Federico, Elena, Eduardo (60). *Amor, honor y poder* en Inglaterra, Eduardo III, Enrico, Teobaldo, Flérida, Estela, (61). En Arcadia, *Apolo y Climene*, éstos, Céfiro, Flora, Clicie (62) y en *Faetón, el hijo del Sol*, Epafo, Faetón, Apolo, Amaltea, Tetis, Climene y Galatea (63); en Arcadia, *La estatua de Prometeo*, éste, Pandora, Epimeteo, Minerva, Palas, Discordia, Apolo, Merlín (64); así como *Eco y Narciso*, éstos, Anteo, Febo, Silvio, Liriope, Bato (65); en Gnido, Trinacria, Oeta, Chipre, Antioquía, etc., *En*

4 5
4 17

esta vida todo es verdad y todo mentira, Focas, Cintia, Heraclio, Libia, Leonido (66); *Hado y divisa*, Leonido, Marfisa, Mitilene, Arminda, Florante (67); *El monstruo de los jardines* (68), *Ni Amor se libra de amor* (69) y en general todas las comedias de corte barroco de la última época de Calderón.

Desarrollan su acción en Inglaterra, en Parma, en Irlanda, las tres siguientes, y en Egipto y Etiopía las restantes: *La cisma de Inglaterra* (70), *El secreto a voces* (71), *El purgatorio de San Patricio* (72); *La sibila del oriente* (73), *El José de las mujeres* (74), *Los hijos de la Fortuna* (75), *El conde Lucanor* (76); en Polonia, *La vida es sueño* (77); en Borgoña, *Un castigo en tres venganzas* (78) y en Jerusalem, *Los Cabellos de Absalón* (79), *Judas Macabeo* (80) y otras. A pesar de quedar sólo una parte de comedias, cuya acción se desarrolla dentro de la península, Calderón no varía los móviles que impulsan a sus personajes; tanto en unas como en otras, los resortes y fuerzas motrices, se mantienen dentro del marco de lo nacional.

Respecto al móvil patriótico, lo señalaré, primero, en aquellas obras que ocurren en lejanos o imaginarios lugares con algunos ejemplos, y luego, con cierto detenimiento, en las comedias de asunto nacional. Naturalmente que ni en las obras que se desarrollan en Arcadia, en Tiro, en la Trinacria, en Atenas, etc., se encuentra un espíritu patriótico parecido al de las crónicas históricas, como tampoco se le encuentra en las comedias que desarrolla en Lisboa (81), en Madrid (82) o en Sevilla (83), que son puramente de

enredo; lo que he dicho al principio, y que importa repetir, es que, dentro del alambicado estilo barroco de sus versos, dentro de los sentimientos e ideas que los mueven, alienta el sello nacional; si se quiere, y así lo afirmo, muy diferente es Calderón a Lope en los aspectos meramente formales, pero en el fondo, lo que anima a uno y a otro, es el complejo espíritu nacional.

En la "comedia" *En esta vida* (66), el móvil patria hace reaccionar al pueblo que, tiranizado por Focas, presenta batalla, destruye al usurpador y corona a Heraclio, legítimo heredero. A veces este móvil se confunde con el de lealtad cuando el pueblo en masa, como en *La vida es sueño* (77), se levanta para libertar a su príncipe; pero, en el fondo, más allá de la lealtad, el resorte patria está moviendo a la masa en esta comedia, pues si van a sacar a Segismundo es, además, movidos en contra de la voluntad del rey que intenta sentar en su trono a Astolfo, duque de Moscovia. En *A secreto agravio, secreta venganza* (81), D. Lope antepone a su amor el patriotismo y no vacila, a pesar de estar recién casado, en buscar la manera para salir con el rey Sebastián a su campaña. La reina Catalina, en *La cima de Inglaterra* (70), no niega su estirpe española, nacionalista y religiosa, cuando Enrique VIII la repudia. Sin embargo, es en las comedias de tipo heroico donde con mayor fuerza el resorte patria mueve a los personajes: en *Las armas de la hermosa*, romanos y sabinos (84); en *Judas Macabeo* (80), hebreos y asirios; en *El segundo Scipión* (84), romanos y cartagineses; en esta comedia se encuen-

tra, sin embargo, afeado el resorte patriótico, ya que las mujeres cartaginesas, resentidas contra Magón, descubren al general romano los puntos débiles de la muralla (85). Los más bellos ejemplos se encuentran, sin duda, en dos comedias que Calderón tomó de asuntos nacionales de la época de Felipe II: el levantamiento de los moros de Alpujarra en *Amar después de la muerte* (86) y el episodio, ya tratado por Lope de Vega (87), del pueblo de Zalamea, ocurrido en 1580, cuando Felipe II se dirige a Lisboa. En la primera comedia, tanto los moros D. Juan Malec, D. Alvaro Tuzaní y Abenhumeya (D. Fernando) como los castellanos D. Lope de Figueroa, Mendoza, o D. Juan de Austria, accionan y reaccionan movidos por el resorte de nacionalismo. En *El Alcalde de Zalamea* los villanos y labradores son movidos por el mismo espíritu, destacándose, naturalmente, Pedro Crespo, que ofrece su vida y su hacienda al servicio de España; D. Lope de Figueroa y Juan Crespo, villano joven que abandona los campos para empuñar las armas, están movidos por idéntico resorte.

II

LA JUSTICIA.—EL RESPETO, LA OBEDIENCIA Y LA LEALTAD AL MONARCA EN LOPE, ALARCON, TIRSO, MORETO, ROJAS Y CALDERON.

El monarca de las *crónicas*, personaje del teatro de LOPE de VEGA.—El rey, movido por *el espíritu de justicia* y por *pasiones humanas*.—El monarca, *fuerza de impulsos* de los demás personajes.—*La discreta burla* de ALARCON.—Los vasallos, moralmente superiores a los reyes alarconianos.—*Los impostores*.—Los reyes, generalmente superiores a los vasallos en las comedias de TIRSO de MOLINA.—Los soberanos en las obras de ROJAS ZORRILLA: *poderosa fuerza de impulsos*.—El rey justo y el tirano en las comedias de CALDERON.

Como existe una íntima relación entre el rey y el vasallo, resulta difícil deslindar el núcleo de fuerzas que recíprocamente los mueven. El vasallo espera justicia, gobierno, clemencia del rey, y éste es movido por dichos móviles. El rey a su vez, espera lealtad, obediencia, respeto de sus vasallos, y éstos son movidos por tales fuerzas. Sin embargo, se advierte tal cantidad de matices en estos conceptos, que los personajes resultan impelidos con muy variada intensidad y significado, en cada uno de estos autores.

El rey, fuerza de impulsos dinámicos, es a su vez movido por otras fuerzas. El vasallo, también origen de acciones, se ve impulsado por otros resortes.

La persona del rey no es nunca la misma; no resulta, visto por el complejo núcleo de móviles que siempre le acompaña, igual en todos los casos. A veces, su propio *carácter* y la *situación* en que se encuentra, le hacen moverse con energía, o con debilidad, con objetiva inteligencia, o con torpeza, con frialdad, o con pasión. El monarca desciende a menudo de su augusto pedestal al mundo alegre, frívolo y ardiente de los galanes. Aquí también, cada uno de los dramaturgos deja su garra personal en los reyes de sus “comedias”. Los súbditos, estrechamente relacionados con el monarca, se mueven en torno a éste; pero, a veces, son éstos los que ponen al rey en movimiento.

De modo sintético, apoyado en el texto de las obras y en personales interpretaciones, trataré de hacer ver esas complejas fuerzas socio-morales, poderosos resortes que se agitan —y agitan— en —y a— algunos personajes. Estos móviles son los que dan profundidad humana a los dinámicos caracteres de los *ahuehuetes* del bosque de la “comedia”.

LOPE DE VEGA

La persona del monarca está generalmente movido por Lope con los atributos de justiciero, magnánimo y bondadoso. Unas veces, en comedias de asunto extranjero, el rey se sale un poco del marco señalado; otras, Lope humaniza al monarca presentándolo como galán, movido por las mismas pasiones que hacen actuar a los demás personajes de la “comedia”. Cuando aparece, es siempre elemento decisivo en la solu-



ción de conflictos. Voy a dar algunos ejemplos en los que el monarca se ciñe a esto: Alfonso el Casto, duro, enérgico en *El casamiento en la muerte* ⁽⁸⁸⁾, hasta el grado de que al ceder a las justas peticiones de su sobrino es sólo para entregarle a D. Sancho Díaz, muerto, se transforma en rey más humano y comprensivo en *Las mocedades de Bernardo del Carpio* devolviendo a D. Sancho y a Da. Jimena ya casados ⁽⁸⁹⁾. D. Juan II ⁽⁹⁰⁾ es el rey justiciero y enérgico que inmediatamente ordena que los culpables del alevoso crimen sean detenidos y degollados. Fernando el Católico ⁽⁹¹⁾, siguiendo las costumbres de la época, al conocer las causas por las que el Veinticuatro de Córdoba asesinó a todos los de su casa, *lacayos, negros y negras; / los perros, gatos y monas, / hasta un papagayo* incluidos ⁽⁹²⁾, perdona al honrador de su fama casándole con doña Constanza, hija de D. Juan de Haro.

Los reyes moros que presenta Lope en *Pedro Carbonero* son también movidos por el espíritu de justicia ⁽⁹³⁾: el rey moro dicta la severa orden de empalar a Sarracino y a Almodarí cuando descubre la inocencia de los Abencerrajes, victimados por las intrigas de aquéllos ⁽⁹⁴⁾. En *Las famosas asturianas* ⁽⁹⁵⁾, Alfonso el Casto, a pesar de que sus órdenes fueron desobedecidas por D. Nuño Osorio se muestra, al oír las razones de éste, humano, comprensivo, y perdona; igual sentimiento anima a Fernando el Católico en *Fuente Ovejuna* ⁽⁹⁶⁾. El rey de Nápoles al enterarse que la prisión que sufre Lisardo es injusta, ordena inmediatamente que se prenda a Roberto, su

privado, para castigarlo (97). Alfonso VII, cuando se ve desobedecido por D. Tello, hacia 1120, que no entregó a Elvira a sus deudos, como le habían ordenado, repara la honra de la villana y acto seguido manda al verdugo que decapite al señor feudal (98). Enrique III, movido por el mismo espíritu, perdona al villano Peribáñez y lo nombra capitán (99); la acción ocurre hacia 1406, durante la campaña contra Granada. Nuevamente, Lope presenta los comienzos de la Reconquista en torno a Bermudo y Alfonso el Casto que, en *Los Prados de León*, al descubrir que D. Nuño es hijo bastardo del rey Fruela, y por ello medio hermano suyo, le honra con el apellido de Prado y le vengá de los traidores Arias Bustos y Tristán (100). A pesar de su dureza y fama de cruel, Lope presenta a D. Pedro el Justiciero, en sus mocedades, ayudando a D. Tello García como amigo, castigándole como rey, y por fin, después de su solemne coronación, para que la obra *tenga fin alegre*, le perdona (101). Iguales o semejantes resortes mueven a los otros monarcas de Lope: reyes Alfonso de Portugal y Fernando el Católico en la *primera parte de El príncipe perfecto* (102), Enrique III, en *Porfiar hasta morir* (103), Fernando e Isabel en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (104), y el rey Don Sancho de León (105) en *El conde Fernán González*; existe, sin embargo, un matiz de protesta social al que me referiré en el siguiente capítulo.

Otras veces, dotado el rey de menor estatura, y movido por resortes pasionales, Lope lo presenta enamorado, celoso, humanizado. D. Alfonso VIII, ciega-

mente apasionado por Da. Sol, da en acosarla hasta el punto de obligarla a ceder empleando medios viles y abyectos ⁽¹⁰⁶⁾; Da. Sol, valiéndose de doloroso ardid, logra burlar al infamador. Parecida fuerza pasional mueve a Sancho IV el Bravo, que se atreve, hasta en dos ocasiones, a allanar la casa de Busto Tavera ⁽¹⁰⁷⁾, provocando en la última el grave conflicto en que se verá envuelto D. Sancho Ortiz de las Roellas.

En una ocasión que el amor adúltero del rey es correspondido, y durante siete años vive entregado a su amante, graves desórdenes empiezan a ocurrir en el reino; los nobles, incitados por la reina, sacrifican a Raquel para obligar a Alfonso VIII a volver a sus obligaciones ⁽¹⁰⁸⁾. El rey de Portugal, en *El príncipe perfecto* ⁽¹⁰⁹⁾, es también ampliamente correspondido por Da. Clara. En las comedias en las que el tinte trágico es menor, el rey, generalmente, movido por sentimientos de amistad, ayuda en tercerías a los amantes; esto se observa en *La Niña de plata*, obra en la que D. Pedro el Justiciero ayuda a su hermano Enrique en sus galanteos con Dorotea ⁽¹¹⁰⁾; a veces es la reina, como ocurre en *El mayor imposible* ⁽¹¹¹⁾. El rey enamorado no siempre satisface, a la brava, su pasión, cuando no es correspondido. D. Dionís, al convencerse que no es amado por Da. Blanca, abandona la empresa ⁽¹¹²⁾; Otón, conmovido por la firmeza de Casandra, se vence a sí mismo ⁽¹¹³⁾. En algunas comedias, Lope presenta a un afligido monarca, el cual es víctima de la ambición de uno de sus hijos: D. Juan de Aragón, padre del príncipe Carlos y del

infante que más tarde será Fernando el Católico (114). El rey más torpe, miope e injusto de la producción lopesca es, sin duda, Fernando IV, tanto, que su castigo le llega misteriosamente, ejecutado por divina mano (115). El rey más simpático es, seguramente, el francés que retrata Lope en *El villano en su rincón* (116).

La figura del rey, del príncipe o del señor, además de ser movida por los resortes indicados, sirve de fuerza motriz a los otros personajes de la comedia; los súbditos, cuando honrados y leales, obedecen y respetan al soberano; cuando se trata de vasallos traidores surgen, como resortes, el engaño, la ofensa y el agravio; la obediencia está a veces justificada, como ocurre en *Las famosas asturianas* cuando Da. Sancha hiere, profundamente y con habilidad, el honor de Nuño y de sus soldados; pero, en general, se aprecia siempre en los personajes vasallos una obediencia ciega y una lealtad a toda prueba para el monarca, que representaba la justicia de Dios en la tierra. He dicho generalmente, pues abundan, movidos por la ambición y el deseo de poder, los desleales al rey. No he indicado que tenía el lugar de Dios, porque esta idea no se da con este significado en Lope, como se da en otros autores que, sublimando la figura del monarca, lo presentan como perfecto. El rey de Lope es, claro, intocable para sus vasallos; pero está más cercano a la tierra, se parece mucho a los reyes de las crónicas, siempre justos, pero siempre en aventuras guerreras y cortesanas, lo cual les da un aliento más humano que divino. El monarca débil y es-

túpido también tiene cabida en el teatro de Lope de Vega (95-106-115). Los más humanos y a ras de tierra son Ordoño I, quien, a pesar de su breve aparición en la *primera parte* de *Los Tellos de Meneses*, deja la agradable impresión del buen rey, gustoso de sentarse a compartir la mesa de un amigo labrador, y el rey de Francia que presenta Lope en *El villano en su rincón*; este monarca, movido por la curiosidad que le despierta saber que hay un villano, Juan Labrador, que rehuye conocer al rey, va a verlo, oye y entiende las razones de Juan y después le lleva a su palacio, en donde, con símbolos, explica al labriego las tareas y funciones del rey (116).

RUIZ DE ALARCON

Muy pocas son las comedias que dejó el genio maravilloso de Juan Ruiz; a pesar de que la mayoría de ellas tiene como personajes a gente de la nobleza: príncipes, duques, condes y marqueses, el número de aquéllas en las que aparece el rey es todavía menor: suman siete en total: *La amistad castigada*, *El dueño de las estrellas* (117), *Ganar amigos* (118), *No hay mal que por bien no venga* (119), *Los pechos privilegiados* (120), y en las *dos partes* de *El tejedor de Segovia* (121). En las dos primeras de las arriba mencionadas, los personajes son, uno rey de Sicilia y el otro de Creta; en las restantes se encuentran reyes españoles. En *El Anticristo*, como en *La crueldad por el honor*, el rey es falso o postizo. Alarcón, si bien, al primer golpe de vista, parece que sigue los mismos

pasos que Lope, después de escrutar minuciosamente aparecen grandes diferencias. Cuando el genial mexicano trata al monarca como personaje torpe y miope, parece burlarse de él en su interior ⁽¹²¹⁾, presentándole con poco valor moral; algo que no se permite Lope *hasta tal extremo*, sino cuando trata al monarca como galán y *no* como gobernante. Claro que Alarcón no deja de presentar al rey con dignidad, sólo que, en todos los casos, los súbditos, cuando leales, son muy superiores, moralmente, al monarca. Esto es un notable contraste con Lope de Vega. El dramaturgo nacido en la Nueva España, por otra parte, dota a sus vasallos con una fuerza moral inquebrantable, cuando los mueve con el resorte de la lealtad. Claro que Juan Ruiz también presenta a súbditos traidores, como D. Suero de Peláez y D. Julián ⁽¹²¹⁾, pero es sólo para contrastar el mayor valor del tejedor y la debilidad de Alfonso VI. El dramaturgo nacido en México usa la persona del rey para resolver un conflicto sólo cuando es necesario, como ocurre en *No hay mal que por bien no venga* ⁽¹²²⁾, y en *Ganar amigos* ⁽¹²³⁾, comedias en las que se encuentra en entredicho la vida de dos fieles vasallos: D. Domingo de D. Blas y D. Fadrique, respectivamente.

El caso, muy especial, de Nuño Aulaga ⁽¹²⁴⁾, que se hace pasar por Alfonso el Fuerte, tiene muy especiales tintes en los móviles que le hacen actuar; con mucha frecuencia Lope, Tirso, Rojas y Calderón presentan ambiciosos sedientos de poder que se conjuran contra el rey para derrocarlo, pero el caso de Nuño es muy raro e insólito y no tiene paralelo, pues si

bien es movido por el deseo de vengarse, su acción no es directamente contra el rey sino contra el que fuera privado de Alfonso, y la impostura le viene por un mero accidente ⁽¹²⁵⁾; en Lope o Rojas, los personajes que se conjuran son movidos por la ambición por reinar y nunca llegan a hacerlo; Nuño, sin ambición, llega a ser rey, y sólo es movido por el resorte de poder, después de ser rey. El hecho de que Alarcón de México se haya valido de dudosa leyenda, para hacer que un *vasallo mediocre y deshonrado* ocupe el trono de Aragón, rompe todos los límites de respeto a la figura del rey. Parejo al *impostor* del trono terrenal se ofrece el caso, insólito también ⁽¹²⁶⁾, del *impostor* del trono eterno, en *El Anticristo* ⁽¹²⁷⁾.

Vale la pena que fije, desde ahora, un resorte que me parece ser privativo del mayor genio que ha nacido en América, un resorte que de ninguna manera se parece al *tan socorrido disfraz de habla y vestidos* que usaron todos, con increíble frecuencia, en la "comedia"; todos, menos Alarcón. *Sin duda que Juan Ruiz parte del artificio externo, pero llega, escrutando en el alma de los personajes de sus comedias, tan pocas, a estudiar varios móviles socio-morales que conducen todos, de una manera o de otra, a la impostura, a la suplantación, a la mentira, a la hipocresía, a la mendacidad, en una palabra: a la inautenticidad humana.* Inauténticos son: Dionisio y Filipo ⁽¹²⁸⁾, el Anticristo, Nuño Aulaga ⁽¹²⁴⁾, D. Sebastián de Sosa ⁽¹²⁹⁾, Arseno ⁽¹³⁰⁾, D. Diego ⁽¹³¹⁾, Arnesto ⁽¹³²⁾, Acén ⁽¹³³⁾, D. García ⁽¹³⁴⁾, D. Mendo ⁽¹³⁵⁾, D. Juan ⁽¹³⁶⁾, Román Ramírez ⁽¹³⁷⁾ y D. García ⁽¹³⁸⁾. (V. la

nota (³³⁴) del Cap. VI.) En una obra festiva como *El semejante a sí mismo*, Alarcón lleva la suplantación y el fingimiento al colmo: D. Juan de Castro se convierte en *impostor* de sí mismo (¹³⁹); aun en el caso heroico de Fernando Ramírez de Vargas (Pedro Alonso), Alarcón emplea *su* divisa, justificada moralmente en este caso, como en dos o tres de los arriba mencionados, de la impostura. A estos personajes, que he llamado *inauténticos* por varias causas, Juan Ruiz opone una larga serie de caracteres masculinos y femeninos de una sinceridad, de una lealtad con el rey y consigo mismos, que los distingue, a todas luces, por su elevado valor moral. Quiero anotar, de acuerdo con otros observadores, que ciertas damas de Alarcón no son ni más ni menos “de índole mezquina”, que ciertas damas de Lope, Tirso, Rojas, Moreto o Calderón, pues parece que el sambenito ha hecho escuela y se sigue, injustificadamente, repitiendo.

Casi podría afirmarse que cada uno de los reyes de Alarcón es diferente; a pesar de que todos, al final, imparten justicia y se mueven enérgicos y magnánimos, el monarca de *El tejedor*, débil, cruel e ingrato, demuestra que el rey es falible, y que fácilmente se deja empañar por las calumnias y perversas mentiras de los cortesanos. El rey de Creta (¹¹⁷) y Alfonso V de León (¹²⁰) reparan los errores cometidos por culpa de sus galanteos; D. Pedro el Cruel (¹¹⁸) y D. Alfonso III (¹¹⁹) imparten justicia a los que, inocentemente, se acusaba, mostrándose D. Alfonso III duro e inflexible con el culpable, su propio hijo.

Por último, caso notable, a un rey inepto y des-

leal, Dionisio ⁽¹⁴⁰⁾, Alarcón le quita el cetro. Los buenos vasallos, invariablemente se mueven bajo las leyes de lealtad y respeto al monarca; no así en lo tocante a la obediencia ciega, ya que, mientras algunos de sus personajes obran contra los deseos del rey: D. Rodrigo de Valmadrigal ⁽¹²⁰⁾, D. Fernando-Pedro Alonso ⁽¹²¹⁾, los demás se comportan con autonomía. Ejemplos puros de lealtad son D. Domingo de D. Blas ⁽¹¹⁹⁾, Licurgo ⁽¹¹⁷⁾, D. Rodrigo ⁽¹²⁰⁾, D. Fadrique ⁽¹¹⁸⁾ y Ricardo ⁽¹²⁸⁾.

TIRSO DE MOLINA

También presenta el gran mercedario reyes galantes, jóvenes, enamorados, y monarcas serios y augustos. Tirso, más respetuoso que Lope y que Alarcón, no mueve a ningún rey español como débil, miope o testarudo; a menudo, consciente de la grandeza de España y de su papel como paladín del catolicismo, reúne la idea religiosa con la imperial; es, creo, el más ortodoxo de los dramaturgos. Entre los reyes de comedia festiva destacan: D. Sancho Abarca, de Navarra, y D. Ordoño, de León ⁽¹⁴¹⁾, el rey de Bohemia ⁽¹⁴²⁾, D. Juan II de Portugal ⁽¹⁴³⁾, D. Fadrique, rey de Nápoles ⁽¹⁴⁴⁾; entre los reyes serios y augustos D. Fernando de Aragón e Isabel de Castilla ⁽¹⁴⁵⁾, Da. María de Molina ⁽¹⁴⁶⁾ y el emperador Carlos V ⁽¹⁴⁷⁾; en las "comedias" con tema bíblico, contrastan David ⁽¹⁴⁸⁾, fuerte, justo, con Acab ⁽¹⁴⁹⁾, débil y deshonesto; es, tal vez, este último, el solo ejemplo de rey injusto que pueda hallarse en Tirso, ya que el mis-

mo Fernando IV reconoce su error ⁽¹⁴⁶⁾, todos los demás reyes estudiados, así de obra festiva como de seria, se *mueven impulsados* por las ideas de justicia, bondad, energía; aun en reyes que no toman parte directa en la acción, aparece la idea motriz de justicia: Alfonso V de Portugal ⁽¹⁵⁰⁾ y el rey de León ⁽¹⁵¹⁾; el primero, perdona a su pariente, duque de Coimbra, y el segundo, que ya acude en socorro de los perseguidos, Elena Coronel y Juan de Urrea, por el conde de Urgel. Como en Lope, aparecen valientes reyes niños, a los que se corona, jurando los vasallos, que abandonan sus rencillas, guardarles fidelidad y defenderlos: el rey de Portugal ⁽¹⁵²⁾ y Fernando IV ⁽¹⁴⁶⁾. En Tirso, como en Lope, el rey hace y deshace matrimonios a su antojo, sin consultar a los interesados: Alfonso XI ⁽¹⁵³⁾.

También el mercedario presenta una serie de traidores que atentan contra la vida del monarca y su poder: Absalón llega a ponerse la corona de David y a traicionar su pensamiento, al decir en voz alta que *matará a su padre*; el rey alcanza a escuchar estas palabras; a pesar del cambio de sentido que Absalón les da, David recela de su hijo ⁽¹⁵⁴⁾; la *ambición* esbozada aquí por Tirso será desarrollada por Calderón en la jornada III de *Los cabellos de Absalón*. Son, sin duda, los más pérfidos, los infantes D. Enrique y D. Juan, especialmente éste ⁽¹⁴⁶⁾. En contraste, Tirso posee una serie de personajes movidos por la lealtad, la obediencia y el respeto al rey: en *Averiguéelo Vargas*, los nobles, que rehusaban aceptar como soberano al hijo de D. Duarte de Portugal, por ser un niño, propo-

niendo que el nuevo rey fuese el infante don Pedro, son convencidos por éste para que abandonen sus proyectos y acepten al legítimo heredero, a despecho suyo. El D. Fadrique de *Privar contra su gusto* podría también servir de ejemplo; sin embargo, el vasallo de mayor *fuerza* es, sin duda, una mujer, y su solo nombre basta para encerrar en ella los resortes de lealtad, respeto y obediencia, empleados con todo su brillo por el sublime mercedario: *Antona García*. El Rey perfecto, excelso, movido por los más elevados ideales de clemencia, es también una mujer: María de Molina.

ROJAS ZORRILLA*

El rey es poderosa fuente de motivos en las comedias de aliento trágico de este magnífico autor; parece ser que a D. Francisco de Rojas haya tocado concretar, en concisas fórmulas, todas las ideas que respecto al rey y la monarquía se habían expresado desde Lope de Vega; sus soberanos son todos, rectos, justos, enérgicos, sin ser crueles: Alfonso XI (^{154 bis}), el conde de Barcelona (¹⁵⁵), el rey de Polonia (¹⁵⁶), Pandron, rey de Atenas (¹⁵⁷), Dionís de Portugal (¹⁵⁸). El rey perverso, cruel y degenerado también forma parte de su galería: Tereo de Tracia (¹⁵⁷). *Del rey abajo, ninguno* es, sin duda, la que presenta mayor perfección, en lo referente al móvil monárquico; en toda ella se respira la lealtad y el respeto al rey; si se hacen a un lado las escenas entre los villanos (¹⁵⁹), en el resto de la obra, la persona del rey, su nombre, el poder que representa o el temor que impone, viven y sirven de

móvil al alma de los demás personajes, principalmente en García, protagonista que concibe el símbolo del rey como un sol *que calentaba de lejos / y desde cerca quemaba*. (160). El labrador del Castañar vive, intensamente, *el Rey* en su dinámica alma, que va pasando por una gama de emociones y pasiones tan variadas que se extienden desde el amor, desinteresado y puro, hasta el más angustioso terror, pasando por la confusión, la desconfianza, la rabia, el odio y la impotencia; el razonamiento de su propia ira, de su propia flaqueza en la situación en que se encuentra, lo despliega magníficamente Rojas en las últimas escenas de la jornada segunda. Sin perder un momento el respeto a la lealtad al rey, el de Castañar se mueve siempre con valor y gallardía; no hay rebelión; sin embargo, el labrador habla de hombre a rey, no de siervo a amo. En *Progne y Filomena* se encuentra un ejemplo puro de ciega lealtad al rey: Aurelio, gobernador de Tracia, a pesar de comprender la razón de la ira de Hipólito, a quien ama como a su propio hijo, y reprobar la torpe conducta del rey Tereo, ni un solo momento cruza por su mente traicionar a su rey: la lealtad y el respeto se mantienen firmes, a su pesar; cuando Pandrón e Hipólito se aproximan a la casa del rey para tomar justa venganza, Aurelio, enérgico, les impide la entrada (161).

El espíritu de justicia que mueve los pasos de la mayoría de los reyes de la "comedia", encuentra breve y precisa fórmula en *El Caín de Cataluña*: enlutada y con lastimosas quejas, la amada de D. Ramón exige al conde *justicia, o la pediré / al cielo de vos*;

pues vos / las veces de Dios tenéis (162). La misma Constanza, ante la vacilación del conde, vuelve a concretar: *que como Dios castigues, / que estás en lugar de Dios* (163). El carácter de la justicia, siendo resorte moral, se encuentra comprometido en esta comedia: el conde, siendo rey y siendo padre del asesino, no puede ser juez y parte, por lo que encomienda el juicio de D. Berenguel, para el fallo humano, a su concejo de *consellers*, y para el divino, al alto clero. Es tan interesante el caso de la justicia en esta obra de Rojas Zorrilla, como en *El dueño de las estrellas* de Ruiz de Alarcón. Otro momento grave, en que la justicia objetiva del rey es puesta a prueba con dinamismo, se encuentra en *No hay ser padre siendo rey* (164); Rugero, por error, ha matado a su hermano; el rey, su padre, le castiga no por haber sido la víctima su hermano, sino por haber matado; a pesar de pedirle que perdone la misma esposa del hermano muerto, que comprende el fatal error; a pesar de pedir el perdón el pueblo a voces, el monarca no puede perdonarle como rey y lo que hace es dejar de serlo: *Pónete (a Rugero) la corona; Rugero.— Gran Señor ¿qué es lo que haces? / Rey.— Ponerte esta insignia regia, / hacer a mi amor un gusto, / un agasajo a mi pena; / tú seas rey, yo seré padre; / siendo sólo padre, es fuerza / como padre perdonarte, / y siendo rey, no pudiera; / pues siendo tú rey ahora, / es preciso que no puedas / castigarte tú a ti mismo; / Hijo, ya estás perdonado; / pero no me lo agradezcas, / que a ser yo rey, te quitara / de los hombres la cabeza; /* (165).

CALDERON de la BARCA

La misma idea de intangibilidad de la vida mueve el juicio que Salomón hace, en el caso de Semey y de Joab (166); la reina de Saba, al escuchar sus lamentos promete interceder por ellos. La justicia de Salomón es definitiva: sin acrimonia perdona a Semey, a despecho de haber éste faltado al respeto al rey David, a quien lanzó imprecaciones. A Joab, que atravesó con su espada el pecho de Absalón, no lo perdona, *que es causa de Dios. Vivid vos* (a Semey), *y morid vos* (a Joab); / *que el agravio de mi padre / perdono, mas no el de Dios* (167). Los monarcas de Calderón son también, en general, justicieros, enérgicos y humanos. A veces, como ocurre en *La cisma de Inglaterra* (168), se presenta a un rey injusto, cruel y degenerado; sin embargo, los súbditos de Enrique VIII son movidos por los resortes de lealtad, obediencia y respeto al rey; por cierto que en esta comedia, de espíritu español, la obediencia es un resorte tan poderoso, que los personajes se mueven acatando ciegamente las órdenes y los deseos del rey, por disparatados, crueles o difíciles que fueran: Tomás Boleno, monstruo impío, sin pestañear ejecuta la orden del rey decapitando a su propia hija; la respuesta es fría, lacónica: *ya hice lo que mandaste* (169). Sólo aparece como motor la idea de derrocar al monarca, en los hijos del rey, o en sus herederos.

El móvil de la ambición por el trono se encuentra en *Las cadenas del demonio* (170) y en *Los cabellos de Absalón* (171); la lucha del hijo contra el padre

por arrebatarle el poder, está magníficamente presentada por Lope en *El piadoso aragonés*, con una trama nacional, como en Calderón con el tema bíblico (172). En todos los casos mencionados, al final, resulta vencedor el *poder* real. Los buenos vasallos, en este autor, como en los estudiados anteriormente, guardan siempre absoluto respeto, fidelidad y obediencia al rey; sólo el honor, inalienable, a menudo coloca a los súbditos en conflicto con el rey: *El alcalde de Zalamea* (173), *Amor, honor y poder* (174); en la primera, Pedro Crespo ofrece al rey todo lo que posee; sólo una cosa, de origen divino, no pertenece al rey, sino a Dios: el honor. Calderón repetidamente se refiere a la vida y al honor, como dones de El Primer Motor, e inenajenables; sin embargo, se encuentran a menudo obras del autor de Segismundo, en las que no sólo el rey, sino personajes de inferior calidad arrebatan la vida a otros; respecto al honor, después de la conferencia de M. Pidal no queda nada que añadir. Como resulta muy larga la lista de los personajes que Calderón mueve con los resortes tratados aquí, termino mencionando *A secreto agravio, secreta venganza*, (175), comedia en la que resplandece, como móvil, la fidelidad y la obediencia al rey D. Sebastián, y *La hija del aire* (176) en la que Calderón presenta a Niño, rey tirano.

Menos violentos que los reyes moros que presenta Lope en *Pedro Carbonero*, son los de Calderón; en *Amar después de la muerte* (177), se muestra que el resorte de obediencia al rey es, en los moriscos, me-

nos fuerte que en los cristianos; en esta comedia, según el relato que hace Da. Isabel Tuzani, los súbditos moros aceptan las condiciones de paz que pondrán fin a las batallas de las Alpujarras, pasando sobre la voluntad del rey moro ⁽¹⁷⁸⁾.

III

LOPE DE VEGA

Los móviles del Espíritu Caballeresco.—La amistad.—La venganza justiciera.—El honor, la protección para la mujer, el cumplimiento de la palabra.—El amor platónico y la renuncia al placer.—El amor, los celos y el honor en las comedias de intrigas cortesanías.—Los móviles de las comedias urbanas.—*Los villanos y el pueblo.* La opresión, la tiranía, los derechos y la justicia, resortes de protesta social.—La venganza. Elevados conceptos de honor y dignidad humana, móviles de los labradores lopianos.

El complejo núcleo de fuerzas motrices que movía a las novelas de caballería, se transfiere, en el Siglo de Oro, a la “comedia”. Entonces el pueblo leía menos novelas; pero en realidad, el teatro le entregaba a héroes y heroínas “de bulto”, realizando parecidas hazañas a aquéllas ejecutadas por los “caballeros”. En infinidad de ocasiones se ha repetido, como esencial de la “comedia”, su carácter épico-narrativo; no siendo propósito de este ensayo relacionar las novelas, o las epopeyas y canciones de gesta, con el teatro del Siglo de Oro, no voy a detenerme en ellos; sólo trataré de analizar en cada uno de los autores aquí estudiados, y en su peculiar manera, los motivos, que habiendo sido empleados en las obras de caballería, siguen vivos en la “comedia”; esto, en consecuencia, demostrará, en parte, la supervivencia del espíritu de la Edad Media en el drama del Siglo

de Oro. Cuando, en el resumen de móviles sentimentales, trate del amor, el desdén y los celos, en general, se advertirá cómo las novelas pastoriles también prestaron temas y motivos a la producción dramática de este siglo; parecida afirmación puede hacerse de la novela picaresca, cuyos móviles hacen actuar y reaccionar al bajo mundo de la “comedia”, representado por rufianes, hidalgos pobres, vejetes, alcahuetas, estudiantes y criados.

Trataré en estos seis capítulos, en forma condensada, como lo he venido haciendo, a los caballeros, los hidalgos y los nobles de la clase alta; los galanes y damas de la clase media de las comedias urbanas, y a los villanos, la soldadesca y el pueblo de la clase baja; los criados y los viejos, que se agitan con variada riqueza de resortes, merecen detenido estudio; por ello, y por premura, he optado por excluirlos de estos esquemas. Espero poder reducir en breves capítulos los demás personajes —situaciones —acciones, y los móviles que los hacen actuar, debido a la peculiaridad de la “comedia”, que presenta en la misma obra diversos planos sociales en los que actúan, y a menudo se confunden, todos los personajes mencionados arriba.

LOPE de VEGA

Don Juan (¹⁷⁹), movido por verdadero espíritu caballeresco toma el lugar de D. Fernando para salvarlo de la justicia después del lance que ha tenido éste con D. Pedro Ramírez; cuando el culpable es

detenido, D. Juan finge no reconocerlo. Lope de Vega, para integrar al caballero sin tacha, le hace renunciar a su amor por Leonarda cuando sabe que también la ama su mejor amigo; es, *Amar sin saber a quien*, una comedia en la que brilla el móvil caballeresco de la amistad sin interés —cI: D. Juan de Aguilar y D. Luis de Ribera—, con mayor fuerza que el amor (180). Ruy Velázquez y Da. Lambra (181), movidos por el rencor y la venganza, ejecutan una de las más ruines traiciones de que se tenga memoria; muertos los siete infantes de Lara, Ruy Velázquez escucha, primero, en boca de Da. Constanza, la infamia de su crimen: *vendió a un moro / su propia sangre / y su decoro* (182) y después, cuando parece que, con los años, su traición se había olvidado, surge el caballero vengador de mano justiciera; Gonzalo Bustos, padre de los infantes, prisionero de Almanzor, tiene de su unión con Arlaja, un hijo que vengará a sus hermanos: Mudarra, caballero cristiano, de la más elevada estirpe moro-española (183), que ejecuta **legítimo castigo** (184). El mismo espíritu anima a otros héroes que Lope tomó de los romances populares y de las crónicas: Bernardo del Carpio (185), el conde Fernán González (186), Cerbín y Pedro Carbonero (187), Nuño Osorio (188), Gómez de Benavides, D. Juan y D. Pedro Carbajal (189), Nuño de Prado (190), Tello García (191), Tello viejo y Tello mozo (192); todos los personajes mencionados, a través de las comedias en que son protagonistas, son movidos, invariablemente, por los resortes del espíritu caballeresco: honor, respeto, lealtad y amor al rey,



protección para la mujer, justicia y cumplimento a su palabra. En la segunda parte de *Los Tellos de Meneses*, el rey Alfonso III arma caballero a Garcitello, casi un niño, que jura cumplir el código caballeresco, por lo que el monarca le da los tres golpes de rigor con la espada (193). Alonso Manrique (194) es otro ejemplo de caballero valiente, gentil, gallardo, incapaz de imaginar una traición; parecidos móviles animan a D. Rodrigo de Narváez y a Abindarráez (195), en quienes Lope reparte por igual, en el moro y en el cristiano, los más elevados valores de la caballería.

El amor, *que mueve a casi todos los personajes de la "comedia"*, adquiere tintes de pureza, platónicos, de sacrificio y renuncia en varios casos: D. Enrique de Trastámara, enamorado de Dorotea (196), muere de melancolía; cuando la amada está a su merced, ésta le advierte que no le quiere, que a quien ama es a D. Juan, pero que el infante puede hacer lo que guste pues ella *no puede defenderse ni librarse*; D. Enrique, movido por un verdadero espíritu caballeresco, renuncia al placer y se rinde con amor elevado y platónico, *que rendirse a su querer / es más victoria del hombre / que el gozar la mujer* (197); Otón, príncipe de Alemania, a pesar de la avasalladora pasión que siente por Casandra acaba por vencerse a sí mismo (198) renunciando a ella; en esta misma comedia, Octavio, amado de Casandra, no teme, al casarse con la dama, oponerse al poder de Otón. A menudo, en obras en las que aparece un rey débil, rodeado de favoritos pérfidos, el caballero es mal vis-

to por el monarca; siempre, en estos casos (190), termina el héroe por probar su lealtad, vence en duras batallas y acaba la comedia con el reconocimiento que hace el rey de la pureza y el valor del caballero, al que vuelve a su gracia; la excepción es *La inocente sangre*. La obediencia ciega, de *amor cortés*, al menor gesto de la dama, se aprecia tanto en *El caballero de Olmedo* (194) como en *El guante de doña Blanca* (200). Seguramente que uno de los más grandiosos ejemplos, en los que el caballero cumple un juramento hecho, aun a costa de la propia felicidad personal, se encuentra en Sancho Ortiz de la Roelas (201).

En las comedias de capa y espada, en las que el tono heroico disminuye para dar lugar a los enredos movidos por el amor, los celos y el honor de la familia, Lope transforma el espíritu caballeresco que, en menor grado, y en forma diferente, sigue, en parte, motivando a sus personajes; en este tipo de comedias, a pesar de ser algunas veces condes, duques o marqueses y otras, sencillos galanes y damas, guardan tal semejanza los movimientos y reacciones de los caracteres, que pueden todos ser agrupados como tipos de la clase media. En las damas, a menudo, el impulso caballeresco, motivado por el amor, los celos o el honor, se manifiesta en disfraces masculinos, lances y aventuras: Dinarda, como D. Juan de Lara, corteja y llega a prometerse con Fenisa (202). Diana, en *La boba para los otros y discreta para sí*, al saber los planes que Julio, Teodora y Camilo traman para desheredarla, se finge tonta, declara la guerra al sultán de Turquía y una vez que Alejandro, su amado,

tiene dominada la ciudad de Urbino, Diana se despoja de su fingida tontería caballerescas y prende y des-tierra de su ducado a los ambiciosos cortesanos (203). Laura, para vengarse de las traiciones de Ricardo, vive dos años en el monte, regresa a la corte disfrazada de caballero con el nombre de D. Fénix; Leonarda, para desenmascarar al pérfido conde Ricardo, oculta al rey de Nápoles para que oiga, sin ser visto, la propia confesión del traidor, su hermano, que deseaba destronarlo; el caballero leal, duque de Santángel, y Fénix, paje de la corte, cuyas muertes se lamentan, reaparecen disfrazados, descubriendo Laura que no es él, sino ella (204), y se reconcilian Leonarda con su esposo y Laura con Roberto. Por una serie de parecidas aventuras caballerescas pasan Lucinda y Antonio, príncipe de Albania (205). Octavia, primero indiferente al amor del conde de Ribadeo, y después celosa, se disfraza de caballero, se hace llamar D. Enrique y marcha como tal a París, en donde enamora a Da. Leonor para impedir la boda de ésta con el conde, lo cual logra, casándose, por fin, con él (206). A menudo, en estas comedias de enredo, Lope presenta un tipo de dama, parecido a la Octavia de *Más pueden celos que amor*, casquivana, indiferente al amor, fría con aquel que le muestra cariño y ardiente con el que la trata con indiferencia: Estela (207), Juana (208), Laura (209); estas tres damas no ejecutan aventuras caballerescas como las ya enunciadas que, verdaderamente lanzadas a desfacer entuertos, andan en aventuras, riñas y amores; las he mencionado porque caen, las tres, dentro del perfil

común de la dama que, creyéndose movida por la frialdad, o la superioridad que sobre el amor le da la cultura, como en el caso de Laura ⁽²⁰⁹⁾, o el dominio de su voluntad o la mera crueldad, como las otras dos, se presentan como inexpugnables fortalezas medievales que deben ser vencidas, no con la fuerza de las armas, sino con astucia, hábil inteligencia y maña, por los caballeros ayudados por sus criados; existen varias novelas de la Edad Media, tal vez la más popular fué la francesa de *La Rosa*, en las que, de manera simbólica, la dama, encerrada y defendida por varios poderes, era conquistada por el amante después de muchas peripecias. Otras damas de Lope rehuyen el amor para no sentirse esclavizadas; su Belisa ⁽²¹⁰⁾, al enamorarse de Juan de Cardona, caballero que sirviera catorce años en los tercios de Flandes, se presenta a su amiga Finea vistiendo riguroso luto y lamentándose de que *muriera su libertad*; en fin, otras damas se lanzan a la aventura caballeresca movidas por el temor de verse comprometidas por sus padres a un matrimonio que les repugna; este es el caso de la infanta Da. Elvira, hija de Ordoño I que, disfrazada de villana y con el nombre de Juana, entra a servir en casa de unos ricos labradores de las montañas de León ⁽²¹¹⁾.

Los mismos móviles caballerescos de orden socio-moral: el honor, la lealtad, el orgullo de casta, la opinión, el agravio, el respeto a la palabra, la amistad, etc., y el móvil pasional del amor de las comedias de tono serio, siguen impulsando todas las obras en las que intervienen personajes urbanos o de mera ficción,

como los que acabo de mencionar, los cuales, aun cuando ostenten, como he indicado, títulos de nobleza, caen, por su tamaño y alcances, dentro de lo que podría estimarse como clase media; si se quiere, podría hacerse la distinción de clase media alta para los títulos; pero de ninguna manera estaría esto justificado ya que, en general, los simples galanes y damas de las comedias citadinas, y los “nobles” de las comedias estudiadas, no presentan ninguna diferencia notable.

El último estrato, representado por los villanos, la soldadesca y, en general, lo que podría llamarse la masa, sí presenta móviles socio-morales de poderosa fuerza, con un riquísimo contenido en ambos aspectos. Las comedias en que el pueblo es, social y moralmente movido por Lope de Vega, presentan, por sus elevados motivos, gran semejanza con las obras en las que el protagonista es un héroe nacional de la Reconquista; la razón de este hecho es, sin controversia, que los Nuños, Tellos, Carboneros, Prados, Mudarras, Coroneles, Benavides, Carpios y González, son producto sincero y profundo de la misma raza que produjo los Crespos, Sanchos, Laurencias y Peribáñez; el mismo Juan Labrador, hermano de éstos, a pesar del artificio de presentarlo como vasallo francés, es tan castizo y español como su creador.

Una gran parte del teatro de Lope, tal vez la más valiosa, esconde móviles de valor social; contra lo que a simple vista pudiera creerse, no son móviles de aceptación del orden general de ideas, sino de protesta y, a veces, de protesta revolucionaria; si sus

reyes, al terminar la comedia, muestran justicia y ecuanimidad, a veces Lope se atreve a dibujarlos, como gobernantes, falibles y equivocados (212); claro que Lope no llega jamás a la burla que hace Alarcón, pero sí, con la idea de probar que el rey es sólo un hombre que puede equivocarse, presenta rasgos de debilidad en los gobernantes del pueblo; esta momentánea heterodoxia respecto al soberano, se refiere sólo a su manera de tratar los intereses del estado; el rey, en Lope, como en los demás dramaturgos estudiados, sólo es responsable de sus actos ante Dios; de todos modos, el hecho de hacer que el gobernante cambie su opinión y sus decisiones, como en el caso de Alfonso III en *Los Tellos de Meneses*, segunda parte (213), o sufra un castigo del cielo, como Fernando IV en *La inocente sangre*, implica tácitamente una rebelión.✧

Si movidos por resortes de honor y lealtad, Lope llega a oponer a las decisiones del soberano a héroes como Nuño Osorio (214) en el plano social superior, no se queda atrás en lo que se refiere a la masa del pueblo. Claro que, en este plano inferior, la protesta social no es contra el rey, pero sí contra el gobernante, o aquél que ostenta el poder. El caso más notable es el de *Fuenteovejuna*: Fernán Gómez de Guzmán, maestre de Calatrava y comendador de Fuenteovejuna, abusando de su poder, viola leyes, ultraja a los labriegos y deshonor a las villanas (215); Laurencia, que ha sido raptada por el comendador, bravamente defiende su honor, huye de D. Fernán y se llega hasta la sala donde tienen concejo los alcaldes a los que

llama, violenta e impetuosa, *maricones y amujerados*. El pueblo en masa, movido por el honor colectivo, la justicia social, y el derecho ultrajado, se levanta contra la tiranía y la opresión, dirigiéndose a casa del Comendador Mayor y a él y a sus criados los apalean, lapidan y matan ⁽²¹⁶⁾; el pueblo sufre en masa el tormento, y como los jueces del rey no obtienen sino la misma respuesta, optan por llevar a los villanos ante Fernando el Católico, quien después de oír sus quejas, toma bajo su amparo a Fuenteovejuna; Lope de Vega, apoyado en un hecho histórico ocurrido en 1476, resuelve en forma revolucionaria el conflicto en que se vieron los derechos y el respeto humano sojuzgados por la tiranía. La idea de que la ingratitud, la traición o la deslealtad, eran propias de los villanos, es algo que sólo se encuentra en los versos de todos los dramaturgos, y en muy repetidas ocasiones, como punto de contraste con la buena sangre, la nobleza de linaje o la altura moral, pero sólo en el habla, como lugar común. En realidad, en todas las comedias en las que aparecen villanos, Lope, igual que los demás dramáticos, los presenta movidos por un elevado concepto del honor y de la dignidad. En contraste con esto, a menudo se encuentran señores y criados que tienen en poco su dignidad. Algunos dramaturgos ⁽²¹⁷⁾, para no contradecir el juicio popular sobre los villanos, se valen del artificio de presentarlos como nobles de origen; Lope, más familiarizado con las crónicas de los reyes de España, los presenta como los verdaderos labradores que con su trabajo, sangre y esfuerzo ayudaron a los primeros

monarcas y condes que iniciaron la dolorosa y larga Reconquista. Seguramente que el mejor ejemplo que a este respecto pudiera hallarse, es el de Tello el viejo, su hijo y su nieto (218); a pesar de que esta familia de labradores desciende de godos, Lope se detiene más en su condición villana que en la relativa nobleza que pudiera venirles como derivados de D. Rodrigo o de Pelayo, y la ayuda que prestan al reino y la honradez de sus acciones vuelven a colocar al labriego, producto legítimo español, muy por encima de cualquier opinión despectiva. El amor, móvil en este caso, iguala a Tello mozo con la infanta Elvira, hija de Ordoño I, con la que se casa. Como este enlace contradice la costumbre general, en la segunda parte de esta comedia, Alfonso III, hermano de la infanta trata, en vano, de anular el matrimonio (219).

Lope, que motivara magistralmente la venganza colectiva del pueblo contra un señor, repite la misma situación, individualmente, en *Peribáñez* (220); en esta comedia, D. Fadrique, Comendador de la villa de Ocaña que se ha enamorado de Casilda, aprovecha el llamamiento de Enrique III, que solicita hombres y pertrechos para atacar al rey moro de Granada, para alejar de su casa a Peribáñez, con el pretexto de que al nombrarlo capitán debe partir de Ocaña a la cabeza de los labradores. Como Peribáñez ya sospechaba las intenciones del comendador desde su ida a Toledo, regresa por la noche; al sorprender a D. Fadrique tratando de ultrajar a Casilda, el labrador, movido por el resorte de la honra, no repara en hábitos ni dignidades y le mata (221); este hecho, ocurrido hacia 1406,

se equipara, como levantamiento individual del labriego que ve pisoteados su honor, su derecho y su dignidad, por el señor que abusa del poder que le inviste, con la sublevación colectiva de *Fuenteovejuna*. Enrique III, como Fernando el Católico, perdona a Pedro al conocer la verdad. Lope presenta en *El alcalde de Zalamea* otro acontecimiento histórico de igual significado social en el que un labrador venga la deshonra de sus hijas ajusticiando a los capitanes que se atrevieron, por venganza, a violarlas (222). Este suceso, ocurrido en la villa de Zalamea en 1580, será después repetido por Calderón, el cual, en efecto, mejora el detalle psicológico de los personajes y concreta la acción, pero sin modificar la esencia de los lineamientos trazados por Lope. Por último, voy a mencionar otro caso semejante, que el más fecundo dramaturgo del Siglo de Oro sitúa hacia 1120: D. Tello, señor feudal de Galicia, rapta y viola a Elvira, esposa del labriego Sancho (223); éste y Nuño, padre de la villana, se quejan a el rey, quien de su puño escribe una carta al señor feudal, para que la entregue (224); al no hacerlo, se presenta Alfonso VII, casa a D. Tello con la villana y ordena al verdugo que decapite al que le desobedeció (225). De todas estas comedias se pueden deducir varias ideas: que los labriegos, a pesar de su baja condición social, preciaban tanto su honra como los hidalgos; que el rey mantuvo siempre la justicia en favor de los villanos, cuando éstos habían sido ultrajados por los nobles y los poderosos y que, tratándose de reparar el honor, no se debía parar mientes en niveles sociales o linaje.

La soldadesca es siempre parte del acompañamiento de reyes, condestables, comendadores y capitanes; no toma carta de personaje importante y está, en general, movida como fiel reflejo del jefe que la comanda; si los jefes son moros, y cobardes, la soldadesca actuará de igual manera; si los jefes son moros, y valientes, los soldados reflejarán este carácter; lo mismo ocurre con la masa de soldados españoles: si pertenecen a las huestes de un Tello o un Nuño, reflejan siempre valor e hidalguía; sí, como en el caso de *El Alcalde de Zalamea* o *Fuenteovejuna*, siguen a jefes abyectos e innobles, también traducirán en sus actos y palabras apetitos desenfrenados y abuso de poder; a menudo, en esta clase de comedias, el gracioso aparece como soldado o acompañante de la cabeza del ejército; en este caso, invariablemente es motivado por la cobardía, graciosa, que contrasta con el valor del protagonista.* Juan Labrador ⁽²²⁶⁾ es un villano muy original que refleja un móvil que no se encuentra a menudo: el de la filosofía práctica de raíz individualista; este móvil se refleja en la comodidad, en la vida tranquila de casa; Juan es un perfecto burgués. Las ideas de este personaje respecto al rey, a su propia vida campestre y a la sociedad, ofrecen un extraordinario interés filosófico; igual interés presenta el rey de esta comedia, quien, humanamente, sin soberbia o despotismo muestra con palabras y símbolos al villano en su rincón, la difícil tarea de gobernar un reino. [Marcel Bataillon ha publicado, en el *Bulletin Hispanique*, t. LI, 1949, número 1, pp. 5-38, un interesantísimo estudio sobre las fuentes, significado, imitaciones, etc., de *El villano en su rincón*.]

IV

RUIZ DE ALARCON

Los móviles del Espíritu Caballeresco.—La amistad.—La razón.—La voluntad.—La justicia.—El valor moral.—La magia medieval, resorte de comedias.—*Peculiaridades del elemento mágico.*—El amor, el honor y los celos.—Los móviles de las comedias urbanas *encadenados a la razón y a la voluntad.*—*El equilibrio y el sentido lógico.*—Los resortes morales.—La lealtad, el valor y el atrevimiento del villano.

RUIZ DE ALARCON

Riquísima en motivos caballerescos es la producción dramática de Juan Ruiz. Protagonista de recia complexión caballeresca es Sancho Aulaga; impulsado por un alto sentido del honor, de la lealtad, del respeto a la palabra; movido por vigorosos sentimientos de orgullo y de agravio; con verdadera obediencia a la reina y a la razón de estado, el protagonista de *La crueldad por el honor* (227), sostiene terrible lucha en las jornadas II y III contra el amor, la obligación y el respeto al que cree su padre; dos móviles, más poderosos que los que se encuentran en pugna, le sacan del angustioso conflicto: su firme razonamiento y su inquebrantable fuerza de voluntad (228); éstas y el honor le llevarán hasta la situación más trágica que se encuentre en la obra de Alarcón: Sancho, para evitar la horca vil, presenta a su padre un

puñal; éste pide a su hijo que sea el ejecutor (229); parecidos móviles de matiz caballeresco se encuentran en D. Garci-Ruiz de Alarcón (230), tipo valiente, orgulloso, moral y poco acostumbrado a los embelecos, ardidés e hipocresías de la corte; sin embargo, los personajes que mayormente brillan a través de toda la acción, mostrando a cada paso un vivo espíritu caballeresco, son: Pedro Alonso (D. Fernando), en *El tejedor de Segovia* y D. Rodrigo de Villagómez en *Los pechos privilegiados*. El primero, situado por Alarcón en plena Edad Media, durante la turbulenta reconquista, y en una ciudad que ya caía en poder de los moros, ya de los españoles, despliega todos los resortes del caballero y del héroe; su Pedro Alonso, movido por el espíritu de justicia y por el honor, vilmente calumniado, pasa por una accidentada serie de aventuras: se escapa de la cárcel; huye con los demás reos y Teodora, su esposa, a la intrincada sierra de Guadarrama, en donde se convierten en bandoleros (231); su cabeza es puesta a precio; su enemigo, el conde, valiéndose de un criado de Teodora y dos de sus secuaces logra que Pedro sea hecho prisionero en un momento de descuido; mientras se detienen a descansar en una venta, el tejedor quema sus ligaduras y huye logrando refugiarse, sin saberlo, en casa de su enemigo; vuelve a escapar, ayudado por un arrumaco de Teodora, logrando reunir a su gente, con la cual toma la quinta del conde; descubre su identidad como D. Fernando Ramírez que pacientemente ha esperado el momento de vengar su honor y de limpiar su nombre (232); hecho esto, salen el tejedor y

su gente; regresan a la sierra de Guadarrama, encontrándose con los moros que persiguen al derrotado ejército de Alfonso VI; D. Fernando presenta batalla, la gana, y a estocadas mata al marqués Suero de Pe-láez, el cual confiesa la infamia cometida con el padre de los Ramírez, antes de expirar ⁽²³³⁾; descubiertos los verdaderos traidores al rey, Fernando y su familia reciben toda clase de dignidades. No es posible encontrar mayor interés y movimiento en ninguna otra comedia ⁽²³⁴⁾ de esta época. El protagonista de esta segunda parte, de Alarcón, sin disputa, es movido por todos los motivos y resortes caballerescos que volverá a poner de moda, dos siglos más tarde, el romanticismo. En esta comedia, D. Fernando se lanza a deshacer los entuertos del rey mal aconsejado por traidores.

En la otra comedia ⁽²³⁵⁾, brillan con luces vivísimas los resortes caballerescos de la lealtad, el honor, la propia estima, el orgullo, la amistad y el valor en el protagonista; D. Rodrigo prefiere caer de la privanza del rey D. Alfonso, antes que ofender a su amigo el conde Melendo; prefiere la paz de su nativa Valmadrigal a los sobresaltos de la corte; pero, cuando por motivos amorosos va su señor a reñir con el de Navarra, no vacila, a pesar de las ofensas recibidas, en ponerse al lado de su rey ⁽²³⁶⁾; esta comedia, que sitúa Alarcón muy en los albores del siglo XI, presenta un estupendo personaje del bajo pueblo: Jimena, de la que me ocuparé más adelante. El amor puro, sin esperanza, capaz de cualquier sacrificio con tal de hacer feliz al ser amado, mueve a D. Juan ⁽²³⁷⁾.

En general, el espíritu caballeresco en Alarcón posee tintes muy especiales; sus comedias de magia, relativamente abundantes, disfrazan la aventura epistódica con una serie de apariciones y acontecimientos de carácter fantástico que recuerdan los poderes sobrenaturales de los magos del medioevo. D. Illán, nigromante de Toledo, usa los poderes sobrenaturales que posee, para conocer a fondo, en una hora, el alma y los pensamientos de D. Juan ⁽²³⁸⁾; en esta finísima comedia de tono ligero, Juan Ruíz de México contrasta dos caballeros de tipo urbano: D. Enrique, sincero, honrado, de carácter firme y nobles sentimientos lo mismo abajo que encumbrado y D. Juan, voluble, débil, vanidoso y convenenciero; en *La prueba de las promesas*, la magia de D. Illán sirve a Alarcón como divisa para efectuar un verdadero psicoanálisis ⁽²³⁹⁾; se sirve también de procedimientos mágicos Amet ⁽²⁴⁰⁾ y Román Ramírez ⁽²⁴¹⁾; el primero, morabito, viejo grave, se enfrenta a Acén, impío y blasfemo, para librar a su hijo, injustamente encarcelado, valiéndose de medios prodigiosos ⁽²⁴²⁾; en el desarrollo de esta comedia, el sabio Amet Bichalín, como D. Illán de Toledo, usa del encantamiento y de la magia con fines nobles; sin embargo, el ermitaño que parece estar siempre salvándoles la vida a los personajes que caen en poder del blasfemo Acén, no vacila en ayudar a una matanza de moros en la plaza de Melilla, para castigar a Acén ⁽²⁴³⁾; los móviles del mago Amet son una mezcla de bondad con traición disfrazada, y su fin moral resulta vago y casuístico. El personaje de Román Ramírez, de *Quien mal*

anda en mal acaba, tomado de un proceso de la Inquisición (244), presenta más sólido valor humano; están sus actos de magia y hechicería, motivados por el amor, y el deseo de poseer a Da. Aldonza (245), y apoyados en los poderes sobrenaturales que le ha conferido Belcebú; este fáustico galán alarconiano, a pesar de los embustes que como médico Demodolo y supuesto D. Diego de Guzmán fragua, ayudado por el demonio, resulta simpático y no deja un resabio que repugne moralmente; son graciosas y se antojan algo irreverentes las fantásticas escenas del demonio-sacristán en el claustro de una iglesia (246); sin embargo, la comedia de Juan Ruiz de México que mayor riqueza, variedad y movimientos de magia posee es, sin duda, *La cueva de Salamanca* (247); en esta comedia, a falta de un mago, aparecen tres: Enrico, viejo estudiante grave, el marqués de Villena D. Enrique, y D. Diego, estudiante galán enamorado de Clara; es tal la abundancia de situaciones en las que la magia de sabor medieval alienta, que resultaría prolijo indicarlas; quiero, sin embargo, anotar una escena que preludia a los monstruos de las modernas novelas de aventuras: Da. Clara recibe un enorme cajón con la estatua de un hombre; al abrirla encuentra una figura inanimada *con la cabeza de color de metal*; cuando la dama se ha quedado sola, su sobresalto es mayúsculo al abrirse el cajón y salir, lleno de vida y pasión, D. Diego (248). El elemento terrorífico está dosificado por Alarcón, indicando en las acotaciones escénicas la manera de no echar a perder la impresión de sorpresa en el público, haciendo la

substitución de la estatua por D. Diego *de suerte que la gente no lo eche de ver.*

En el *Anticristo* menudea, también, la magia; este “medio” se da mezclado con los firmes resortes religio-filo-morales que mueven a Sofía y con el sensualismo, la ambición de poder y el deseo de ser *Dios*, de profundas raíces humano-religiosas, del Anticristo.

Podría afirmarse que en Alarcón aparecen los móviles del espíritu caballeresco en varias de sus obras; en él, excepto tal vez por la última comedia mencionada, se da, de manera muy especial y diferente que en los otros autores estudiados, el elemento magia; esta peculiaridad consiste en varios puntos: excluye, como propósito primordial, la enseñanza religiosa; recuerdan sus magos graves, misteriosos y ancianos, los encantadores de las fábulas y leyendas medievales bretonas y germanas; sus *demonios* son más bien espíritus chocarreros que verdaderos diablos que implacablemente persigan al penitente, como ocurre en las comedias de Tirso y de Calderón (²⁴⁹); sus maestros y estudiantes salmantinos parecen apegarse más al tipo revoltoso, alegre y pícaro, de las tradiciones medievales que al tipo ensotanado y severo del clérigo, etc. Tan ricas y variadas en movimientos y situaciones como las de magia, son sus comedias de mera acción caballeresca.

En lugar común se ha convertido la apología de los galanes y damas alarconianos, sin excluir, naturalmente, a los criados. No cabe duda que los personajes de Juan Ruíz se destacan, por varios aspectos, de la masa del conjunto de comedias del Siglo de Oro;



contribuyen a ello la corrección de su estilo, el detalle psicológico, el carácter moral; sin embargo, estudiados esos personajes desde el punto de vista de los resortes, parece que surge un argumento complementario para explicar su modernidad.

El genio de Alarcón, en lugar de perderse en lirismos y constantes alambicamientos, se encadena a la razón; no podría afirmarse, con justicia, que Juan Ruiz carecía de imaginación, pues sus comedias fantásticas contradicen este juicio; no podría tampoco afirmarse plenamente que su numen estaba desprovisto de elevaciones líricas o íntimas, puesto que menudean en su obra trozos de sincera poesía pura, e intimidades y confesiones secretas que traicionaban su originalísima personalidad física y mental, su temprana formación cultural en México, su idiosincrasia, nacida de la amargura y del rencor, y su desventajosa condición, inferior en España, de indiano pobre. Encadenado a la razón, Juan Ruiz no puede dejarse arrastrar por el torbellino lopesco; claro que Lope de Vega era el maestro y Alarcón, muy a su pesar, le sigue, a grandes líneas, en varias de sus comedias (250); claro que la forma y los móviles dramáticos internos del Fénix son compendio, no sólo de Alarcón y Mendoza, sino de trescientos sesenta y siete autores de comedias del Siglo de Oro del teatro (251); pero, si el creador de D. Domingo de D. Blas mueve a sus galanes y damas con los resortes del honor, el amor y los celos, de parecida manera que Lope, no se detiene ni conforma con ellos, sino que los enriquece y matiza, yendo más allá del modelo. En las

comedias mencionadas en la nota 250, excepto por la factura inconfundible de su estilo, los galanes y damas siguen, más o menos de cerca, a los de Lope; sin embargo, esas notas alarconianas de solidez y concordancia del diálogo con la acción, de sesudo pensamiento socio-moral que los anima, de matizada psicología pasional y de lógica construcción interna, aparecen tanto en las comedias de sabor lopesco, como en aquéllas en que más resplandece su genio inconfundible; la explicación comúnmente dada, es la base moral de su teatro; sí, pero no es eso todo, como tampoco lo es su conocimiento de los clásicos latinos, ni su preparación jurídica; es esto y aquello, más un resorte común a todos sus personajes: *la razón, o una forma de ella*; no en balde el genio creador de Juan Ruiz se había encadenado a la razón; sus caracteres se mueven menos por el sentimiento que por la voluntad y el juicio lógico; los que citaré a continuación serán ejemplos de esto; claro que también están movidos, como todos los galanes y damas de tipo medio, por el amor, el honor y los celos, pero siempre con el sello y matices alarconianos. A pesar de que algunos de estos personajes llevan el título de príncipes, duques, marqueses o condes, no salen, al igual que en Lope, Tirso, Moreto o Calderón, en parecido tipo de comedias, de los límites que podrían fijarse para los galanes y damas, por sus alcances, dentro de la clase social media.

En *El dueño de las estrellas* ⁽²⁵²⁾, Licurgo es movido por la prudencia, el juicio sereno y el control de sí mismo; en Diana, a pesar de amar al rey y ser soli-

citada por éste, vence la voluntad. En *El examen de maridos*, Da. Inés trata como un hombre de ciencia su casamiento; domina siempre en ella la claridad del razonamiento y la fuerza de su voluntad, sobre el sentimiento ⁽²⁵³⁾; Da. Blanca y su criada Clavela son en extremo inteligentes, aun cuando emplean esta fuerza con fines perversos e infamantes; D. Fadrique y D. Carlos son equilibrados, sinceros, dueños de sí. Lo mismo puede decirse de Garci-Ruiz de Alarcón ⁽²⁵⁴⁾. Anarda, en esta comedia, es una mujer inteligente y de voluntad firme: cuando D. Diego la quiere obligar a casarse con Mauricio o a entrar en un convento, responde enérgica —*Vos no sois más que mi tío, / y ni aun mi padre en razón / puede forzar mi albedrío: / casamiento y religión / han de ser a gusto mío. /* ⁽²⁵⁵⁾. El marqués don Fadrique equilibra con su viva inteligencia, y juicio sereno y frío, a D. Pedro el Justiciero, de quien es privado ⁽²⁵⁶⁾; en esta comedia, como en todas las de Alarcón, también se halla en el complejo de resortes socio-morales, el absoluto respeto a la palabra empeñada: el D. Fernando, D. Fadrique; el conde Carlos y el Marqués de *El examen de maridos*, etc., y aun tipejos traidores y deshonestos como el conde D. Julián de *El Tejedor de Segovia* ⁽²⁵⁷⁾.

Leonor, en *Mudarse por mejorarse*, es una dama de avisado ingenio, astuta inteligencia y gran sentido práctico; la manera como explica a D. García el porqué de su compromiso con el marqués, es una de las escenas más felices en donde la razón pura mueve como resorte principal al personaje ⁽²⁵⁸⁾; el galán

y D. Clara no se quedan muy atrás, a este respecto. El sentido práctico, no sólo en cuestiones trascendentales sino en los temas cotidianos del vestido, la casa, la mujer, los alimentos, la hora de las comidas y los compromisos sociales, mueve cada uno de los gestos, palabras y pensamientos de D. Domingo de D. Blas (259). La comodidad antes que todo, lo natural, lo lógico, lo práctico, lo equilibrado, la paz, la tranquilidad, en una palabra: el bien vivir razonado es el resorte del más perfecto burgués del teatro del Siglo de Oro. El buen gusto alarconiano, sin caídas, evita que D. Domingo hubiera quedado como simple personaje de figurón: su honor, su lealtad al rey y su valor, le dan una sólida base moral (260). Todos los rasgos sobresalientes acreditan a D. Mendo como el carácter acabado del maldiciente (261); D. Mendo posee un natural sentido crítico, pero mezclado con veneno y al aprovechar cualquier ocasión para decir mal de todo, produce el tipo del mendaz, del detractor por hábito; D. Ana, inteligente y por momentos cruel, es el tipo de la viuda con experiencia; D. Juan, físicamente feo y de mal talle, es movido por cualidades morales que hacen olvidar sus defectos de conformación.

En *La prueba de las promesas*, Alarcón analiza hasta los menores movimientos de D. Juan, y le hace revelar su verdadero carácter moral; descubierto con detalles sagaces y finos como personaje voluptuoso, fatuo, caprichoso, de físico agradable pero movido por un alma a la que sólo guía el interés, D. Juan se queda en el lugar que merece (262); el castigo que le im-

pone su creador es absolutamente deliberado (263); Da. Blanca, llevada al principio de las apariencias externas, como la Da. Ana de *Las paredes oyen*, cambia, voluntariamente, su amor de un sujeto moralmente bajo a otro de más valioso carácter moral; en esta comedia, *La prueba de las promesas*, D. Enrique. Un D. Illán joven y sin poderes mágicos resulta ser el D. Juan (264), que urde una trampa que le permitirá experimentar la firmeza de los sentimientos amorosos de su dama: D. Juan de Castro debe ir a las Indias, pero embarca a su amigo Leonardo en el viaje a Lima y regresa a Sevilla con el nombre de D. Diego, primo suyo y de idéntico parecido; como ni su padre ni Da. Ana han visto nunca a D. Diego sino en su supuesto retrato que es del mismo D. Juan, aceptan la semejanza; D. Juan, como D. Diego, al ser correspondido por la inconstante dama, siente celos de sí mismo, y provoca con esto una serie de deliciosas situaciones; en el enredo intervienen el verdadero D. Diego, con el nombre de Mendo, que se hace pasar como criado; Julia, su antigua amada de Flandes y Gerardo, tipo de galán correveidile.

Si la murmuración tor ticerada mueve a D. Mendo, la imaginación incontrolable mueve a D. García (265); nadie puede discutirle a Juan Ruiz de México la creación universal del mentiroso; pero ¿qué es lo que impulsa interiormente a D. García? el amor, en parte; su juventud, la alegría y el deseo de vivir también en parte; pero, el resorte que lo mueve a cada paso es una cualidad personal: su desbordante imaginación; es ésta tan rica, que produce el carácter del mi-



tómano perfecto; D. García fabula a cada momento, en cualquier ocasión y con el menor pretexto; no solamente fabula con Jacinta, con Lucrecia, con D. Juan de Sosa y con su mismo padre ⁽²⁶⁶⁾, sino que, impulsado por su manía, a despecho de lo fácil que sería desmentirlo y sin ninguna ganancia, fabrica un tremendo duelo en el que termina desparramando los sesos de su contrincante ⁽²⁶⁷⁾; esta mentira, tan grande como el personaje mismo, la dice al hombre en el que ha depositado su confianza y sus secretos.

No existe en Alarcón la misma riqueza y variedad de personajes de la clase baja que en Lope de Vega; posee, sin embargo, uno valioso: Jimena ⁽²⁶⁸⁾; esta villana, nodriza de D. Rodrigo, a pesar de sus maneras rudas, casi animales, está movida por verdaderos sentimientos maternos; actúa, piensa y habla como villana. Es valiente: como loba defendiendo a sus cachorros se atreve a su mismo rey, al que sujeta entre sus poderosos brazos, cuando pretende hacerle daño a D. Rodrigo ⁽²⁶⁹⁾; sin embargo, es leal a carta cabal y se enfrenta a otro monarca, al de Navarra, cuando se quiere ofender al suyo; es un personaje del pueblo que esconde bajo sus burdas ropas y su lenguaje popular, los mismos resortes comunes a los labriegos: la franqueza, la lealtad, el valor y la sencillez.

V

TIRSO de MOLINA

Los móviles del Espíritu Caballeresco.—Irónicas peculiaridades y transformaciones de los *caballeros* en las comedias del Maestro.—El amor, el honor y los celos, *móviles de personajes disfrazados y travestidos en las aventuras andantes.*—Los resortes de las comedias de intriga cortesana.—El ingenio y la inteligencia.—*La crítica al amor caballeresco medieval.*—Los personajes de obras urbanas.—Los resortes de labriegos y villanos.—El pueblo.

TIRSO de MOLINA

En obras de aliento heroico (270), de acento grave y fondo histórico, Fray Gabriel Téllez mueve a sus caballeros con parecidos motivos que Lope: la lealtad, la justicia, la verdad, etc.; sin embargo, en las comedias de tono ligero, sufren los móviles del espíritu caballeresco una lozana transformación; es natural que en el más extraordinario creador de caracteres femeninos, sean las mujeres las que, bajo la vena irónica y burlesca del gran Tirso, son movidas por el deseo de las aventuras andantes; el amor cortés, la opinión, el honor, el respeto a la palabra, en fin, todas las ideas y los sentimientos que impulsaban a los caballeros, se encuentran tratados de manera festiva y sarcástica en las andariegas tirsianas. Si Alar-

cón parece haber desarrollado, más a menudo, su genio castigando a los caracteres inauténticos que disfrazan el alma, que fingían o actuaban como impostores, Tirso lo desenvuelve a maravilla en sus personajes travestidos; si Lope usa, a veces, de las damas disfrazadas de varón, fray Gabriel lo hace a menudo; parece ser una constante, en cierto tipo de comedias tirsianas, el cambio de ropa de sus personajes; con frecuencia el tosco sayo del villano oculta un noble; en este caso es una razón de estado, el haber caído de la gracia del señor, o la condición social de bastardo lo que motiva este disfraz; a menudo las calzas, el brial, el jubón, el ferreruelo, la valona o la golilla, el sombrero de pluma y ala ancha, la espada y el mosquete disfrazan las formas de una dama; en este caso es el amor desdeñado o el honor ofendido lo que motiva los cambios, ingeniosos, de vestido.

Con diversos disfraces y parecidos móviles se lanzan a desfacen entuertos Da. Jerónima (²⁷¹), pizpireta, inteligente, ingeniosa, sabe medicina, habla latín y portugués; enamorada de D. Gaspar en Sevilla (²⁷²), le sigue, disfrazada de médico y sin que el galán lo sepa, hasta Coimbra; le dificulta las relaciones con Da. Estefanía, a la que Jerónima corteja con el disfraz de doctor Barbosa; con discreto ingenio enamora, en portugués, con ropa femenina y con el nombre de Marta, hermana del galeno, al mismo D. Gaspar, logrando por fin, después de tanto enredo, quedar comprometida con el galán que la había pasado por alto en Sevilla, de donde salió precipitadamente.

Abandonada por D. Ramiro, Sancha, inquieta y de corta estatura, encuentra el disfraz y la manera de seguir a su amado hasta Santarén (273); como enano bufón se cuela Sancha en palacio, convirtiéndose en depositaria y confidente de los enamorados Da. Felipa, Da. Inés, D. Ramiro y D. Dionís, los cuales llegan a contarle al bufón Vargas, que todo lo sabe, sus cuitas, penas y secretos; cuando Sancha cree que por fin va a quedar comprometida con D. Ramiro, la noche y el jardín la hacen víctima de su propio enredo; vestida de mujer espera a su amado, pero el que llega es D. Dionís; ella cree que es D. Ramiro y él cree que es Da. Felipa, quedando ahí casados; por otra parte hacen lo mismo los otros enamorados; se conciertan las bodas de Ramiro con Felipa, Sancha con Dionís e Inés con D. Duarte. El matrimonio de la inquieta y revoltosa bufona resultaba imposible pues D. Ramiro y ella eran hermanos, lo cual, naturalmente, ignoraban; el gran Tirso de Molina, tal vez oculta íntimos resentimientos al presentar a su pequeña heroína, frustrada, y a su amado Ramiro, como hijos bastardos del rey Duarte de Portugal (274); Fray Gabriel, justo y ecuánime, hace que sus bastardos, que vivieron privados de lo que por su sangre les correspondía, recuperen títulos, honores y nobleza (275).

Mari-Hernández (276), gallega hermosa, flor lozana de la sierra, se disfraza de galán pendenciero y valiente con el propósito de castigar al conde D. Alvaro, quien después de enamorarla y fingir ser un sençillo villano, la hiere profundamente al despreciar-

la y tomar la mano de la marquesa Da. Beatriz; con traje varonil sale a defender su honor cuando se oye calumniada por el inconstante a quien ama; como caballero, salva la vida a su conde hiriendo al traidor D. Egas, el cual muere después de confesar su culpa; como la gallega, nada tonta, ha pactado con el rey D. Juan II de Portugal recibir la mano del infiel D. Alvaro y se concierta la paz de los reinos, acaba Mari-Hernández por recibir del monarca el condado de Barcelos y por marido a su veleidoso amante (²⁷⁷).

Sin embargo, la dama-caballero más conocida y festejada de la producción tirsiana es su Da. Juana (²⁷⁸); en esta comedia, la protagonista, abandonada por D. Martín en Valladolid, que ha ido a la Corte a contraer nupcias con Da. Inés, riquísima heredera, se mete a las andanzas caballerescas disfrazada con verdes calzas, jubón, capa y fieltro; sabedora Da. Juana de las intenciones del mudable D. Martín, le usurpa el nombre de D. Gil y le roba el amor de Inés; ayudada por la buena suerte de Caramanchel, su escudero, se hace de las cartas, documentos y dinero del olvidadizo amante predisponiendo en su contra a Da. Inés y a su padre; por si todo fuera poco, vuelta a sus ropas femeninas, cambia a D. Martín el nombre y le presenta como un tal D. Miguel de Rivera, impostor, cazafortunas e infamador de la supuesta Elvira. Al final aquellas situaciones, magistralmente trazadas, logra despertar el miedo en el confundido Martín, que acaba por creer que la abandonada amante ha muerto y que todos sus infortunios son motivados por el alma en pena de Da. Juana; una vez escar-



mentado el desleal, la protagonista que enamoró a Da. Inés y a Da. Clara, que despertó los celos de galanes y damas, enredó a media humanidad y provocara desafíos y disfraces, confiesa ser la dama desdénada, por pobre, en Valladolid, y logra, por fin, casarse con el arrepentido amante. Tirso de Molina no sólo despliega su ingenio en esta clase de aventuras caballero-burlescas, al disfrazar con ropa varonil a sus damas, sino que, a veces, la dama sigue a su burlador con el tosco vestido de la villana: Da. Violante (²⁷⁰), una vez poseída, es abandonada por su amante; va de Valencia a Madrid, se oculta como villana en Vallecas en casa de Blas Serrano; con agudo ingenio y bien trazados enredos impide que su pérfido galán, que se ha presentado en Madrid usurpando nombre y documentos a D. Pedro de Mendoza, caballero mexicano cuyo báquico criado trueca las maletas por accidente en la posada, contraiga matrimonio con la rica Da. Serafina; al igual que en la comedia anterior, después de mil enredos y fingimientos motivados por el amor y la honra burlada, Violante se casa con su amado. Esta dama, como las disfrazadas de varón ya descritas, y su también enredadora y travestida Da. Inés (²⁸⁰), se lanzan a la vida de aventuras caballerescas de manera irónica y graciosa; castigan a sus cambiadizos y volubles amantes, se hacen justicia a su manera y terminan después de escarmentar con su ingenio y discreción a los pérfidos galanes, por casarse con ellos; excepto, como he apuntado antes, el frustrado enredo de la pequeña Da. Sancha.

La celosa de sí misma (281) gira en torno a un tema, muy de literatura caballerescas, motivado en el amor cortés y platónico: D. Melchor ha visto, en la iglesia de la Vitoria, una mano blanca y fina, quedando prendado de la dama sin haberla visto; por la desconocida, el galán abandona el proyecto que le trae de León a Madrid: contraer nupcias con una rica dama, a la que repudia por parecerle fea y fría cuando le es presentada; la ironía y crítica al espíritu caballeresco es tan aguda y sagaz en Tirso, que la dama repudiada por fría, resulta ser la misma desconocida de mano blanca y fina. D. Melchor, leonés muy pobre, contra el juicio y opinión de su criado, Ventura, práctico y realista, entrega a la enmantada su bolso y su amor, y por la misteriosa mujer está dispuesto a arriesgarlo todo; cuando Da. Magdalena, que es la dama en cuestión, finge ser la condesa de Chirinola y le muestra un ojo, el enamorado galán no cabe en sí de gusto (282). De igual manera que los Amadises, que sólo una vez habían visto a Oriana a través de una alta celosía, haciendo hasta lo imposible por obedecer el menor gesto de la dama, así don Melchor, suspenso, se mueve bajo la voluntad de la mano que le llevó el alma. No podía faltar en esta comedia de crítica al amor caballeresco, la escena al pie del balcón de la misteriosa dama, pero la ironía tirsiana satiriza la romántica situación y hace que el criado Ventura, muy a pesar suyo, le sirva de caballo al enamorado D. Melchor (283). El maestro Abelardo es graciosamente resucitado como dómine Berrio dando clases de latín a la pícaro Marta (284).

Otro rasgo del espíritu andante se encuentra en los anhelos de aventuras de ciertos galanes que viven en pequeñas aldeas como pastores: Ramiro, en *Averiguéelo Vargas* (285) y Mireno, en *El vergonzoso en palacio* (286), hacen que su imaginación vuele a la corte, en donde sienten que pertenecen; acepta el primero con gusto, la oportunidad que se le ofrece para ir, y el segundo, cambia con alegría la burda ropa pastoril por la cortesana. En ambas comedias los galanes, cuyo espíritu caballeresco les lleva a la aparatosa corte, resultan ser nobles y estar emparentados con los reyes, lo que no es, en resumidas cuentas, sino el premio a sus afanes.

Las tres partes de *la Santa Juana* (287) someramente tratadas en la *Advertencia*, forman un monumental retablo que en parte se antoja medievalesco; la escena en que el emperador Carlos de España y de Alemania (288), como el Cid en Cardeña, va a pedir que Dios le ilumine al convento de Cubas, cerca de Toledo, recinto en donde la santa, al hablar por boca del Señor le protege y bendice a él y al Gran Capitán por el celo con que defienden la religión católica, encierra la misma idea y situación que se repitió mil veces en la interminable Cruzada de la Reconquista; en este caso, el Emperador parte a luchar contra la Reforma y los nuevos infieles (289), poniendo el soberano, como en la Edad Media y en las novelas caballerescas, las armas al servicio de la Iglesia.

La clase media está rica y variadamente representada en las anteriores comedias del gran Tirso de Molina; los móviles que impulsan a sus personajes

son marcadamente el amor, el honor ofendido y los celos, con todos sus matices, y caen dentro de lo que puede considerarse como motivos pasionales. Estos impulsos, primarios en el hombre y en la "comedia", son siempre parte integrante de las criaturas tirsianas. En Fray Gabriel Téllez, como en Alarcón y Lope, aparecen a menudo sus personajes investidos con títulos nobiliarios, no siendo esto sino una mera divisa externa ya que los galanes y damas de estas comedias ⁽²⁹⁰⁾ no difieren en esencia, por su móviles y atributos, de los meros tipos urbanos ⁽²⁹¹⁾.

Con gran frecuencia aparecen representantes de las clases bajas; los villanos y labriegos de Tirso, a diferencia de los de Lope, carecen de sincero apego a la tierra, de sangre y vida nacional; son meras figuras decorativas del paisaje campestre; igual observación puede hacerse de sus pastores y serranos ⁽²⁹²⁾; no obstante, pueden señalarse varias excepciones: los gallegos María y su padre Garci-Hernández y sobre todo la inmensa Antona de Toro; esta villana de poderosa fuerza muscular, que se convierte en temerario paladín de los reyes católicos y se lanza virilmente a la batalla haciendo a un lado sus atributos de mujer, de esposa y de madre, es uno de los más interesantes ejemplos del dinamismo del pueblo español; bajo su lenguaje llano y popular se abrigan los más elevados móviles: la lealtad y la gratitud; no perdona a su enemiga, María Sarmiento, del bando de la Beltraneja, en cambio, paga a D. Lope de Albuquerque, portugués, la deuda que había contraído con él al salvarle la vida y librarla de la prisión, de igual manera ⁽²⁹³⁾.

Las cualidades de la Antona española vuelve Tirso a repetirlas, cambiando la fuerza física por el poder de la palabra, en su Raquel ⁽²⁹⁴⁾.

La soldadesca y la masa obedecen, como en Lope, las órdenes de los reyes y de los jefes. El pueblo en Tirso no llega nunca, a pesar de sentirse a veces bajo la opresión y la tiranía, al extremo de rebelarse reclamando sus derechos y haciéndose justicia por propia mano. El D. Jorge tirsiano ⁽²⁹⁵⁾, que abusa del poder que le ha conferido Carlos I al nombrarlo comendador de Cubas, comete crímenes tan átroces con los villanos como sus hermanos lopescos: como D. Jorge de Aragón desea poseer a Mari-Pascuala, los labradores la ocultan provocando la ira del comendador, cuyas palabras, fuera de toda justicia y respeto a la persona, denuncia Tirso de Molina: —*Villonos: / no me enojéis, que yo soy / señor de Cubas, y así / todo es mío. /* ⁽²⁹⁶⁾. *Pegad a todo el lugar / fuego, sin que dejéis casa / que no convirtáis en brasa. / Villanos: no ha de quedar / piedra en Cubas sobre piedra.* ⁽²⁹⁷⁾ La feroz orden del comendador no se ejecuta porque después de haber humillado a los labriegos, principalmente a Crespo, sacia sus instintos animales violando a Mari-Pascuala ⁽²⁹⁸⁾. El pueblo en Tirso es pasivo y sufrido, no se rebela; sin embargo, Fray Gabriel Téllez no podía pasar por alto la tiranía de D. Jorge y le muestra, en la *tercera parte*, bajo crueles torturas, apresado en un toro de bronce al rojo vivo ⁽²⁹⁹⁾; si pudo éste escapar al castigo de los hombres, no hay posibilidad de hacerlo con el divino. Ni los graciosos escapan a la justicia: Lillo, cómplice



de las fechorías, raptor de la villana, torpe y cruel con el infeliz Crespo, *purga en pie y vestido / en verso suelto el alma y el sentido* / ⁽³⁰⁰⁾.

Sin llegar a los extremos de Lope, Tirso valientemente denuncia la miseria y la opresión en que a veces vivía el pueblo. Un autor que tanto se inspiró en el espíritu caballeresco, cuyo soplo aparece tan frecuentemente en sus comedias, tanto serias como festivas, no podía menos que denunciar un triste hecho: *La desvergüenza en España / se ha hecho caballería* ⁽³⁰¹⁾; estas cuantas palabras encierran una confesión amarga del inmenso mercedario: el caballero andante de otro tiempo se ha relajado hasta caer en el crimen y la abyección; su **D. Juan Tenorio no me** parece otra cosa, aparte de su traído y llevado carácter renacentista, que un hijo degenerado de los antiguos caballeros andantes; las aventuras que busca D. Juan son abominables; desposeído de la poesía, del encanto y las altas miras de antaño, el gran Tirso presenta al nuevo producto: un ladrón de honras, un aventurero sin conciencia, movido por bajos ideales, caballero envilecido por el instinto animal.

VI

MORETO Y CABAÑA

Los móviles del Espíritu Caballeresco, refinados y suaves.—La ingratitud, la ambición y el fingimiento, móviles de intrigas cortesanas.—El desdén y la indiferencia, acicates del amor.—Los resortes de las comedias palacianas.—El grácil movimiento de los personajes.—El amor, los celos y el honor en las comedias urbanas.—Los resortes propios de MORETO en el concierto común de la “comedia”. Las influencias temáticas.—El caso de Franco de Sena.—Los villanos y el pueblo.

MORETO Y CABAÑA

En *Industrias contra finezas* ⁽³⁰²⁾ abundan las notas festivas con fondo caballeresco; las intrigas cortesanas y el ansia de poder mueven a los personajes; en esta comedia, Moreto y Cabaña contrapone a Dantea, infanta de Bohemia, inteligente y de astuto ingenio, su hermana Lisarda, perversa y ambiciosa; los galanes, Fernando, de trazos parecidos a la protagonista, y Roberto, pérfido y ansioso de poder, son también movidos antitéticamente. La prudencia, el valor y la honradez de Fernando, y el apoyo y lealtad de los soldados, que toman el palacio, devuelven a la Infanta su reino; Dantea no se venga cruel, pero sí pone las cosas en su lugar: desenmascara a Roberto, príncipe de Transilvania, como traidor, y lo casa con Li-

sarda, su afin, a quien él se había propuesto matar; publica la lealtad de Fernando, al cual proclama rey, otorgándole su mano. Parecidos móviles cortesanos de ingratitud, ambición e hipocresía impulsan *El licenciado Vidriera* ⁽³⁰³⁾; en esta comedia, Carlos, estudiante, abandona la pluma por la espada, ejecuta heroicas acciones; pero todo eso es olvidado durante su ausencia, encontrándose a su regreso con que su amigo Lisardo ha usurpado su lugar; para vengarse, se finge loco, logrando de esta manera hacerse oír de todos, acercarse a su amada Laura, y desenmascarar la perfidia y la ingratitud cortesanas; el duque de Urbino, Casandra y los demás personajes le reconocen y devuelven sus derechos, dándole además su mano Laura ⁽³⁰⁴⁾. Ambas comedias, así como otras de que me ocuparé más adelante, siguen las mismas líneas generales que algunas obras de Lope de Vega con parecido tema ⁽³⁰⁵⁾.

Situada en un pedestal, alto e inalcanzable, aparece la princesa de *El desdén con el desdén* ⁽³⁰⁶⁾: Diana, como ciertas mujeres de algunas producciones caballerescas, se mantiene encerrada en una torre, aquí forjada por la indiferencia que le ha creado su desdén por los hombres y el amor; hasta la dama se llegan el conde de Fox, el príncipe de Bearne y el conde de Urgel, caballeros que compiten, en buena lid, por la mano de la princesa; la postura de adoración de los galanes por la despreciativa dama, recuerda el mismo impulso sentimental que animaba a los caballeros andantes ⁽³⁰⁷⁾; el desdén va a ser vencido, no con hazañas y conquistas fabulosas, sino con la astucia y el

ingenio; en este caso, de Carlos, conde de Urgel, que ayudado por Polilla, gracioso e inteligente, le ayuda a derrumbar la fortificada indiferencia de Diana; esta fortificación la ha creado la hija del de Barcelona, a base de la lectura de *fábulas antiguas* y de estudios de *filosofía* (308). En *Lo que puede la aprehensión* (309), Fenisa, hija de Federico de Esforcia, para vengarse de los desdenes y amoríos del duque de Milán, se hace pasar como criada de la dama que el de Milán cree ser su prima, y que en realidad resulta ser la duquesa de Parma; los complicados enredos de esta comedia no ofrecen tanto significado caballeresco como el hecho de que el protagonista esté enamorado de la voz de Fenisa *que suspende / mi sentido, y aquí a todos / los sentidos enmudece* (310); Fenisa ha logrado cautivar con su canto al duque de Milán y acaba casándose con él, al mantenerse firme, con parecidos razonamientos y palabras a los empleados por los demás dramáticos, frente a los requiebros del encumbrado amante que la solicita: *Para dama soy yo mucho / y aunque sea vuestra vasalla / dadle licencia a mi honor / de tener esta arrogancia* (311).

El tema de la princesa desdeñosa, fría y amurallada, vuelve a ser matizado por Moreto en una comedia de corte bizantino en la que interviene un rey de Creta, que es hecho prisionero, un príncipe de Tebas y un duque de Atenas (312), a los que vence, por amistad, Tebandro; en esta comedia, Margarita, hija del rey cretense, y Alejandro, enamorado de ella, pasan por una serie de tejemanejes en los que alternan los desdenes, desprecios y mutuos ocultamientos de amor,

que de ninguna manera podrían compararse con su obra maestra, *El desdén con el desdén*, modelo perfecto de este tipo de comedias. En las comedias que tienen como personajes a meros tipos urbanos de clase media, también aparecen, como detalles, los rasgos caballerescos; señalaré como ejemplo, por lo frecuente de la situación, el gesto de D. Jerónimo, al proteger y dar albergue, en su casa, a un desconocido que huye, perseguido de la justicia, por las calles de Madrid ⁽³¹³⁾. Las riñas callejeras, los desafíos ⁽³¹⁴⁾, el valor y el temple frente a los vivos y los muertos ⁽³¹⁵⁾ y toda una larga relación de aventuras heroicas construyen y perfilan el carácter del estudiante D. Pedro de Pantoja, que logra, por fin, el objeto de su amor ⁽³¹⁶⁾.

Ricamente representados están los galanes y damas de clase media en la producción dramática de más puro sabor moretiano; la variedad de personajes de este tipo va, desde el minucioso estudio psicológico del carácter, hasta la simple apariencia física que convierte al galán o a la dama en una mera ficha, que el autor mueve a su antojo en el tablero escénico; ejemplos del primer caso son D. Mendo y D. Diego; éste en el plano festivo y aquél en el grave ⁽³¹⁷⁾, contrapuestos en la misma comedia; el lindo D. Diego, jocososo, interesante, y perfecto "figura" del teatro español del Siglo de Oro, es un acabado estudio de carácter: el tipo del narcisista fué tratado en broma y en serio por otros autores ⁽³¹⁸⁾, sin embargo, la creación de Moreto, por el detalle observador y el caricaturesco relieve con el que está dibujado, se convierte en el modelo perfecto; su galán, prendado de sí mismo,

105

10

se cree hermoso, inteligente y astuto, no siendo en realidad sino un tipo de físico ordinario, necio y fatuo, que acaba, debido a su cretinismo, por ser burlado por los mismos criados; su exagerado acicalamiento, su ridícula presunción y su vana arrogancia, están magistralmente rendidos (319); el habla y el gesto amanerado del badulaque encuentran su perfecta correspondencia en la formidable escena que sostiene con la criada, supuesta condesa, que le deja boquiabierta (320). El narcisista y afeminado D. Diego, me parece que es uno de los personajes más definidamente impulsados por un fuerte móvil psico-social: si le toma tantas horas emperifollarse, se debe, además del deseo de gustarse a sí mismo, a la vana ilusión de gustar a los demás; tantas horas frente al espejo las justifica en vista del efecto que produzca socialmente: *una hora que le vean basta*, si sale bien compuesto, para ser más admirado, que cualquier otro galán *en todo el año* (321); D. Juan, Da. Leonor y Da. Inés, en la misma comedia, siguen los lineamientos generales de esta clase de obras, al igual que Laura y Casandra en *El licenciado Vidriera*, cuyo protagonista sí rompe la norma. Carlos, estudiante, impulsado por el ingrato olvido de su amada, de sus amigos y aun de aquella a la que había rescatado, reaparece con una fingida locura, que supera, por el detalle, ciertos bufones, locos y tontos presentados por Lope en algunas de sus comedias (322), y no desmerece, por su acabado e intención moral, al lado de ciertos personajes, magníficos, del Fénix, Alarcón o Tirso, cuyos cambios, transiciones, disimulos y fingimientos los han hecho arquetipos,

no sólo de la producción dramática española, sino de otras literaturas ⁽³²³⁾; claro que la idea de *alcanzar por loco* aquello que no se logra por cuerdo, parte del discurso de Tomás Rodaja en el patio de los Consejos, en la obra cervantina, así como el trueque de las letras por las armas y las aventuras heroicas del protagonista; sin embargo, el estudiante moretiano, que desenmascara la veleidad y la hipocresía cortesanas, posee, con mucho, una profunda personalidad moral que rompe con los cánones ordinarios y se aparta, con vida propia, de su ejemplar modelo.

Interesantes detalles de estudio de carácter se encuentran en las damas y galanes de *No puede ser*. ⁽³²⁴⁾; Da. Ana, mujer culta, refinada, amante de reuniones académicas, contradicha de que el mayor imposible es guardar a una mujer, si ésta no quiere guardarse, lleva a efecto un plan en el que deja escarmentado a su testarudo primo, quien afirmaba que la honra de la mujer no era guardada por ella, sino por el hermano, el padre o el marido; la ingenua y encantadora Da. Inés, fielmente custodiada por D. Pedro, su hermano, y al cuidado de cancerberos, burla la estrecha vigilancia y sale a la calle a reunirse con su amante, siendo acompañada y protegida por el mismo que la guardaba bajo siete llaves; los galanes D. Pedro, y sobre todo D. Félix y el formidable gracioso de esta comedia, Tarugo, acusan rasgos de atinada observación. Se advierte, desde luego, por los cambios, la combinación de móviles y el ágil movimiento que le imprime su autor, una mejoría de esta comedia sobre su modelo lopesco. Moreto concentra la acción, reduce

el número de personas y los desciende de la altura de reyes y nobles de la corte de Nápoles, al de sencillos ciudadanos de Madrid y de Toledo ⁽³²⁵⁾.

Parecido juicio puede hacerse de su *La ocasión hace al ladrón*, respecto de *La villana de Vallecas* de Tirso; Moreto suprime algunos criados, la aldea de Vallecas, el disfraz de serrana lo cambia por el de estudiante y a Aguado por Inés; omite al hermano de Serafina y al labrador Blas Serrano; sin embargo, la acción, los galanes, damas y demás personajes son los mismos que los de la comedia del padre mercedario; el argumento, que pasé por alto al referirme a la obra del Maestro, lo resumiré ahora siguiendo la trama de *La ocasión hace al ladrón* y *El trueque de las maletas*. Da. Violante e Inés, su criada, vestidas de estudiantes, se dirigen a Madrid en busca de un tal D. Pedro de Mendoza, que en Valencia, después de cumplir el agüero del amor, la abandonó; la dama ha enviado un escrito a D. Vicente, su despilfarrado hermano, dándole cuenta de su deshonra, causa por la que se ha refugiado en un convento. Camino a Madrid, Da. Violante defiende en el campo de Atocha a un criado, al que persigue encolerizado su amo; éste explica a la disfrazada su justo enojo, causado por el descuido de su sirviente, que por error cambió las maletas con otro caballero, en la posada de Arganda; se presenta como D. Pedro de Mendoza, de México, recién llegado de Indias, y explica su desconsuelo de no tener su maleta, porque ahí llevaba las joyas, cartas de presentación y documentos para D. Gómez de Peralta, padre de Serafina, dama con quien va a contraer matri-

monio ⁽³²⁶⁾; Da. Violante y el caballero indiano se encuentran desconcertados y deciden abrir la maleta cambiada por equivocación con el otro huésped, descubriendo, por los papeles que hallan, que se llama D. Manuel de Herrera y que fué soldado en Flandes. Por un retrato suyo y un poema que le hace poca gracia: *Soneto a doña Violante / la noche que la burlé* ⁽³²⁷⁾, descubre la disfrazada la verdadera identidad de su violador. Mientras tanto, D. Manuel, que ha socorrido a Da. Serafina en un percance, se ha enamorado de ella; descubre que es la misma dama con quien venía a casarse el indiano que conoció en Arganda, y haciéndose pasar por éste, se presenta en casa de D. Gómez con el nombre, papeles y joyas de D. Pedro de Mendoza ⁽³²⁸⁾. Claro que, cuando el verdadero D. Pedro llega sin documentos, padre e hija le toman por loco ⁽³²⁹⁾. La serie de contratiempos que ocurren después de esta escena son de lo más gracioso y descabellado que se pueda imaginar: Inés, descubierta por el hermano de Violante, salva su vida acusando al inocente D. Pedro de haber burlado a su ama, viéndose así el indiano, envuelto en un desafío y encerrado en la cárcel ⁽³³⁰⁾; después de una buena reprimenda de D. Luis de Herrera, tío del infiel galán, D. Pedro es puesto en libertad, a condición de que repare el honor de la burlada dama. Mientras tanto, Da. Violante ha devuelto golpe por golpe al impostor: hace llamar al viejo D. Gómez y se presenta, vuelta a la ropa femenina, como Da. Ana de Fuenmayor, esposa de D. Pedro de Mendoza, indiana como éste, a quien por infiel ha seguido a través del océano; con

este ardid echa, naturalmente, por tierra los planes de su amante ⁽³³¹⁾. Por fin se soluciona tanto enredo y el verdadero D. Pedro recupera nombre y joyas y se casa con Serafina; D. Manuel de Herrera honra a Violante con el matrimonio, y D. Vicente, el hermano, queda con esto satisfecho ⁽³³²⁾.

Los mismos resortes empleados por Lope, Alarcón y Tirso, en parecido tipo de comedias, entran en juego en la producción dramática de Moreto; por su gracia, ironía e intención moral se asemeja a Ruiz de Alarcón y a Tirso de Molina; a menudo se inspira en las obras de éstos, y de Lope, en lo que se refiere a construcción, tema, situaciones, pintura de caracteres y aun estilo, como ocurre en la última tratada, en otras comedias que ya se han mencionado, y en *El parecido en la corte*, obra que repite la situación de la impostura, no deliberada, como en Alarcón, sino por una mera circunstancia: D. Fernando de Ribera, protagonista de *El parecido en la corte* ⁽³³³⁾, habiendo despilfarrado en Sevilla toda su herencia, se encuentra pobre en Madrid; su hermana Da. Ana, le tiene deshonorado, por lo cual le anuncia que se ha refugiado en un convento; D. Fernando busca a quien burló a su hermana, pero se aleja de su propósito al enamorarse de Da. Inés, rica y bella madrileña. D. Pedro de Luján, padre de ésta, le toma por su hijo Lope, a quien, por haber marchado a las Indias, no ha visto en muchos años; Tacón, ingenioso criado del galán, aprovechando la confusión del viejo, y preocupado por la pobreza de su amo, le hace pasar como D. Lope de Luján, hijo del rico D. Pedro; Fernando acepta la impostura para poder estar

cerca de Da. Inés; los amores del falso D. Lope con ésta y la persecución del burlador de Da. Ana, que resulta ser el verdadero D. Lope, se desenvuelven entre las obligadas equivocaciones, ocultamientos, enredos y desafío de los caballeros; termina la comedia con las bodas de los respectivos hermanos. D. Lope de Luján se da a conocer como hijo de D. Pedro y pide la mano de Da. Ana, satisfaciendo con esto el honor de Fernando, quien a su vez dice que él también es hijo del de Luján y que *no ha mentido*, pues está casado con Da. Inés. Parece como si Moreto, al justificar que su galán no ha mentido, y presentar su impostura como un mero accidente, quisiera no parecerse, en este respecto, a algo que rechazaba la tradición de los galanes de la "comedia" y que, sin embargo, es frecuente en la comedia alarconiana. El fraude, deliberado hasta cierto punto, que presenta en *La ocasión hace al ladrón*, no es sino una copia de su modelo tirsiano ⁽³³⁴⁾.

A pesar de las múltiples influencias que pudieran encontrarse en el extraordinario creador de *El desdén con el desdén* y *El lindo don Diego*, es indudable que Moreto y Cabaña posee un genio propio, moderno y singular. Tiene el ágil movimiento de Lope, la penetrante observación y la intención moral de Juan Ruiz, y el sabor picante, travieso e irónico de Tirso; esto, sumado al esquema calderoniano que adopta, por pura economía, en ciertas comedias, y a su propio genio, caracterizado por el buen gusto, la armonía y el equilibrio, dan por resultado un nuevo autor cuyas creaciones existen con vida propia. No me parece, por esto

y aquello, justificada la común idea de incluirlo como “de la escuela” o “del ciclo” de Calderón; Moreto se parece menos a éste que a Lope, Juan Ruiz o Fray Gabriel; indudablemente que tiene algo de Calderón, pero no es lo más saliente del creador de *La vida es sueño* y *El médico de su honra* lo que imita con frecuencia. La esquematización de las comedias de enredo de Moreto recuerda las del mismo tipo en Calderón. El protagonista de *San Franco de Sena* recuerda algunos caracteres calderonianos; pero, ni su estilo es estrictamente barroco, ni su pensamiento pretende seguir las metamorfosis metafísicas de D. Pedro, ni el mundo de su comedia se mueve en los mismos planos de Calderón de la Barca. Un exceso de *apartes*, la sutileza del pensamiento, la complicada trama y algunos momentos de gongorismo no le justifican como barroco, pues un poco de esto tienen casi todos los dramaturgos del Siglo de Oro.

Siendo las comedias de Agustín Moreto, en su mayoría, de tema urbano, desarrolladas en las cortes y villas, excede en la pintura de galanes y damas de tipo medio; matiza con variadas luces los mismos móviles usados por los demás autores: el orgullo de casta, la opinión, el honor, la razón de estado, la verdad, etc. destacando, por encima de todos el magnífico estudio que hace del enamoramiento, y de los graduados movimientos del alma femenina que va desde la frialdad y el desdén hasta la total entrega; su obra maestra es el mejor ejemplo en este punto. Su D. Tello García, de *El valiente justiciero* ⁽³³⁵⁾, pasional e individua-

lista, posee tanta arrogancia como su modelo: el infanzón de Illescas de Lope.

Como es obra que combina el galán con el santo, y por contener varias influencias que Moreto hace suyas, trataré someramente su *San Franco de Sena*. Es obvia la semejanza del Enrico y del viejo Anareto tirsianos ⁽³³⁶⁾ con Franco y con Mansto, su tullido padre ⁽³³⁷⁾; es también evidente el parecido de Franco, antes de su arrepentimiento, con el Eusebio de *La devoción de la cruz*, que Calderón desarrolla en Sena y sus alrededores ⁽³³⁸⁾ y con su Ludovico de *El purgatorio de San Patricio* ⁽³³⁹⁾; el espurio testigo y el hecho de rasgar su falso proceso recuerdan al calderoniano *Luis Pérez el gallego* en idéntica situación ⁽³⁴⁰⁾; la rebelión de Franco, los bandoleros serranos y los asaltos, hacen pensar en *El condenado por desconfiado* y en *El tejedor de Segovia*. Con todo esto, de ninguna manera puede afirmarse que Moreto calca a los autores mencionados. Calca notable, y no por las razones vulgarmente aceptadas, es la de la jornada II de *Los cabellos de Absalón* de D. Pedro, con respecto al acto III de *La venganza de Tamar* de fray Gabriel Téllez.

A pesar de que el Franco de Moreto se parezca un poco a los citados héroes de Calderón y de Tirso, y de que Lucrecia, amante del protagonista, al rebelarse, inteligente y razonadora, a la tiranía de su hermano, recuerde a las damas de Alarcón ⁽³⁴¹⁾, *San Franco de Sena* es una magnífica obra, con personalidad propia, en la que otra cara del genio de Moreto y Cabaña resplandece con todo brillo. Es supremo el

final de la jornada II y de gran calidad las escenas de la siguiente, en que aparece Franco. Muy contados momentos en las obras de los otros dramáticos ofrecen tanta emoción del mejor patetismo, como Moreto en las escenas de timba, seguidas por el castigo de Franco y su arrepentimiento ⁽³⁴²⁾; pocos parecen haber logrado igual altura en calidad humana, como Moreto en el extraordinario momento en que reúne, en la cueva de la penitencia, a Franco y a Lucrecia ⁽³⁴³⁾. Moreto, para definir el móvil de la devoción del lego del Carmen, recurre a una divisa que recuerda vivamente una escena de *Los favores del mundo* de Alarcón; un momento parecido también se repite en *La devoción de la cruz*; pero, me inclino a creer que Moreto en este punto se inspira de Juan Ruiz, pues mientras en la obra de Calderón de la Barca se invoca la Cruz, siendo esto demasiado tarde para perdonar la vida al vencido, en *San Franco de Sena*, como en *Los favores del mundo*, el caído invoca a la Virgen, y esto le salva la vida ⁽³⁴⁴⁾.

Los villanos, la clase baja y el pueblo tienen muy poca importancia en sus comedias; en *La ocasión hace al ladrón* suprime al labriego Blas Serrano y el disfraz de villana del modelo tirsiano; el pueblo que aparece en *El valiente justiciero* es una masa que no llega a tener relieve; el pastor viejo y misterioso de *Las travesuras* de Pantoja es de breve aparición. Esta comedia deja, por otra parte, un cierto sabor romántico que recuerda *El tejedor de Segovia* y otras, por sus escenarios, la mención de los bandoleros en las serra-

nías, el palacio abandonado, la noche de tormenta y la aparición del difunto (345).

El caso más relevante en el que presenta personajes que son sólo apariencias físicas, o meras fichas que el autor mueve a su antojo, se halla en *La confusión de un jardín*; en esta comedia Moreto cae en el esquema, casi matemático, de Calderón. La confusión en que se ven envueltos D. Luis y D. Diego, amantes de Da. Beatriz, y la criada Jusepa y el viejo D. Jerónimo está tan bien llevada como un inteligente juego de ajedrez; la acción, desarrollada casi totalmente en la casa y en el jardín, en sólo una noche, es, tal vez, el mejor ejemplo de pericia técnica en la construcción a que llegó la "comedia" con sus más típicos personajes, móviles y recursos dramáticos (346). *La confusión de un jardín*, como sus mejores obras de enredo cortesano, posee un tipo de realismo estilizado, de sutil ingenio, de grácil movimiento que le acercan, por sus personajes, al teatro de muñecos, y por la acompasada acción, al "ballet". Con apariencia de la realidad, con posible verisimilitud, estas comedias* están revestidas por una delicada fantasía; parece como si llegaran a nosotros a través de una serie de espejos que nos reflejaran un realismo fantasmal, idealista y, a veces, caricaturizado.

VII

ROJAS ZORRILLA

Los móviles del Espíritu Caballeresco.—Los resortes esquemmatizados.—*La sujeción de las pasiones.*—El amor, los celos y el honor.—El respeto a la palabra.—El agravio y la amistad.—*La prudente medida, rompimiento con la tradición.*—El perdón.—*La concupiscencia y el sensualismo en las relaciones de galanes y damas.*—La moderna originalidad del teatro de Rojas Zorrilla.—La magia.—*Lo grotesco y lo picante.*—Los villanos y *el caso de García del Castañar.*—El pueblo.

ROJAS ZORRILLA

En *Amo y criado / Donde hay agravios no hay celos* ⁽³⁴⁷⁾, D. Francisco de Rojas Zorrilla contrasta los móviles del caballero con los del doméstico. D. Juan de Alvarado, valiente soldado de los tercios de Flandes, ha servido durante catorce años a Felipe II; llega a Madrid, pobre, sin recursos, pero orgulloso de haber sido español cabal, famoso soldado, y valiente caballero; Sancho, su criado, positivo y práctico, le ha seguido en sus andanzas militares. D. Juan está terriblemente apasionado por Da. Inés de Rojas, dama que le ha sido prometida en matrimonio y a la cual sólo conoce por un retrato; al llegar a media noche a la calle de Alcalá, a casa de la dama, amo y criado ven a un hombre descolgarse de los balcones y saltar

a la calle; D. Juan, temeroso de que su prometida sea mujer liviana, se vale de una equivocación de su criado, que ha enviado su propio retrato en lugar del de su amo, para acercarse a ella; cambiados los papeles, se presentan D. Juan como lacayo y Sancho como el valiente de Flandes; de esta manera, el caballero, sin ser conocido, podrá apreciar, sin doblez, el carácter de la que ama; con esta base se desarrolla la acción de esta comedia; a lo largo de ella, y con igual importancia, Rojas Zorrilla va dibujando los personajes de amo y lacayo, que sólo han cambiado de ropa, ya que el espíritu del caballero: arrogante, audaz, bien parecido, discreto e inteligente, sigue contrastando con el de criado: “amante” del mucho comer, con un sentido práctico y acomodaticio del honor, interesado, sensual, y cobarde hasta cierto punto. *Donde hay agravios no hay celos* y *amo y criado* es, en algunos aspectos, un verdadero esquema; la concentración de los sucesos es llevada a tal extremo, que Rojas tiene que llegar a situaciones inverosímiles, al abuso de *apartes* y a la extensa relación de hechos pasados; casi toda la comedia ocurre en casa del viejo D. Fernando y en sólo cuarenta y ocho horas; la misma trama, que con Lope o Tirso resultaba llena de movimiento externo, con Rojas se convierte en extracto: D. Lope, en Burgos, ha burlado el honor de una dama (Da. Ana de Alvarado), y pretende en Madrid a otra (Da. Inés), la cual va a contraer matrimonio con un caballero al que nunca ha visto (D. Juan); este caballero es el hermano de la dama violada; pero, en lugar de buscar D. Juan, a quien le tiene agraviado y Da. Ana, de

ejercer acción directa, el autor economiza recursos, concretando todo a una escena en que los tres, la dama violada, el burlador, y el hermano ofendido, se encuentran en la recámara de Da. Inés, dama que pretenden ambos galanes ⁽³⁴⁸⁾.

El espíritu caballeresco, tan puntilloso tocante al punto de honor, sufre una radical transformación en Rojas Zorrilla: sus protagonistas ya no se dejan arrastrar tan fácilmente, cegados por la ira y la reacción violenta, descargando a matar al ofensor, a la hermana o a la esposa ultrajadas. D. Juan de Alvarado, en *Donde hay agravios no hay celos*, a pesar de que D. Lope le tiene triplemente ofendido, continúa fingiendo ser sólo un criado y al retar a su enemigo lo hace a nombre del supuesto amo; pero, a la hora del desafío, su sangre, inexplicablemente tibia, demora su entrada en acción, permaneciendo oculto un buen rato; dramáticamente se justifica esto para dar lugar al gracioso duelo de Sancho, y no es hasta el momento en que la provocación a su honor es más aguda, cuando D. Juan sale, por fin, a defenderlo ⁽³⁴⁹⁾. En otras comedias, en que predomina el tono serio, y aun con desenlace trágico; los caballeros ofendidos no se mueven al primer impulso; esperan y actúan de modo poco violento: el Condestable de Sicilia, convencido del engaño en que le tiene su esposa Blanca, amante voluptuosa del Infante de Sicilia, no tiene más remedio que vengar la ofensa ⁽³⁵⁰⁾; para ello se vale, no de un acto abierto, sino que derriba una pared detrás de la que Blanca, en su escritorio, escribe una nota; el Condestable, de esta manera, hace aparecer

lo ocurrido como un fatal accidente ⁽³⁵¹⁾; esta comedia se asemeja tanto a otras de Calderón, con parecido tema y desenlace, como su *Del rey abajo, ninguno* al sistema de Lope; sin embargo, esta última posee calidades propias; su fino temple trágico, hace olvidar las influencias que pudieran encontrarse fácilmente; los esposos del Castañar son personajes con sangre en las venas; García, a pesar de saber que Blanca es inocente, la persigue enloquecido queriendo matarla ⁽³⁵²⁾; pero se aleja del común primer pronto de los otros autores dramáticos: su García logra, con verismo sorprendente y antes de tomar la fatal resolución, una magnífica lucha interior que le hace vacilar, profundamente humano ⁽³⁵³⁾. En *Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca* ⁽³⁵⁴⁾, Rojas Zorrilla pone en alternativo juego dos poderosos móviles caballerescos: el honor y el respeto a la palabra; ambas fuerzas son contrapuestas en permanente conflicto, a lo largo de toda la comedia; en esta obra, el autor mueve a sus dos protagonistas varones de un modo que sorprende y encanta por lo insólito de la sujeción de impulsos primarios al control de la voluntad. A los mismos móviles que usa la "comedia" con mayor frecuencia: el amor y el honor ofendido, Rojas hace juego con dos más, clave de lo caballeresco: el respeto ciego a la palabra y la obligación moral del agradecimiento, que si bien fueron usados por los demás dramaturgos, no fué dándole en toda la obra la misma, imperativa fuerza, que mueve cada paso del conde de Belflor y de Pedro. Al variar la intensidad, Rojas produce una novedosa comedia de la más pura cepa caballeresca;

sus galanes, a pesar de inferirse mutuamente los más serios agravios, saben controlarse sin violencias; anteponen a la ofensa el respeto absoluto a lo prometido, aun por encima del honor; permiten que su hombría aparezca momentáneamente débil, por cumplir una obligación que parece, a los ojos de los demás, insignificante al lado del agravio. Este juego de fuerzas, empleado por Rojas Zorrilla con maestría y perfecto equilibrio, motiva una obra de constante duelo moral caballeresco, que interesa desde el principio y suspende el ánimo hasta el final. En la jornada primera, en una calle de Toledo, el conde de Belflor ve cómo seis espadachines atacan a un desconocido que valientemente se bate: da muerte a uno, pero tropieza y cae; al observar esto, el conde desenvaina para defender al caído y darle tiempo para ponerse en pie, logrando así, el de Belflor y su protegido, hacer huir a los montoneros ⁽³⁵⁵⁾. El conde, después de salvar la vida a D. Pedro, le lleva a su casa para ocultarlo, quedando el estudiante obligado con aquél; entonces, el alguacil informa al de Belflor que su hermano Arnesto fué quien quedó muerto en la riña; a pesar de saberse ofendido por el caballero al que acababa de proteger, le deja libre, permitiéndole escapar por el jardín; de este modo cumple el conde su palabra, pero advierte al estudiante que le buscará luego para vengar la ofensa. En la jornada segunda, D. Pedro corresponde a la fineza con mayor presencia de ánimo. El estudiante va a pedir al conde que posponga su desafío, porque su padre le ha enviado una nota dándole cuenta de que su nombre se hallaba sin honra; el conde

accede a esperar a que D. Pedro mate al que le tiene ofendido, pues él no vengaría su agravio desafiando a quien carecía de honor; ambos caballeros se ofrecen su amistad hasta el momento del duelo, y, como el conde se despide para ir en busca de un amigo que le guarde las espaldas mientras folga con su amante, D. Pedro le pide como prueba de amistad y confianza que le permita ser su custodio; el de Belflor acepta, y el estudiante de Salamanca da su palabra de protegerlo contra quien fuere. Llegan a casa de la dama, y en la oscuridad de la sala D. Pedro espera al conde; al hacer el estudiante un leve ruido, sale un viejo con espada y luz, viéndole sólo de espaldas; el guarda del conde se acerca con intención de matarle si intenta abrir la puerta donde su amigo goza a su dama; al aproximarse, D. Pedro reconoce a su padre, quien explica que para ocultar su deshonor se acababa de mudar de casa y como no puede, por vergüenza, decirle la forma como perdieron el honor, intenta abrir el cuarto de su hija para que ella le dé cuenta; Pedro le impide la entrada; al ruido, salen el conde y la hermana de aquél, reconociendo el viejo al infamador; D. Pedro está agraviado, más que ofendido; sin embargo, y a pesar del asombro e indignación del anciano, que no comprende cómo su hijo no le mata ahí mismo, el estudiante, cumpliendo su palabra le deja franco el paso, pero le advierte que una vez traspuesto el umbral le buscará como enemigo ⁽³⁵⁶⁾. El conde lleva a su casa a Fénix, la dama violada con engaños, y sale al encuentro de D. Pedro; pero, como éste al punto que salió a la calle es hecho prisionero

por la muerte de Arnesto, el de Belflor se dirige a la cárcel para descargarle de toda culpa, persiguiendo con ello que se deje a su enemigo en libertad, para después matarle en desafío; D. Pedro pide que le dejen libre esa misma noche, y el conde accede. El motivo de esta petición no lo revela al de Belflor; pero el estudiante, mientras estuvo en la cárcel, se enteró por uno de los rufianes, de que esa noche, cerca del puente del Tajo, unos espadachines a sueldo le habían tendido al conde una emboscada. A este lugar llega el de Belflor, siendo en efecto atacado por seis hombres; en defensa del que pelea contra un número mayor, sale D. Pedro con mascarilla, quita a un rufián la pistola, lo mata, y hace huir a los demás ⁽³⁵⁷⁾. El conde, agradecido con su inesperado protector, le dice que queda obligado con él, por haberle salvado la vida; el estudiante de Salamanca se quita entonces la mascarilla, y habiendo pagado su deuda en igual forma, desenvaina la espada para vengar el agravio que el conde había hecho a su honor; los dos caballeros riñen, pero como se han cobrado estimación, y admiran mutuamente su valor y gallardía, el conde, para remover el agravio, solicita la mano de Fénix; el estudiante gorrón, cuyo enamoramiento con Casandra, hermana del de Belflor, se desenvuelve como acción secundaria, pide a su vez la de su amada; de esta manera, concediéndose en matrimonio a sus respectivas hermanas, los galanes sellan su nueva amistad. Claro que en conjunto resulta esquemática, pero la construcción de *Obligados y ofendidos* es perfecta; no hay ningún cabo suelto o situación inmotivada; Rojas Zorrilla logra con los móviles

caballerescos, con sus mismas viejas reglas y preceptos, una comedia nueva, moderna, repleta de acción, de movimiento, de interés; es una obra redonda que difícilmente encuentra nada que la iguale ⁽³⁵⁸⁾. En *Don Diego de noche* ⁽³⁵⁹⁾ se tiene otro ejemplo de comedia de personajes urbanos: bien construída, llena de enredos, de ágil movimiento y con móviles parecidos a los que impulsan la obra tratada antes. Don Diego de Mendoza, que ha huído de la Corte por haber dado muerte a D. Nuño en desafío amoroso, llega a Zaragoza, en donde la suerte y su buena espada salvan la vida al enamorado príncipe Alfonso de Aragón, convirtiéndose por esto en su amigo, su privado y confidente; como a D. Diego le busca la justicia del rey no puede aparecer como tal durante el día, y por ello sólo visita las rejas de las damas por la noche. Obedeciendo al príncipe, toma el lugar de D. Bernardo para hablar con Lucinda, a la que Alfonso de Aragón corteja sin suerte, pues la desea sin pretender hacerla su esposa; como Lucinda informa al supuesto enamorado que su padre la tiene casada por poder con D. Diego, el príncipe le aconseja que finja aceptar el casamiento ⁽³⁶⁰⁾. El galán también visita de noche a su amada Leonora, dama que, prendada de él, pide informes sobre el caballero desconocido, al criado que le acompaña ⁽³⁶¹⁾; la caballerosidad, los desafíos y las rivalidades amorosas entre galanes y damas, mueven esta comedia, por cuya trama barroca acaban confundidas Lucinda, que jura que D. Diego la ama y le ha dado palabra de casamiento y Da. Leonora, que al amarle de noche y escuchar falsas promesas se cree

burlada por el galán ⁽³⁶²⁾; la confusión e inquietud de las damas por el nocturno galán, no termina hasta que D. Diego, con el nombre de D. Juan de Guzmán y después de enterarse de que el rey le ha perdonado, en plena luz y delante de todos, se da el recado a sí mismo; aclara que él es D. Diego y solicita la mano de Leonora; el príncipe renuncia a sus pretensiones por Lucinda, y ésta acepta al conde de Urgel por esposo; D. Diego recibe también el título de almirante de Aragón ⁽³⁶³⁾. En un plano social inferior, pero con parecida trama a esta comedia y a *Obligados y ofendidos*, en lo que se refiere a las pependencias, las entrevistas por los balcones, la gallardía de los galanes y la pasión y el atrevimiento de las mujeres, Rojas construye y desarrolla su *No hay amigo para amigo* ⁽³⁶⁴⁾; esta comedia, de gran agilidad, como casi todas las de este autor, combina los amores de D. Luis, D. Lope de Castro y D. Alonso por Estrella y por su amiga Aurora, y los ardides y fingimientos de que se valen unos y otras, que cuando el fin es amoroso y el objeto es el mismo acaba la amistad. En esta comedia se repite la situación del galán que corteja a dos damas: D. Luis, que para enamorar a Aurora se presenta con el supuesto nombre de D. Carlos, y para hacerlo con Estrella guarda el suyo propio; esta graciosa obra termina con los casamientos de Luis con Aurora y de Alonso con la otra dama. A pesar de su construcción esquemática, de la repetición de tipos y situaciones y del recargamiento de giros, diálogos barrocos y *aportes*, estas comedias de capa y espada resultan interesantes, y en todas ellas se nota la huella

inconfundible de su autor, así como la dinámica pintura del carácter por la acción, rasgo moderno, peculiarísimo de la “comedia”.

Algunos aspectos temáticos asemejan a Rojas con Lope; la construcción esquemática de la trama, y sobre todo el abuso de la forma barroca en los parlamentos de algunas comedias, le acercan a Calderón, a pesar de que Rojas Zorrilla se burle del habla gongorina a la moda ⁽³⁶⁵⁾; la intención moral, la firmeza de la amistad, el aferrarse a la voluntad y a la razón, le conectan con Juan Ruiz; la picardía de sus diálogos, la doble intención, irónica, y el ardiente apasionamiento de algunas de sus damas, le asemejan a Tirso; la caricaturación de tipos y la abundancia de “figuras” de farsa le hacen parecerse a Moreto; sin embargo, Francisco de Rojas Zorrilla posee ciertos aspectos: en ángulos de sus personajes, en acentos propios y en actitudes frente a terribles conflictos, así como ante situaciones ordinarias, vulgares y aun groseras, que le alejan de los dramáticos mencionados con un sello inconfundible. Me he referido ya a la conducta de damas y galanes en las obras anotadas antes, destacando los casos de los protagonistas de *Donde hay agravios no hay celos* y de *Obligados y ofendidos* que, en general, por el control de impulsos primarios y por colocar encima del honor otros móviles, que en los demás autores tienen menor fuerza, contradicen el comportamiento común de los hidalgos españoles de la “comedia”. En el terreno serio, descuellan por esto mismo, los casos de *Progne* y *Filomena* y sobre todo, de *La traición busca el castigo*; en el campo festivo, por la

familiaridad y tibieza con que trata asuntos caseros y “de alcoba”, que habrían hecho hervir la sangre de los personajes de Lope, destacan: *Abre el ojo*, *Entre bobos anda el juego*, *Lo que son mujeres* y *Lo que quería ver el marqués de Villena*; algunas escenas de esta última, recuerdan *La cueva de Zalamanca* de Alarcón, así como el hecho de que, en la mayoría de los casos, los galanes de Rojas, como algunos de Juan Ruiz, antes de sacar la espada mediten una situación.

En *Progne y Filomena* (³⁶⁶), pinta Rojas Zorrilla a dos hermanas que se aman tiernamente, siendo sin embargo de distinto carácter: Filomena, la más bella, es atrevida, astuta y valiente; Progne, por el contrario, se mueve tímidamente, con calma y pasividad, siendo menos sagaz e inteligente que su hermana, a pesar de esto, cuando llega la hora de la verdad, las dos vengan con igual furia su ultrajado honor. Filomena e Hipólito, su esposo, sufren, al rojo vivo, una prueba que les hace vibrar con temple sonoro y humano; sin embargo, la reacción de Hipólito en ese momento es diametralmente opuesta al comportamiento común de los protagonistas de la “comedia” en parecidas circunstancias. Hipólito es el amante desventurado; dominan en él la fuerza de voluntad y el control de las pasiones: en la jornada primera oculta su amor por Filomena; lo reprime por temor de comprometer a su esposa y de provocar la ira del rey Tereo, su hermano, quien deseoso de averiguar si Hipólito quiere a la misma mujer que él desea, le tiende un lazo, del que se salva el galán por su perspicacia y dominio de sí mismo. En la segunda jornada, su control y su

temple son sometidos, esta vez, a terrible prueba: Hipólito regresa victorioso de su lucha contra el reino de Albania y se dirige al monte a reunirse con su esposa. En la noche, una antorcha servirá de guía a los amantes; Hipólito, después de larga ausencia, espera ansioso la llegada de su dama, la busca, oye unos gritos, rastrea un gemido lastimero, y ve que entre la maleza sale *Filomena bañada en sangre, suelto el cabello sin chapines* (367); la infeliz no puede hablar porque le cortaron la lengua para impedirle que siguiera gritando; con la daga de su esposo escribe en la arena que fué ultrajada por Tereo, quien la forzó a bestial ayuntamiento (368). Hipólito, a pesar del doloroso agravio, en vez de correr, arrebatado por su justa ira, escoge un insólito camino: tragándose su propia rabia, decide abandonar el país; la solución de Hipólito, revolucionaria, resulta diametralmente opuesta al carácter común de los gravemente ofendidos de la "comedia", que si posee tipos prudentes, esta actitud sólo se halla en casos de sospecha de agravio, como cruel plan de venganza del honor, por celos, o por castigar la liviandad de la mujer; y esto sólo se encuentra en contadas obras; lo ordinario es que, reciente el agravio, el marido acabe, en el momento mismo, con la esposa, o que, sin meditar peligros ni riesgos, se dirija inmediatamente al ofensor para castigarlo; si éste es un monarca, se impone el suicidio. Hipólito, mesurado e inteligente, va a pedir ayuda al rey Pandron de Atenas, padre de Filomena, para regresar en la J. III a vengar su honor, y devolver la honra a su esposa matando a su hermano; Filomena, adelantándose a su

marido y a su padre, ejecuta, juntamente con Progne, su legítima venganza. El proyectado fratricidio no ocurre, no porque a Rojas le detengan escrúpulos, pues este magnífico autor tiene varias comedias en las que un hermano mata a otro, o intenta el parricidio ⁽³⁶⁹⁾; lo que ocurre es que Rojas, al variar la intensidad de los resortes que mueven a sus personajes, en cierto modo a la inversa de la común observancia, produce casos con situaciones raras e interesantes. En la "comedia" abundan ejemplos en los que la mujer purifica su honra; cuando es obra festiva, aun seria, invariablemente lo hace con el matrimonio; cuando es obra de aliento trágico, el padre, el hermano o el marido, ejecutan la venganza; excepcionalmente, no habiendo hombre, la mujer castiga el ultraje con su propia mano. Pero, en esta obra de Rojas, a pesar de tener como potenciales vengadores a Hipólito y a Pandron, el autor da la alternativa a las hermanas, dotándolas de un brío y de una violencia que contrastan con la medida de aquéllos; esto es tanto más notable porque, si en la leyenda Progne y Filomena matan a Tereo, también es cierto que Hipólito es un agregado a esta historia de metamorfosis, e Hipólito es en la trama de Rojas el marido; Progne, al perder la suavidad y la calma que la caracterizaban, y lanzarse impetuosa a matar a su impúdico marido al saber su deshonor, no contradice ni a la leyenda ni al comportamiento de las mujeres de la "comedia"; Progne muestra tanta furia y encono en su inmediata venganza, como Filomena; Hipólito, personaje que somete su indignación y ale-

targa la violencia del punto de honor, contradice los precedentes establecidos.

Notable, como el caso de Hipólito, es el de D. Juan Osorio en *La traición busca el castigo* ⁽³⁷⁰⁾; en esta comedia, D. Andrés de Alvarado, pérfido y desleal amigo de D. Juan, se introduce en la recámara de Da. Leonor de Cabrera, esposa del de Osorio, y la ultraja; a los gritos de auxilio de la dama llegan los de casa con luces; dentro encuentran también a D. García de Torrellas, que sólo había acudido en socorro de Da. Leonor al oír sus voces; pero, como D. Andrés, el burlador, disimula, el marido no sabe contra quién de los dos tomar venganza ⁽³⁷¹⁾. D. Juan de Osorio tiene entonces una reacción tan inusitada y extraña como la de Hipólito: dominado, con calma y sangre fría, sostiene con Da. Leonor una conversación en la cual pide a su esposa, sin amenazas de muerte, sin desvaríos sangrientos, cuenta de lo ocurrido; la dama relata a su marido que estando recogida en el lecho, tuvo la sospecha de que un extraño se había introducido en su alcoba; adivinando al principio en la oscuridad la presencia de un hombre que felinamente la busca; luego, segura de ello por el jadeo lascivo que la cercaba, sigilosa, creyendo burlar al intruso, se dirige a la puerta con tan mal tino que tropieza con el hombre que la sujeta entre sus brazos, impidiéndole gritar; la mujer sostiene una violenta lucha, pero sucumbe ante la tenaz fuerza del burlador; cuando Da. Leonor pudo al fin gritar y los de la casa acuden en su auxilio, era ya demasiado tarde; en la pieza se encontraban D. García y D. Andrés, y la dama no pudo en la oscu-

ridad reconocer quien de ellos fué el que la gozó; D. Juan de Osorio, pacientemente, sin hacer extremos, escucha el relato de su deshonra: esta escena entre marido y mujer, de un realismo y atrevimiento excepcionales, es de una modernidad sin paralelo (372). Desconcertado, D. Juan no sabe qué hacer; el pérfido D. Andrés, aprovechando que su canallada no fué descubierta, se acerca, hipócrita, a D. Juan, y felonamente culpa a D. García; además, le aconseja que a oscuras y a traición le mate, pues así había sido la ofensa (373); azuzado por D. Andrés, D. Juan salta las tapias de la casa de García, siendo acompañado por el traidor, al que obliga a seguirle; en la obscuridad se separa D. Andrés de D. Juan; éste topa con un bulto e inmediatamente hunde su daga: el que cae pide perdón y confiesa su alevoso crimen; el esposo ofendido cree haber muerto a D. García; pero, al llegar con luces éste, Da. Juana, Leonor, D. Félix y el criado, D. Juan Osorio descubre que fué el ofensor, aquél que se fingía su amigo; perdonando a la esposa por el ataque de que fué víctima, termina esta interesante comedia (374), cuya intención moral está dada por Rojas al repetir su doble título en la última escena: *La traición busca el castigo / La culpa busca la pena*. Otro tipo de galán traidor, movido por el despecho, la maldad y la ambición, es el D. Carlos de *Santa Isabel, reina de Portugal* (375); en esta breve comedia, D. Carlos, privado del rey, pérfidamente calumnia a la reina Isabel y alimenta, perverso, las sospechas del monarca contra su esposa y contra D. Ramiro, quien está enamorado de Blanca, siendo la reina inocente. D. Dionís de Por-

tugal, convencido de que Ramiro le es desleal, ordena en un escrito arrojar en la cal viva al que llevare este papel; D. Carlos, víctima de su loca ambición se equivoca, lleva el escrito y muere confesando haber sido él el traidor e inocente Da. Isabel. El rey Dionís cree que, al ejecutarse su orden, fué D. Ramiro el que murió confesándose culpable, pues creyó siempre a su privado inocente y justo; pero, al aparecer vivo D. Ramiro, el rey queda desconcertado, volviéndole del error su esposa; pasado el enojo del rey, se comprometen Da. Blanca y Ramiro. En esta comedia, como en la anterior, el verdadero culpable recibe, víctima de sus propias maquinaciones, el justo castigo que merece su perversidad. D. Dionís de Portugal, creyéndose traicionado, actúa con la misma calma y sangre fría que los demás protagonistas del teatro de Rojas. Es probable que la marcada intención moral que mueve una buena parte de las obras de este autor, su mesurado tratamiento de los conflictos conyugales, la importancia que da a la mujer, la economía de personajes y la esquematización de los movimientos de la trama, sean influencias en él, de rasgos característicos de los demás autores de este siglo; los temas de algunas de sus comedias, o partes, recuerdan obras de otros autores; pero, en muchos aspectos Rojas Zorrilla se destaca con valores propios que le han sido señalados, como positivos y negativos, por los críticos, que desde Mesonero Romanos hasta Cotarelo y Mori le han dedicado cuidadosos estudios enfocado desde el ángulo de los impulsos dramáticos, su teatro confirma una originalidad con facetas únicas. Rojas Zorrilla, al mover

a sus personajes cambiando la intensidad de los resortes tradicionalistas de la "comedia" logra verdaderas novedades que a menudo le merecen el calificativo de revolucionario.

Otro rasgo, no suficientemente señalado, su sensualismo, más acentuado que en Lope, Alarcón y Tirso en las obras festivas, le distingue: este sensualismo, transformado en una concupiscencia más realista, feroz y confesada, que sin remedio arrastra a sus personajes de aliento trágico, le distingue de todos los demás autores, que atenúan esta fuerza, pasando por ella como sobre ascuas: Lope y Calderón, que a menudo mueven a sus personajes con el resorte de la lascivia, no se detienen ni vuelven sobre el tema, como lo hace Rojas. Sin serle esto exclusivo, ni pertenecer estrictamente a este capítulo, por ser móvil pasional, y, a pesar de no haber tratado sino en forma somera este aspecto en los otros dramaturgos, vale la pena señalarlo ahora por parecer un rasgo muy acentuado del teatro de don Francisco de Rojas Zorrilla y que, en cierto modo, ayudaría a perfilar un poco más aquello que le distingue.

Llama la atención, tanto en las "comedias" serias como en las jocosas, la fuerza con que el apetito carnal, por encima de poderosos y tradicionales impulsos morales, mueve algunos de sus personajes, así masculinos como femeninos. Existe en Rojas una insistencia temática en diálogo y situaciones que produce algo nuevo: el atrevido asunto es tratado con tal familiaridad, que le aleja de la forma común, rápida, discreta y disimulada, de la tradicional "comedia" española.

Este tratamiento del tema, sin velos, directo, detenido, resulta sobre todo original por el contrastado remanso de Rojas, cuando se le compara con otros autores. En sus comedias festivas, en las que los galanteos alegres de los amos poseen una salada y picaresca intención, resulta única la manera descocada y atrevida, sin ser procaz, con que caballeros y damas expresan sus íntimas relaciones, se introducen en secreto, se mueven en las alcobas y buscan el placer de los sentidos, todo lo cual da al teatro de este autor el tono ligero, despreocupado, y un poco subido de color, de la comedia moderna. La Fénix de *Obligados y ofendidos* se da al conde, la primera vez, engañada; la segunda, desengañada. La Diana ⁽³⁷⁶⁾ y la Casandra, de *El más impropio verdugo*, se entregan voluntariamente a los mortales enemigos de sus respectivas familias: si Casandra se venga cruel, es no tanto por haber sido poseída, como por haber sido gozada en represalia por Federico Güelfo; en esta comedia de rivalidades entre castas, D. Carlos, siguiendo la línea típica de los galanes de Rojas, propone a su padre y hermanos una solución prudente y sabia ante la deshonor; sus palabras no son escuchadas y los Gibelinos dan alevosa muerte al burlador ⁽³⁷⁷⁾. La Blanca de *Casarse para vengarse* no escatima voluptuosos favores; Ana, en *Donde hay agravios no hay celos*, fácilmente es engañada en el jardín de la casa de una parienta de Burgos. Leonora, en *Don Diego de noche*, y las demás de *No hay amigo para amigo*, son atrevidas y ardientes en sus relaciones. En *No hay ser padre siendo rey*, el secreto matrimonio de la duquesa Casandra con Alejandro da

a Rojas pie para sensuales parlamentos y situaciones: el asesinato del Infante en el lecho de su amante es significativo; en esta comedia, la fuerza que arrastra al príncipe a matar, sin saberlo, a su hermano, es la incontrolable pasión del placer frustrado. Berenguel, hastiado de su esposa, pretende repudiarla al pensar en su posible unión con Constanza, en *El Caín de Cataluña*; en esta obra, magnífica por muchas razones, Rojas revela el trato animal que Berenguel da a Leonor la primera noche de bodas: el amargo relato que hace la dama a Ramón, galán al que ella amaba y con quien iba a casarse antes de verse forzada a aceptar su repugnante unión con el lujurioso Berenguel (378). Es indiscutible que una buena parte de los galanes y damas de Rojas son, o voluptuosos amantes que mutuamente se aceptan, o lascivos varones que fuerzan a las mujeres con la ley, con engaños, o con bestial violencia. Lope de Vega, a pesar del gran sensualismo que flota en sus comedias, no posee tan pronunciada ni tan franca voluptuosidad como Rojas. La lujuria de la Jesabel de Tirso y las monstruosidades relatadas o hechas por algunos personajes de Calderón no alcanzan nunca el realismo ni el sugerente detalle de Rojas. Por todo lo anterior podrá señalarse la voluptuosidad, y algo más, como un carácter distintivo del teatro de Rojas Zorrilla.

También en sus comedias caricaturescas y de "figurón" aparece el rasgo sensualista de manera pronunciada: a veces de modo satírico, a veces como ambiente, o en el desarrollo de la acción; pero no deja de ser una constante de su teatro y un móvil de sus

personajes. Esta familiaridad con la que las comedias de Rojas Zorrilla tratan el sensualismo, los problemas conyugales, el hastío por el tiempo de las relaciones (379), los desajustes, la incompatibilidad, la frialdad y la pasión entre hombre y mujer, da pie para una serie de situaciones extremadamente modernas, de liso trato cotidiano; no es cierto que Rojas sea indecoroso, ni bajo; es picante, es humano; las palabrotas que a veces sueltan los criados y los votos y “jurones” de sus pendencieros galanes no son peores que los de Lope, y sí tienen la misma frescura y colorido; tampoco es verdad que caiga dentro del ciclo barroco: claro que sus obras de aliento trágico poseen parlamentos retorcidos, ampulosas y huecas descripciones, hinchadas metáforas; claro que sus comedias jocosas abundan en *apartes* inverosímiles, casi tanto como las de Moreto y Calderón; pero ni unos ni otros aparecen en todas las escenas de sus comedias, ni todas sus comedias caen en este vicio del lenguaje; además de que Rojas tiene el suficiente buen humor, y el buen sentido, para hacer burla de esta afectación. Rojas, como Alarcón, Tirso y Moreto, posee tan fuerte, tan propia, tan original creación, dentro del carácter aparentemente impersonal (muy de la “comedia” vista a la ligera) del teatro del Siglo de Oro, que merece no caer en ningún ciclo.

Es justo, por destacarle más, que me ocupe con algún detalle de ese sensualismo, de ese toque de alcoba, de esos desajustes que viven, o por diferencia de caracteres o por el hastío del tiempo, tal como los trata, en broma y en serio, en sus comedias festivas;

además, en estas obras, como en las serias, algunos de sus galanes siguen la misma línea de sujeción, de equilibrio, de paciencia frente a los problemas; sólo que, llevados un poco al terreno de la farsa, Rojas exagera un poco estos trazos, y uno que otro da la impresión de sujetar el ánimo, por miedo; de equilibrio, por poltronería, y de paciencia, por imbecilidad; esto y otros rasgos del mentecato, están magistralmente dados por Rojas; sus damas, algunas muy taimadas, otras, verdaderas zorras, son modelos de mujer ardiente. Si Rojas ama a sus trágicas Progne, Filomena, Leonor de Cabrera, etc., y las eleva a categorías nada comunes, también ama a sus cómicas, a pesar de que, en muchos casos, termina haciéndoles una sangrienta burla; no hay duda que damas y galanes salen del patrón ordinario y, repitiendo una vez más lo dicho, me parece que, en parte, la originalidad de los personajes de Rojas tiene su raíz dramática en los cambios de intensidad de los móviles; es más, a veces no sólo aumenta o disminuye tal o cual fuerza, sino que las transmuta; así, en ciertos galanes, parecen ser los resortes femeninos los que los mueven, como en ciertas damas, los masculinos; y si en *Donde hay agravios no hay celos* sólo presenta un simple cambio de trajes (como en lo externo acostumbran Lope y Tirso), en sus obras jocosas ensaya una verdadera transmutación de almas: varios de sus amos, hidalgos y caballeros dejan de ser movidos por los resortes de los galanes, para serlo por los de los criados; así como varias de sus damas, que se mueven, piensan y sienten como sirvientas en traje de brocado; por

esto puede, tal vez, notarse un poco de vulgaridad; por esto resultan tan familiares y amistosas las confidencias de amos y criados en sus comedias. Lo anterior, mezclado al genio tan profano de Rojas, produce estas obras de "figurón" en las que fácilmente se advierte el tono ligero del entremés y el burlesco de la farsa.

En *Abre el ojo* aparecen tres damas y el mismo número de galanes; las mujeres representan tres tipos de amantes: Da. Beatriz Bolaños, que fué burlada una vez, pero que guarda su dignidad; Da. Hipólita, que al quedar viuda, se aficiona a la compañía de D. Clemente, con quien ha sostenido amarteladas relaciones durante seis años; esta dama pierde su compostura cuando se dirige a la casa donde su amado le es infiel: llama fuertemente por la ventana provocando escándalo en la vía pública y sostiene una conversación de mujer baja con la tercera en discordia ⁽³⁸⁰⁾; después de esto Da. Hipólita se muestra fácil a aceptar lo mismo a D. Julián que a D. Juan de Almagro. A la otra, Da. Clara, hacía tiempo que no le inquietaba mucho su opinión. Esta dama, interesada en el dinero, el lujo, y los regalos, explota profesionalmente su belleza, y no siente el menor embarazo en declarar, con sal y pimienta, los ardides que usa para *asistir* a cuatro caballeros ⁽³⁸¹⁾, de los cuales, tres aparecen en escena; es muy graciosa y atrevida la situación en que D. Clemente, aprovechando la breve ausencia de Da. Clara, a quien acaba de ver recibir a dos galanes, por celos abre los cajones del escritorio de la cortesana y se pone a papelear, encontrándose cartas

y relaciones de los donativos hechos a cambio de favores ⁽³⁸²⁾. Las delicadas y suaves escenas moretianas de amores, celos y desdenes, se transforman aquí en amoricamiento felino; parecen no disgustar a Rojas las escenas con gritos, reproches gruesos y extrañas confesiones de quien por pasión llegó hasta sangrarse; y para que a todo esto no falte colorido, la damisela arremete contra el galán a manotadas llegando hasta tirarle de los cabellos ⁽³⁸³⁾; el autor conocía muy bien la vida y milagros de la gente de Madrid, a la que con tanto desgarro pinta y hace actuar. Alarcón y Tirso son atrevidos sólo en la descripción de la taimada Corte; Rojas, todavía más que Lope, hace vivir en escena, sin disfraces ni disimulos, a estos personajes del gran mundo. Los caballeros que regalan a Da. clara están pintados con maestría, y conservan, con unos cuantos trazos, lo saliente de su carácter: a D. Juan Martínez de Caniego y Almagro, regidor, viejo zorro, orgulloso de sus pasadas hazañas y de su fama, le distingue su tacañería; D. Julián de la Mota, perseguidor de Da. Clara, resulta tonto para la dama, que fácilmente le engaña, pero astuto con el viejo regidor, a quien finge y hace creer que se conocen desde hace años, y que hasta llegó a ser su huésped; Martínez de Caniego, que no cree haberlo visto en su vida, queda convencido de aquello cuando D. Julián inquiera por la secreta dama ⁽³⁸⁴⁾; a este D. Julián le distingue su *manía de hacer amigos* a todos los que ve. Por último, D. Clemente es el tipo de hidalgo poltrón; pobre, pero buen vividor y poco escrupuloso. Es el más favorecido por las damas: burlador de Da.

Beatriz, lleva vida marital con Da. Hipólita, y además visita a Da. Clara; no tiene empacho en hacerse de dinero robando a su padre un salero de plata y cuatro tapices; sin ser cobarde, no es valiente, y le pone de mal humor verse comprometido en un duelo por culpa de sus amoríos; la escena del desafío es una de las más graciosas y en ella se mezclan la protesta jocosa contra la bárbara costumbre de llevar padrinos y la fanfarronería al estilo *Juan Rana* ⁽³⁸⁵⁾. Por todo lo anterior, y a pesar de ser obra burlesca, resulta un poco fuera del marco de los por tradición quisquillosos hijosdalgo de la "comedia", la actitud de los caballeros de *Abre el ojo*; los tres parecen compartir sin mayor pena los favores de las damas, y si bien ellos y ellas se provocan celos, desdenes y riñas, nunca llegan a males mayores; termina esta comedia con dos corros, uno de hombres, otro de mujeres, que se lanzan las consabidas puyas. Por el desarrollo de la acción, por sus personajes, su lenguaje llano, sus móviles sensuales y la frecuente mención de típicos lugares de Madrid, como los corrales del Príncipe y de la Cruz, Atocha, el Prado, el Carmen, la calle de las Huertas, etc., está comedia de fuerte sabor de farsa acreditaría, ella sola, un primer lugar a su atrevido creador. Rojas Zorrilla, terrible hijo adoptivo de Madrid, enamorado y pobre, tal vez retrata un poco su vida en esta comedia, en la que despilfarra el colorido, la socarronería, el sensualismo bellaco y la sal y pimienta de la profaza y libertina corte del siglo XVII.

Si en *Abre el ojo*, exagerando un poco ciertos rasgos caricaturescos, logra Rojas Zorrilla una magní-



fica farsa, en *Lo que son mujeres* ⁽³⁸⁶⁾, mezclando lo grotesco que le ha destacado como formidable creador de “figuras”, con una profunda y audaz observación de hombres y mujeres, logra también una obra maestra del más picante y agudo sabor: cuatro figurones capitaneados por Gibaja, *alcahuete a lo divino* ⁽³⁸⁷⁾, pretenden la mano de dos damas, la hermosa Serafina y su feísima hermana Da. Matea. La primera, bella, poseedora de mayorazgo, se mueve con frialdad e indiferencia por los hombres; la segunda, fea, segundona, se mueve con exageración febril; Serafina aprovecha además todas las ocasiones para herir y molestar a Da. Matea, a la que quiere por fuerza meter al convento. Cuando Gibaja, casamentero de oficio, propone a Serafina a cuatro candidatos, ésta se entusiasma con la idea de divertirse con ellos, que le parecen ridículos según la descripción que le hace el celestinesco gracioso a quien promete: *daros cien doblones quiero / por un hombre que me agrade* ⁽³⁸⁸⁾. En efecto, los aspirantes son cuatro “figuras”: D. Roque es un hidalgo desenvuelto; D. Marcos es un orgulloso regidor de Zamora; D. Pablo es un viejo del hábito de Santiago, de habla barroca y que cada vez que abre la boca dispara latinajos; y D. Gonzalo, el pretendiente más grotesco, es un alarde de graciosa observación del autor ⁽³⁸⁹⁾. Después de la presentación con las damas, Gibaja cita en su hotel a los cuatro pretendientes; los hombres solos, Rojas aprovecha para dar el punto de vista y la opinión de éstos sobre las mujeres; *ellos* se expresan de *ellas*, en general, y del amor, en particular, con un desgaire, un realismo, una

picardía y un ingenio al que sólo se atreve Rojas en la “comedia” (390); por fin llega Gibaja, que despotrica a cada uno de los caballeros las crueles burlas que Da. Serafina hizo de sus defectos; por despecho, deciden seguir el plan del casamentero haciendo *pagar con celos a la que ofendió con desdenes*: cada uno entrega un memorial a Serafina, en el que acepta su desprecio y pide la mano de Da. Matea (391); a la bella taimada le duele la humillación y no se hace esperar mucho el arranque de celos por su feísima hermana (392). La jocosa *Lo que son mujeres* termina en una asamblea “académica” con la derrota de Serafina, el desengaño de la pobre Matea y sin casamiento ni muertes. Gibaja, poeta además de gracioso *Celestina*, tiene un momento muy original por tratarse de un protagonista festivo: tomando la personalidad de autor, explica que ha compuesto una obra con la misma trama y personajes de la comedia que se está representando; en ello se adivina la burla que hace Rojas de sí mismo y la consagración del gracioso en el lugar más alto (393). Pero lo verdaderamente valioso y extraordinario es el retrato que hace de la formidable Matea. D. Francisco de Rojas Zorrilla, conocedor profundo del alma humana, deja para gloria del teatro español dos formidables estudios de personajes en la misma situación familiar: me refiero al estado social, psicológico y moral de los hijos segundos; en el terreno de la comedia grave, a una altura que considero insuperada, queda su magníficamente trágico Berenguel (394); en el campo de la comedia festiva y a igual nivel que el anterior, sólo que en

género opuesto, se encuentra su Matea; esta dama, pobre por haber nacido segunda, tiranizada por una hermana rica y hermosa que la amenaza con el convento, oprimida, mortificada, a pesar de tantos complejos, encuentra la manera de esquivar su mala suerte con un muy femenino temperamento febril: a Matea le gustan todos los hombres, y no lo oculta ni disimula. Claro que esto escandaliza a la hermana mayor, fría, hosca y dura, que le tiene, por fea, vedado el matrimonio; el tipo de Matea está magistralmente dibujado, a lo largo de las tres jornadas, con rasgos atrevidamente sensuales y agudos, tanto por lo que de la fea dice su hermana, como por lo que ella misma confiesa. Voluptuosa, de habla desparpajada, de modales desenvueltos, la caracterización de este personaje es magnífica; Rojas agrega a la situación, tan humana y verdadera, su saladísimo ingenio caricaturesco, picante, agridulce, gracioso (395).

Más apegada a la leyenda, con menos fantasía que la comedia de Alarcón, sin ser de lo mejor de Rojas, posee vivos destellos de su genio inconfundible *Lo que quería ver el marqués de Villena* (396); la magia, la picaresca, los enredos, los disfraces y un cierto propósito moral coexisten mezclados. Usando del mismo truco mágico que hace Calderón emplear a su hechicera Irifela en *El conde Lucanor*, al Diablo en *Las cadenas del Demonio*, y en otras, el mago Fileno de la comedia de Rojas, en la bulliciosa, estudiantil Salamanca, hace que frente a los azorados ojos del marqués, dentro de la cueva, se desarrollen las acciones que están ocurriendo extramuros en ese mis-

mo instante ⁽³⁹⁷⁾; este truco, que supone el uso de espejos que misteriosamente reflejan personajes y acciones distantes, efectivamente representadas en escena, parece ser una adivinación de España del *retablo de las maravillas* moderno: el cinematógrafo y la televisión. En *Lo que quería ver el marqués de Villena* el sello personal de Rojas se advierte en ciertos detalles, constantes, que he tratado de desbrozar en las comedias estudiadas antes; en ésta, debajo de los trazos comunes del marqués de Villena, del Dr. Bermúdez, de Da. Juana y de Serafina, aparece el aliento sensualista de su autor; el ingenio picaresco de Cetina, Obregón, Carrasco y otros hambrientos estudiantes, valiéndose del *cordel grueso atado en el tablado atravesado de esquina a esquina* (que también usan los alegres badulaques de Alarcón en *La cueva de Salamanca*, ed. cit. J. I, p. 84 a, b, c) para hacer caer al pastelero y al *bravo*, y así robarse un pavo la noche de Navidad ⁽³⁹⁸⁾; o la búsqueda de Julia en el cuarto de los estudiantes que hace el juez, por existir severa prohibición de recibir mujeres; o la graciosa “quema” de la carta del padre de Cetina, con burlas y satíricas canciones contra los *viejos que folgan al engendrar y luego matan de hambre* ⁽³⁹⁹⁾, son vivos destellos de la salada picardía de Rojas; en fin, esta comedia que también termina sin muertes ni casamiento, y que al igual que *Lo que son mujeres* tiene un largo “concurso académico” ⁽⁴⁰⁰⁾, llega hasta las últimas escenas, en las que Rojas hace que el de Villena, satírico, deje al diablo su sombra (Zambapalo, criado del marqués), case a las dos mujeres,

y que tanto el Dr. Bermúdez, al saber que no es amado, como el marqués, desprecien a las desdeñosas Juana y Serafina, quedando éstas corridas y avergonzadas. A pesar de que, como ya he señalado, Rojas Zorrilla se muestre algo cruel con algunas damas al finalizar sus comedias, siempre es posible subrayar su alta estima y el valor que da a la mujer: la mejor justificación del disfraz masculino de Da. Juana, no es el amor por el de Villena, sino, como lo indica la protesta del autor, el hecho de que habiendo sido esta dama inteligente desde pequeña, haya tenido que recurrir al travestido para demostrar que la mujer puede valer más que el hombre en una universidad; Da. Juana, que durante seis años en Salamanca ha maravillado a todos con su saber y se ha graduado de doctor, verdadera revolucionaria de ideas feministas muy avanzadas para esa época, se indigna y reclama el derecho de la mujer, a quien no se le ha dado oportunidad de probar lo que vale como ser inteligente ⁽⁴⁰¹⁾.

La obra festiva más popular de D. Francisco de Rojas es, sin duda, *Entre bobos anda el juego* ⁽⁴⁰²⁾; esta comedia, que ha alcanzado tan merecida fama, es, un poco, la síntesis del teatro caricaturesco de su autor; la agudeza del retrato cómico de su “figurón” protagonista es paradigmática de la más pura comicidad ⁽⁴⁰³⁾; la castiza pintura que hace el criado no se aparta, en lo absoluto, del comportamiento que sigue D. Lucas del Cigarral a lo largo de las tres jornadas. *Entre bobos anda el juego* es el resultado perfecto, refinado, de la línea jocosa creada por Rojas; siendo

esta comedia mucho menos sutil que *El desdén con el desdén* de Moreto, alcanza mayor finura y gracia que *El lindo don Diego* del mismo autor. A pesar de su picante sabor, Rojas mantiene la sátira de costumbres en un plano suave y de buen gusto; el lado ridículo de los hombres es mostrado sin grave daño; sus mujeres, Da. Isabel Peralta, madrileña pobre, y Da. Alfonsa, toledana rica, son, por su apasionado atrevimiento, dignas hermanas de las otras damas de Rojas; sus galanes, el estrafalario D. Lucas, el relamido D. Luis, y el apuesto D. Pedro, hidalgo sin blanca, son positivamente de lo mejor; los rasgos característicos de este autor también tienen aquí relieve: puesto del lado de la por costumbre oprimida mujer, flota una deliciosa protesta por el bodijo al que se quiere obligar a la dama; D. Pedro, apasionado por Da. Isabel, se mueve con mesura, tolera, sin desafío, al tercer pretendiente; el erótico sensualismo de Rojas tiene sus tropiezos, plenos de ironía; en fin, supera las graciosísimas *La mal casada*, de Lope de Vega, y *Por el sótano y el torno*, de Tirso de Molina, relacionables con *Entre bobos anda el juego*, por lo picante y por el problema socio-familiar que las tres presentan: en la de Lope, Da. Lucrecia, dama pobre, es obligada por Feliciano, la mamá que quiere salir de apuros, a casarse con el viejo y rico D. Julio; muerto éste, con el sobrino, D. Fabricio, incompleto adhesio macarrónico; todo hecho en detrimento del amor de la dama por D. Juan, rechazado por su pobreza (⁴⁰⁴); en la citada comedia de Tirso, Da. Jusepa es obligada por Bernarda, la hermana mayor que desea

salir de *bruja*, a comprometerse con un viejo y riquísimo indiano; Jusepa, gracias a su ingenio y a la ayuda de los criados logra burlar a su viuda hermana, se salva del bodorrio y logra la mano de su apasionado D. Duarte (⁴⁰⁵); en *Entre bobos anda el juego*, Da. Isabel es obligada por su padre, autoritario vejete que sólo mira la dote, a comprometerse con el ricachón D. Lucas, galán tan papanatas que desea que su futura esposa tenga más hijos que él. Rojas, aun cuando termina la comedia dándose la mano Da. Isabel y D. Pedro, lo hace con realismo irónico; en las de Lope y Tirso, tanto Lucrecia como Jusepa se casan, además de felices, ricas; en la de Rojas, Isabel y su enamorado lo hacen, amenazados por la pobreza; en este maravilloso *si las niñas* de D. Francisco de Rojas su sugiere, al final, un *contigo pan y cebolla*. *Entre bobos anda el juego* reafirma los perfiles salientes del teatro de Rojas Zorrilla, y aquel sensualismo erótico observado en él, adquiere aquí una delicadeza, una tersura tan suave, que sin perder su malicia ni su sabor picante, llega a ser modelo de la mejor sutileza, inteligencia y fina gracia, de la castiza "comedia". La acción de *Don Lucas del Cigarral* ocurre en el camino de Madrid a Toledo, en las ventas y mesones de Torrejoncillo, Illescas y Cabañas; a veces, Lope y Tirso desarrollan incidentalmente escenas en posadas y hosterías, pero tan breves y tan sin contenido erótico que en realidad toca a Rojas explotar a fondo la situación, y descubrir una fuente de lo cómico, muy empleada en la época moderna, que teniendo por escenario un albergue y por personajes a una fu-

tura desposada, joven, bella y prometida contra su voluntad; a un futuro, viejo y tonto, y a un tercero, galán atrevido y apuesto, comiencen después de la media noche furtivas visitas, queden encerrados por un accidente, y sean descubiertos por el viejo, que cree las inocentes excusas; amén de que otros huéspedes, que también se visitan, se equivoquen de puerta y crean erróneamente haber estado con personas distintas; situaciones todas que se antojan de picante y atrevido modernismo, y que sin embargo, son muy de Rojas, muy añejas y muy castizas; todo lo arriba señalado forma parte del segundo acto de *Entre bobos anda el juego*, que se desarrolla íntegro en el mesón de Illescas y que su autor inicia después de las dos de la noche con un *¿adónde vas, señor, desta manera, / medio desnudo?* / En esta segunda jornada son fácilmente subrayables los símbolos de virilidad erótica, sin velos barrocos; la frecuencia con que vuelve a insistir, más que Lope de Vega (406), en el modo en que el galán vió a la dama la primera vez: el baño en el río que es observado con disimulo detrás de *ramas dilatadas* (407); el contraste entre los caballeros de industria y la ingenuidad del zoquete D. Lucas del Cigarral, que por muy cernícalo que sea acabará por no querer casarse con la bella que empieza a parecerle poco recatada; la familiaridad de los criados con los amos; el libertino atrevimiento de damas y galanes; y en fin, la malintencionada equivocación de cuartos, que da pie a Rojas para poner en graciosa incertidumbre, en la jornada III, la honestidad de Isabel, que aparentemente recibió, liviana, los requie-

bros de dos; esto hace que la dama, siendo inocente de uno, se vea, para su mayor confusión, desairada hasta por el alambicado D. Luis que la seguía como su sombra.

Quiero insistir en el modernismo de D. Francisco de Rojas Zorrilla, ahora, desde el punto de vista de su fiel españolismo popular, en las comedias festivas. Por su casticismo produce, más que ningún otro dramaturgo, una sorprendente impresión de modernismo literario, porque su casticismo popular, más salado y picante que el de Lope de Vega, picantísimo en su maravillosa *El acero de Madrid*, recuerda por su vitalidad los *esperpentos* de D. Ramón del Valle Inclán y las piezas breves de Federico García Lorca; en cuanto a los rasgos eróticos y burlescos, no hay entre ellos sino una diferencia de mayor descoco y desfachatez en éstos que en Rojas; en cuanto al estilo, a menudo usa el gran dramático del XVII, tan injustamente calumniado de barroco, muy breves, ágiles y malintencionados parlamentos que recuerdan las mojigangas del siglo XX; estos diálogos picantes son muy de la "comedia" y muy castizos; en el mismo fray Gabriel Téllez se les encuentra a menudo; de este autor existe uno, ya subrayado por Hartzenbusch por su socarrona picardía en *La villana de Vallecas*; y en efecto, todos los coloquios de requiebro que sostienen Da. Violante, de panadera, de escobera o de villana, y D. Juan (⁴⁰⁸), son siempre cortados, breves, muy ágiles y burlonamente picantes; como este ejemplo se podrían multiplicar los casos en los que existen paliques de pícara intención, no sólo en Tir-

so, sino también en Lope y en Juan Ruiz, y aun en Calderón de la Barca, que por fortuna es a veces muy castizo y hasta prosaico y grosero ⁽⁴⁰⁹⁾, y esto es parte de España, del pueblo, sí, pero de buena cepa; en cuanto a *esto* en el teatro de Rojas, resultaría muy prolijo citar lo que abunda en todas y en cada una de sus comedias jocosas. Baste solamente el ejemplo contenido en la jornada primera de *Entre bobos anda el juego*, en la escena de la llegada de D. Lucas y Alfonsa a la venta de Torrejoncillos, escena con invisibles muñecos que a voces dicen brevisimos diálogos, rápidos, incoherentes, picantes, novedosamente gritados fuera del tablado, y que satíricamente comparan al menguado y larguirucho Lucas del Cigarral con D. Quijote, para que vengan a la memoria, con Rojas más que con ninguno, los nombres de Valle Inclán y García Lorca; pero sólo por la forma, la intención, y el espíritu castizo; de ninguna manera porque se encuentren en Rojas, ni en *Abre el ojo*, atrevidísima, ni en *Lo que son mujeres*, ni en *Entre bobos anda el juego*, picantísimas, las palabrotas verdes, ni las alusiones directas, lúbricas y obscenas de las piezas cortas de estos autores. Inspiradas en la misma fuente, las de Rojas siendo graciosamente voluptuosas no llegan nunca a descarada procacidad; pero es claro que existe más de una conexión válida entre las obras modernas ⁽⁴¹⁰⁾ de los poetas a que me he referido y el teatro de Rojas: tanto éste como aquéllos en sus farsas, retablos y retablillos se inspiran en lo popular; su lenguaje es el habla familiar, llana, de la gente; y Rojas, como Lope, Valle y Lorca, da al pueblo

lo que quiere oír y *lo que quiere ver*. A menudo estas verdaderas “comedias” de Rojas reciben calificativos de *farsas, entremeses amplificados, figurones*, por su carácter popular; esto justifica y conecta lo dicho anteriormente; yo pienso, imagino, que el teatro burlesco de Rojas, como el de Valle Inclán y el de García Lorca, parece haber sido escrito para representarse con muñecos; pero no por las marionetas refinadas, pulidas, primorosas, al estilo de Moreto, sino por muñecos charlatanes, villanos, pícaros y follones. Con las comedias bufas de Rojas Zorrilla se está muy lejos del sutil ingenio, del grácil movimiento, del realismo estilizado de que hablaba al referirme a Moreto; y lo caricaturesco que sólo incidentalmente reflejaba el teatro de este autor, ese convierte en Rojas en reflejo constante. En el autor de *Obligados y ofendidos* es incidental el suave movimiento de “ballet”, y común la contradanza popular acompañada de cornamusas, y tan parecen haber sido pensados los personajes de Rojas en función de los populares muñecos de España, que existe un marcado contraste, picaresco, entre los de éste y los angelotes, graciosos, de los demás dramaturgos. Es más: por uno de esos renacimientos que ha tenido el casticismo, no sé por qué, ni tampoco quiero decirlo, se me antoja la Rosita de *El retablillo de don Cristóbal* una nueva versión de la Matea de *Lo que son mujeres*.

Los villanos tienen poca importancia en la obra de Rojas; sí, existen los de *El labrador más honrado*, *García del Castañar*, pero ni García ni Blanca son verdaderos villanos, como por ejemplo los Tellos de



Meneses y los Crespos de Lope o las Antonas de Tirso; en *Del rey abajo, ninguno*, por su origen, sólo son villanos: Teresa, Blas y Belardo, criados; García es un caballero de ilustre casta, hijo de nobles caídos en desgracia, que oculta su sangre hidalga bajo el tosco sayo de labrador. Pero, ¿fué acaso alguna vez el del Castañar un verdadero villano, en la mente creadora de su autor?; me asalta esta duda, y como mera especulación la trataré más adelante. García, como otros héroes de Rojas, es prudente, razonador, dueño de sus pasiones; Blanca, la esposa, es una fiel copia, en mujer, del de Castañar: también su padre era un noble caído en desgracia, y la firmeza de su carácter, ideas claras, e inteligencia, son semejantes a las del labrador, sumados a esto una exquisita femineidad, una ternura, devoción y cariño por su marido y por su hogar, que la hacen ser uno de los más reales, humanos, caracteres femeninos del teatro del Siglo de Oro; las faenas campestres, las costumbres caseras, la vida retirada, las pinta Rojas con maestría. Sí, sus labradores (?) poseen vitalidad, parecen reales, y por esto y otras razones me ha surgido una duda, teórica y sin mayor fundamento que lo que he podido intuir, de que este gran dramaturgo originalmente pensó esta obra en función de verdaderos villanos, y que probablemente fué, una vez, un conflicto entre un mero labrador y el rey mismo; conflicto que por razones obvias cambió para dejar su comedia en la forma en que se conoce. En Lope de Vega son muy comunes los casos en que un rey, movido por la concupiscencia, ultraja el honor de un vasallo; o

de un poderoso señor que con igual móvil tiraniza los derechos de un villano: conflictos que también explotan Tirso, Juan Ruiz, Moreto y Calderón, siendo siempre el rey intocable para los hombres en todos los casos, y cuando excepcionalmente llegaba a caer, era por razones políticas y casi siempre se trata de un rey extranjero. Rojas, con su revolucionario espíritu, me ha dado la impresión de que originalmente planeó un grave conflicto de honor entre el rey y un labrador que se atreve al monarca de España misma; recuérdese que Lope ya había osado enfrentar a los reyes españoles orgullosos nobles ⁽⁴¹¹⁾; pero nunca en un puntilloso caso de honra en que el ultrajado llegue hasta a enfrentarse al rey a sabiendas; ni mucho menos, un villano, y ni que soñar que éste llegara a matar al monarca. Mi conjetura puede ser enteramente subjetiva, pero algunos detalles dejados aquí y allá parecen haber sido puestos por Rojas para hacer pensar en este caso *tabú*; detalles que pudo haber dejado por dudosa ironía, pero no por descuido. Por excepción en este dramaturgo, negligente por temperamento, su *Del rey abajo, ninguno* fué esmeradamente trabajada y pulida; con cuidado trazó la trama, la construcción dramática, ahondó el perfil de sus personajes, atendió la pulcritud del estilo; por todo esto, y a pesar de la magnífica pericia con que sostiene la confusión de García, *que vive el rey*, resultan pueriles subterfugios el rango nobiliario de los protagonistas villanos y el cambio de banda; tengo la impresión de que éstos fueron agregados con posterioridad, a un supuesto por mí primer esquema entre rey y

villano, que por lo atrevido de su final y el desproporcionado conflicto, que rechazaba éste, tuvo que sufrir necesarios cambios; cambios que redundaron en un conflicto entre un labrador de *sangre azul* y un rey que no era el rey; necesarios, porque con esto ganó en calidad humana, en buen gusto, en *suspense* dramático y en originalidad, aunque con esos subterfugios resulte una paradoja, porque ni hubiera conservado un conflicto entre monarca y vasallo, como abundan en Lope y otros, o entre rey y villano, Rojas no habría tenido *más que una solución*; con esto su obra hubiera perdido ese magnífico final, y con sólo hacer creer a García que su enemigo es el rey, por una parte no escandaliza al mundo con el desenlace, y por la otra conserva lo que se proponía: hacer vivir a García el rey con un terrible aliento del más puro y efectivo valor trágico; la ira de un labriego, por legítima que fuera, no habría justificado el homicidio de un monarca, según las ideas y prejuicios de aquel tiempo, que acostumbrado a ver muertos por venganzas de honor sólo del rey abajo, no habría aceptado nunca ver al rey ajusticiado por un labriego; pero Rojas, muy inteligente, creo que burla los prejuicios del tiempo con una mera artimaña: para no antagonizar a la tradición con un verdadero villano que se enfrenta como coloso al rey impúdico, lo dota de artificioso origen nobiliario; consciente de que era imposible tomar venganza por mano propia de un monarca español que ha profanado un hogar, mañosamente lo suple por un cortesano; pero, el gran Rojas, para no dejar de hacer pensar que pudo ser

el rey mismo y un verdadero villano el que, sin reparar en dignidades da muerte al abyecto, deja aquí y allá cabos sueltos, que pueden atarse. Como he indicado, aquéllos que creo artificios agregados, ayudan paradójicamente a la construcción y al mismo tiempo, por su delezabilidad, sugieren un revolucionario regicidio: el cambio de banda provoca un error que produce angustia y *suspense* en el protagonista por un *falso* monarca. La *nobleza* de García le iguala al ofensor y por ello resulta permisible que le dé muerte en una cámara de palacio. Pero en la acción hay un cabo suelto que puede interpretarse como ironía de Rojas con un doble filo: García del Castañar da muerte a D. Mendo con un puñal, o por con ello significar que el ofensor sólo merecía morir como villano, o por significar tácitamente que el de Castañar, al vengar su honor no lo hace, a pesar de saberse noble, como a hidalgo se debe, sino como verdadero labrador (⁴¹²). De acuerdo con que parece lógico que camino de Castañar el rey haya hecho caballero de Santiago a D. Mendo otorgándole la banda; pero, lo que no se tiene en pie es que el conde de Orgaz, que ha enviado a García un mensaje que tiene que ser estrictamente confidencial porque en él hay un desliz que compromete el origen y la seguridad del labrador, haya divulgado el contenido del escrito: tal vez el rey pudo enterarse del propósito de advertir al labrador, pero no está indicado. Lo que sí es un hecho es que en secreto el conde informa al de Castañar que advierta que *el Rey es el de la banda roja*; distintivo que sólo conocen el de Orgaz y García, y

que sin razón de ser, sirve de misterioso escudo a D. Mendo (que está en lugar del rey), al deslizarse por el balcón de la casa del labrador. En efecto, en los versos se destacan más esos cabitos un poco raros que no pueden ser mero descuido, y que hacen pensar que pudo haber sido el rey; no de otra manera se entienden e interpretan los siguientes: Mendo.— *Yo sé que el conde de Orgaz / lo ha dicho a alguno en secreto, / informándole de mí. / La banda que cruza el pecho, / de quien soy, testigo sea. // [Cáesele el arcabuz (a García)]. //* García.—(aparte) *El rey es, ¡válgame el Cielo!, / y que le conozco sabe. //* ⁽⁴¹³⁾ ¿Cómo justificar estos versos en boca de D. Mendo que no sabe, que ignora que el labrador le confunde con el rey?. En ninguna parte de la comedia se indica o sugiere que el infamador *sabía* el contenido del escrito, ni mucho menos que García le tomaba por el rey; tan extraños como los anteriores son otros versos de esta misma escena: Mendo.— *¿Al fin me habéis conocido? //* García.— *Miradlo por los efectos. //* Mendo.— *Pues quien nace como yo / no satisface,. //* Sólo el rey no daba, por su nacimiento, explicaciones a nadie, ¿por qué entonces habla Mendo con tal seguridad? ¿es pura coincidencia? ¿descuido? En todo caso no puede negarse que existe una rara ambigüedad, como en estos versos del largo relato de García al finalizar la jornada tercera y que parece uno, en clave: el de Castañar dice al rey refiriéndose a Mendo.— */ que en Blanca, atrevidamente, / los ojos lascivos puso; y pensando que eras tú, / “por cierto engaño que dudo”, / le respe-*

té. / Claro que el engaño resultaba dudoso a la postre, no tanto porque un rey pudiera portarse como tirano vil, sino porque el engaño, bien construido dramáticamente, no deja de ser dudoso artificio que puede esconder detrás al verdadero rey. De cualquier manera, mi elucidación no es sino una mera conjetura, pero no totalmente descabellada, porque se refiere al mayor atrevido del teatro del siglo de oro, que juega a su antojo con los prejuicios de su época; ¿acaso se puede negar, cuando menos, que García sólo descubre su error hasta la última escena?. Y sin embargo, si en su casa del Castañar se mostró valiente y osado con el rey, cuando visita el palacio, se atreve a decirle a éste durísimas palabras, que siendo la verdad escueta esconden una grave falta de respeto a aquél a quien García cree el rey: D. Mendo quiere guardar a Blanca en palacio por órdenes de la reina, y García responde a su alteza:— *Guárdeos Dios / por la merced que me hacéis; / mas no es justo vos guardéis / lo que he de guardar de vos; / que no es razón natural, / ni se ha visto ni se ha usado, / que guarde el lobo al ganado / ni guarde el oso al panal. / Antes, señor, por mi mal / será si a Blanca no os quito, / siendo de vuestro apetito, / oso ciego, voraz lobo, / o convidar con el robo / o rogar con el delito. /* ⁽⁴¹⁴⁾ La primera parte de estos versos va directamente al rey; la segunda, disimulada, a García. El atrevimiento, cara a cara, es tan valiente aquí como el que el labrador tuvo con el embozado “rey”, que por el balcón se introdujo en su casa; y no se queda atrás, por su fuerza, por su contenido de de-

fensa de los derechos del hombre, por su arrogante individualismo, la manera con que García del Castañar justifica, ante el verdadero rey, el homicidio que ha cometido con un poderoso que quiso ultrajarlo (⁴¹⁵).

La clase baja, principalmente el pueblo de Madrid, o de las grandes villas, está rica y variadamente representado en el teatro de Rojas; sólo voy a señalar algunos ejemplos: los ganapanes de *Abre el ojo*; el picador de cuadra de *El Caín de Cataluña*; los estudiantes manchegos y madrileños, el pastelero, los porteros y el *valiente* de *Lo que quería ver el marqués de Villena*, mencionados en forma general; aparte, por el sabroso toque de frescura callejera, por el colorido, por la nota popular y picaresca, merecen especial mención los que aparecen en *El más impropio verdugo por la más justa venganza*: el herrador, el maestro de escuela y el pregonero que son *corridos* de la calle por el colérico Alejandro, pues unos y otros, con sus ruidos, gritos y pregones matutinos le impiden dormir a él; que llega a la cama cuando los demás están comenzando a trabajar (⁴¹⁶). También merecen un lugar aparte los *valientes*, tipos de la peor ralea, de caras patibularias que mueven su espada y matan cuando se les paga bien; estos *bravos*: el Ganchuelo, el Zajinto, el Cernícalo, el Mellado, Chispilla y el Borrego, tienen una formidable escena, de baja picaresca, en la cárcel de Toledo (⁴¹⁷). Sólo como curiosidad vale la pena subrayar que estos personajes, con estrafalarios y significativos apodos, son tipos comunes en la vida picaresca que a veces bulle en la “comedia” (⁴¹⁸).

VIII

CALDERON de la BARCA.

Los móviles del Espíritu Caballeresco.—Los resortes socio-morales.— *El dinamismo barroco de las comedias novelescas.*— El amor, los celos y el honor.— La clemencia y la fuerza de voluntad.— *La serie negra de venganzas del honor conyugal.*— Los celos, el mayor monstruo.— Los temas románticos.— *El caso de Semíramis.*— La concupiscencia y la ambición.— *La duda, móvil de conocimiento.*— Los enigmas.— La fe y la devoción.— *El ingenio y la discreción.*— El pueblo y los villanos.— *Los dos Alcaldes.*

CALDERON de la BARCA

El teatro más complejo del *Siglo de Oro* es, desde todos los puntos de vista, el de D. Pedro Calderón de la Barca; en este gran dramaturgo, el espíritu satírico, y a veces aparece la figura del caballero en situaciones penosas, mezquinas, y hasta ridículas; pero en general, son la elevada estatura, los ideales firmes y desinteresados, la pureza, la rectitud, las altas miras y el amor lo que caracteriza a sus caballeros. Como en los dramaturgos tratados anteriormente, mencionaré aquellos personajes a los cuales mueve el espíritu caballeresco con los más salientes y aguzados perfiles: D. Lope de Figueroa, en *El alcalde de Zalamea*, movido por el mismo orgullo nacional que alentaba a los héroes de la Reconquista primitiva, por

un elevado concepto del valor y del rango militar, es descendiente en línea recta de los viejos caballeros españoles; a pesar de los achaques de su edad, de los juramentos, votos y rudezas propias del milite, es tierno, justo y noble: sabe respetar la casa en que se encuentra, defender el honor de los que le hospedan, proteger a sus soldados cuando la razón les asiste. Tipo de cruzado, noble, prudente, opuesto al libertino D. Alvaro de Ataide, pendenciero y cobarde, se destaca D. Lope de Figueroa, como ejemplar modelo caballeresco; en esta misma comedia, la presencia episódica de D. Mendo, hidalgo que no come porque no tiene qué, y encubre su pobreza con una rancia estirpe de que blasona, ventanero pretendiente de Isabel, seguido por Nuño, su famélico escudero, prosaico, realista y socarrón, preocupado por la precaria situación y que para soportar mejor el no comer, exclama *¡Oh, quien fuera / hidalgo!*, trae a la memoria al caballero de la triste figura y a su criado; parecen remedos, sombras, recuerdos dolorosos y satíricos de la de capa caída caballería andante (⁴¹⁹)². Sin amargura, de manera graciosa, burlesca, Calderón viste a Benito, pastor de *El alcaide de sí mismo* (⁴²⁰), con la luciente armadura del príncipe Federico de Sicilia, logrando con ello espiritual mofa del atuendo caballeresco, en el torpe, rústico personaje. En contraste con este remedo aparece el protagonista, inteligente, enamorado y discreto guardián de sí mismo, como prototipo de torneos y aventuras.

En su magníficamente trágica *Amar después de la muerte* (⁴²¹), brilla con vivísimos destellos la mo-

tivación caballeresca en ambos partidos, en moros y en españoles; con imparcialidad, Calderón dota a los mahometanos, a quienes rinde homenaje en esta patética comedia, de los más altos valores. El rey Aben-humeya, el viejo D. Juan Malec y el infortunado amante D. Alvaro Tuzaní, poseen un elevado concepto del honor, del valor de su raza, del orgullo de su antiguo linaje, y de sus tradiciones; estas dinámicas fuerzas, unidas a una idea clara de sus derechos, de la tolerancia, de la justicia, deciden a los jefes moros a levantarse en armas. Por la ofensa del español de Mendoza, por la tiranía de la nueva intolerancia religiosa, y contra los exagerados tributos que pide Felipe II, los de Granada se fortifican en las villas de Berja, Gavia y Galera, últimos reductos moros en el área montañosa de la Alpujarra, en donde oponen inútil resistencia a las fuerzas de D. Juan de Austria; en este majestuoso escenario Calderón desenvuelve el carácter de D. Alvaro Tuzaní, caballero perfecto que ciegamente sirve a su amada, la bella Clara Malec, que será brutalmente asesinada por la soldadesca española durante la destrucción y saco de Galera; la justa venganza del Tuzaní de la Alpujarra recibe la inmediata aprobación de D. Lope y el posterior perdón de D. Juan (¹²¹), cuando el morisco mata a Garcés, bestial asesino de su amada. Con parecidos atributos al Tuzaní se mueve el Enrico de *Amor, honor* y poder; pundonoroso y valiente, Enrico llega hasta atreverse a reclamar al rey Eduardo III de Inglaterra que desista de sus livianas pretensiones por Estela, hermana del caballero, y su fiel co-

pia por su firmeza de carácter y sólidos principios de honor; el mismo Eduardo, a pesar de haber solamente deseado a la dama para amante, cautivado por el ingenio, el brío y la entereza de los hermanos de Salveric, se eleva a caballerescas alturas dando libertad a Enrico y casándose con Estela (⁴²²). En *Las armas de la hermosura*, la fuerza, la masculinidad, el valor de Coriolano, que tiene a su merced a la ingrata Roma, sólo se doblegan ante la hermosa Veturia (⁴²³); Coriolano, triunfador romano sobre los sabinos, devuelve la libertad a la reina Astrea. Caballero incapaz de aprovecharse del error de la dama, este rasgo le vale, al ser desterrado de Roma, una amistosa acogida de los reyes sabinos que le honran como general de sus ejércitos en su lucha contra los romanos; la prisión, el juicio y el destierro de Coriolano, son motivados por la ciega obediencia de éste a los menores deseos de su dama, que se ha encaprichado, muy femenina, en que se permita a las mujeres el uso de afeites, joyas y adornos. El guerrero, cuyo pensamiento lo llena su amada Veturia, se enfrenta al senado, el cual se niega a derogar la ley que priva de lujos a las mujeres, y por ello, olvidados los primeros triunfos de Coriolano contra los sabinos, es desterrado de su ciudad, a la que pronto tiene rendida e implorando una honrosa paz; el protagonista de *Las armas de la hermosura*, esclavo de los encantos femeninos, es digno prototipo del galán movido por los ideales caballerescos. En *A secreto agravio, secreta venganza* (⁴²⁴), una de las mejores comedias del Siglo de Oro sobre el honor conyugal, D. Lope

de Almeyda, valiente guerrero de la corte del rey Sebastián de Portugal, sostiene una desinteresada y leal amistad con D. Juan de Silva, lo cual, unido a la campaña africana contra los moros, da la nota caballescica. Compensando el escaso relieve interior de sus bizantinos personajes, *Auristela y Lisidante* resulta ser una de las más ricas comedias de Calderón que son motivadas por acciones y temas de las antiguas fábulas de caballería; el asunto de esta obra se desarrolla en una Atenas ficticia y en sus cercanías. Con el propósito de dar una idea de la abundante masa de resortes que mueve esta novelesca comedia, haré una sucinta relación de la trama (425): Lisidante, enamorado de Auristela, ha dado muerte en duelo a Polidoro, hermano de su amada y de Clariana, motivo por el cual las dos jóvenes, ayudadas por Milón y Licanoro, le buscan para castigarle. Lisidante abandona su corcel y la armadura, siendo luego encontrados por Arsidas, caballero enamorado de Clariana, el cual comete la imprudencia de cambiar de ropa, por lo que Milón lo coge prisionero y lo lleva, vendado, a palacio. Auristela pide el perdón del acusado, pues cree que es Lisidante, y Clariana, su muerte, pues ignora que es Arsidas; cuando se descubre el rostro del prisionero la situación cambia, optando por encerrarle en una torre; mientras tanto, Lisidante y su criado Merlín son salvados de un naufragio por Licanoro, y Auristela decide enviar a Lisidante a la torre, como guardián del reo; las hermanas visitan la prisión: Auristela habla con su amado y Clariana con Arsidas, a quien le transmitirá,

por medio de sus cantos, mensajes para su oportuna huida. Por otra parte Aurora, hermana de Lisidante, y Cinta, de Arsidas, declaran la guerra a Auristela y a Clariana. Lisidante decide ayudar a Arsidas, y cuando se disponen a huir, llega Timantes a proponerle un duelo al reo; Arsidas acepta, pero cuando va a principiar el desafío se presenta Lisidante como el único culpable de la muerte de Polidoro. Todos los caballeros piden ser los primeros en luchar contra él; pero como Arsidas declara que fué él quien dió muerte al hermano de Auristela, Lisidante tiene que probar lo contrario, sobreviniendo un duelo entre estos caballeros; Lisidante se rinde sin combatir porque no quiere matar a su amigo; la comedia termina con la reconciliación de todos y con los compromisos matrimoniales de Auristela con Lisidante, Clariana con Arsidas, Licanoro con Aurora y Milón con Cintia. Como puede notarse, la trama no puede ser más novelesca; los motivos que la impulsan y la temática de las situaciones, se ajustan perfectamente al marco que limitaría las descabelladas fábulas de la caballería. Con tan poco relieve interno y caracterización estática como en *Auristela y Lisidante* son los personajes de *El conde Lucanor*, cuyo interés también radica en el novelesco movimiento de las aventuras andantes; además de que en ésta (⁴²⁶) se mezclan lo real y lo fantástico: aparece una maga que profetiza, vuela por los aires y posee un espejo *imaginado*, es decir, que refleja las imágenes de hechos ocurridos allende el Mediterráneo; la acción y los personajes son ágiles, inestables, y se trasladan

en un pestañeo de Toscana a Egipto, en donde Tolomeo tiene encerrado al viejo duque Federico de Toscana, para evitar que éste le haga prisionero, según le han predicho; pero Lucanor, para libertar al padre de su amada Rosimunda logra, con engaños y astucia, llevar a Tolomeo hasta una roca frente al mar y arrojarlo junto con éste, siendo rescatados por los de la barca de Lucanor; al tener el conde preso al soldán de Egipto se cumple la profecía, pues Lucanor es el nuevo duque de Toscana; se hace el canje de prisioneros y Federico recobra su libertad. Esta interesante obra, en la que también intervienen un belicoso y sanguinario príncipe de Rusia y otro, afeminado, de Hungría, es una de aquéllas de Calderón en la que más se advierten los temas y móviles de las aventuras caballerescas como evidentes en la "comedia" del Siglo de Oro.

Con ruidos de cajas y trompetas, con una batalla entre persas y fenicios y los gritos de *¡Viva Persia!* *¡Tiro viva!* *¡Arma, arma!* *¡Guerra, guerra!* (⁴²⁷), se inicia *Duelos de amor y lealtad*. Esta comedia de épicas acciones recuerda algunos incidentes de la *Iliadas* en la batalla que sostienen los fenicios dirigidos por Leónido y Cenón contra los persas, pierden éstos, que guerrearán bajo las órdenes de Toante, siendo hecha prisionera la reina Irifele; los jefes fenicios se disputan la posesión de la cautiva; Irifele desdén a los generales fenicios pues está enamorada de Toante, a quien cree muerto en la batalla. Deidamia, reina de Tiro, celosa por el interés de Cenón en la cautiva, la protege y cuando Irifele le informa que

es la reina de Ceilán que pidió ayuda militar a Ciro el Grande, Deidamia le promete enviarla a su país. Toante, general persa que quedó herido en la playa, es salvado por Leónido, quien le lleva a su casa para que se cure; como no es identificado, el jefe persa toma como esclavo el nombre de Estratón. Leónido rapta a Irifele y la deja a cargo de su criado Anteo; pero, cuando llega Toante, Irifele descubre sin querer la identidad del general enemigo, por lo que éste tiene que matar a Anteo. En los momentos en que los cautivos persas, aprovechando una celebración a Diana, se han amotinado y han dado muerte a sus amos, llega Leónido, teniendo que hacer lo mismo Toante con su bienhechor; pero, el persa esconde al general fenicio y presenta a los amotinados el cadáver del criado como el de Leónido. Cenón, general de mar, logra huir en una barca, para pedir ayuda a Alejandro Magno, el cual llega con sus soldados macedonios cuando Toante ha sido coronado rey. Como Alejandro cree que Leónido fué muerto, va a castigar a Toante; pero Irifele guía al macedonio hasta donde está Leónido, y Alejandro, satisfecho al verlo vivo, otorga el reino a Toante. Esta comedia de la última época de Calderón también termina con múltiples compromisos matrimoniales y en ella abundan las hazañas épicas, inspiradas en los móviles caballescicos: la amistad, el agradecimiento, el honor, la lealtad, la hombría de bien; además de la rebelión, el perdón y los motivos sentimentales de amor, celos, caballescico impulsa fuertemente a varios de los personajes de su dispareja, variada y contradictoria pro-

ducción; Calderón, como Tirso, se permite la burla desdenes, despechos, envueltos en la interminable serie de las sutiles finezas del barroco. De esta misma época es *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* (428), última comedia de Calderón, (429), estrenada en marzo de 1680 y que al igual que la anterior posee una complicadísima trama, escenarios fastuosos y ruidos de batalla, agregando además una serie de escenas con encantamientos, cuevas, grutas, cautivas vestidas con pieles, magos, furias, tormentas, erupciones, palacios maravillosos, incendios, caballerescos duelos y una final anagnórisis de los protagonistas con un rey de Chipre, que más la hacen parecerse a una epopeya, a un cuento fabuloso o a una de esas fantásticas novelas celtas, bretonas o germanas, de la venturosa Edad Media que a una "comedia". No se quedan atrás las demás obras del último período de su vida de absoluto estilo barroco: *Fineza contra Fineza* y *El monstruo de los jardines*; en aquélla (430), mezcla de la trama la épica con lo pastoril: la acción ocurre en Tesalia, en el campo, a orillas del mar, en el templo de Diana y en ella se trata de la lucha de cultos paganos; Anfion, conquistador de Tesalia, impone la adoración de Venus a las sacerdotisas de Diana; todas aceptan, menos Doris que desea morir, pues cree que en la batalla pereció su amado Celauro; Ismela, sacerdotisa de la que se ha enamorado Anfión, roba la estatua de Venus, la arroja al mar y coloca la de Diana en su lugar; como Anfión ordena por ello la muerte de Doris y Celauro se declara culpable del sacrilegio, Ismela confiesa la

verdad, pues éste la vió ejecutar el cambio de diosas; la sacerdotisa lleva a Anfión a orillas del mar y en medio de cánticos gentiles todos ven a Cupido llevar la estatua de su madre, que correspondiendo las finezas perdona los errores cometidos por amor; termina esta comedia con los casamientos de los personajes. En *El monstruo de los jardines* (⁴³¹), franca desfiguración de los mayores héroes de las epopeyas homéricas, Calderón presenta a un Aquiles, que si bien se apega a cierta leyenda que lo presenta con vestidos femeninos, resulta afeado hasta tal extremo en esta obra, que deja de parecerse al héroe de Troya, amigo de Patroclo, para convertirse en un absurdo remedo del personaje; este *Aquiles* recuerda, por la oscura cueva en que vegeta, cubierto de pieles, sin ningún contacto con el mundo, y cuidado por Tetis, su madre, a otros personajes calderonianos (⁴³²); la isla desierta, el oráculo de Marte, la historia de Peleo y Tetis, el destino de Aquiles y la frecuente mención de la guerra de Troya, son detalles de la mitología griega que se mezclan con las rivalidades amorosas entre Lidoro, Aquiles y Deidamia, en esta inverosímil comedia. A pesar de haber sido escrita algunos años antes que las últimas obras mencionadas, resulta ser *Los hijos de la fortuna* una de las más barrocas, complicadas, confusas, comedias de aventuras que creó el singular genio de Calderón de la Barca; comedia que se desarrolla en múltiples y distantes lugares: Delfos, Egipto, Etiopía, con variados cambios y acciones: raptos, asaltos, secuestros, guerras, naufragios, asesinatos, ritos y sacrificios pa-

ganos, triples agniciones y bodas múltiples de sus numerosos personajes: sacerdotes, mercaderes, esclavas, reinas cautivas, bandidos, guerreros, etc., etc., de esta romántica comedia. Admira y encanta *Los hijos de la fortuna*, *Teágenes y Cariclea* (⁴³³), por la enorme riqueza temática, por sus motivos caballerescos y su inenarrable atmósfera de inauditas aventuras en una representación teatral; Calderón llega a la acción pura, actuada o en narraciones, libre de todo precepto, desembarazada, franca de impedimentos. El tipo de epopeya dramática que Lope de Vega tratara con temas españoles: *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* (⁴³⁴), comedia en la que intervienen como personajes *La Providencia*, *La Imagenación*, *La Religión Cristiana*, *la Idolatría*, (J. I), una nao en escena (J. II), y cuya dinámica acción viaja por toda la península (J. I), el Atlántico, América (J. II), y vuelta a España (J. III), o en sus numerosas comedias inspiradas en las crónicas y leyendas españolas, o en obras de absoluta novelaria y temas caballerescos (⁴³⁵), Calderón de la Barca la repite de alto coturno con sus fabulosos personajes griegos, africanos y bizantinos, en las últimas comedias que he mencionado.

Los impulsos caballerescos mueven a otros caracteres con rasgos salientes en algunas de sus demás obras: Judas Macabeo es un galán puro, casto, indiferente al sensualismo (⁴³⁶); en *Luis Pérez, el gallego* son presentados tres amigos: dos españoles y un portugués, con todos los atributos del caballero, Luis Pérez, Manuel Méndez, Alonso de Tordoya,

pundonorosos, fuertes, arriesgados, movidos por elevados ideales: la lealtad, la nobleza, la hombría de bien, el orgullo, la amistad, con claro concepto del honor; los tres de diferentes clases sociales, pero no por ello menos parecidos en sus rasgos varoniles (437). Opuesta a la actitud del hermano feroz y cruel que implacablemente persigue a la ofensora de su honor, como ocurre con el D. Pedro de *La desdicha de la voz* (438), resulta la nobleza y la comprensión de D. Juan, en *El maestro de danzar* (439), que acepta el matrimonio de su hermana Beatriz con D. Félix, a pesar de que ésta huyó de casa al ser sorprendida con su enamorado; sin embargo, esta comedia de Calderón, aun cuando aprovecha la situación de la obra de Lope de hacer pasar al enamorado como maestro de danza, está muy lejos, por su complicada trama, de la graciosa comedia de su modelo, en la que la danza, la *máscara*, la música y la pantomima son fundamentales (440), y con la cual no tiene mayor contacto la de Calderón; aquel rasgo caballeresco es todavía más definido, y muy valioso, en el Octavio, emperador romano, de *El mayor monstruo del mundo* (441); Octavio, a pesar de sentirse profundamente enamorado y melancólico por una mujer a la que cree muerta; descubrir luego que vive; tener en sus manos la vida del esposo de su amada y oportunidad de forzarla, domina su pasión, desiste de su amor y perdona la vida al tetrarca, pues Mariene a quien ama es a su esposo, con lo cual el César se convierte en prototipo de caballero. En la disoluta *El pintor de su deshonra* (442), destaca la amistad de D. Juan

Roca y el viejo D. Luis, por su pureza. El respeto a la palabra empeñada mueve a Focas, el cual, a pesar de ser un tirano usurpador, deja partir a Heraclio, en *En esta vida todo es verdad y todo mentira* (⁴⁴³), una de las primeras comedias escritas por Calderón que preludia sus obras fantásticas y bizantinas por su complicado tema novelesco y la presencia del mago Lisipo, quien por medio de encantamientos hace que los sucesos de un año se desarrollen en unas horas, como ocurre en *La Prueba de las promesas* de Alarcón, en la que el mago D. Illán hace un parecido examen del carácter de los personajes. Para terminar la parte correspondiente a los móviles caballerescos en las obras de D. Pedro Calderón de la Barca, mencionaré, haciendo a un lado otras comedias que presentan rasgos semejantes a los ya tratados, los casos de Segismundo y de Scipión. En *La vida es sueño* (⁴⁴⁴), el príncipe de Polonia, al despertar en su vieja prisión y creer que la pompa y la magnificencia en que vivió momentáneamente no habían sido más que humo, se arrepiente de haberse portado con perversidad, ensoberbecido. Como Clotaldo, su fiel guardián, le reprocha que en sueños, en lugar de hacer el bien hiciera el mal, al verse libre y aclamado por sus vasallos cree que está soñando nuevamente y decide, voluntariamente, cambiar su temperamento inclinado al mal: cuando Rosaura le pide que tome por ella venganza de su ultrajado honor, Segismundo controla su insana pasión anterior; el rey Basilio, a los pies de su hijo, es levantado por el príncipe que le perdona, sin el antiguo rencor, haber errado el



modo de educar a la fiera, y humillándose ofrece su cuello para que el rey tome venganza; da la mano de Rosaura al duque de Moscovia, venciendo a sí mismo; solicita como esposa a la otra dama, premia a los súbditos fieles y castiga a los rebeldes (⁴⁴⁵); Segismundo, antes cruel y soberbio, se eleva a la altura del caballero tradicional movido por la caridad, el perdón, la sumisión y la voluntad firme. Tan interesante como el caso anterior es el de Escipión, que posee más que Segismundo todos los atributos del espíritu caballeresco; habiendo en Scipión, el Mayor, un aliento, un algo que le da un sincero acento moral, cristiano, español, caballeresco, este personaje calderoniano posee todos los atributos del héroe perfecto; bajo sus atavíos romanos palpita el alma de las grandes figuras peninsulares de la cruzada nacional de la Reconquista; para destacar al protagonista, y a los demás personajes que también son impulsados por los resortes caballerescos, bosquejaré a grandes líneas el movimiento de esta magnífica comedia, una de las últimas que dejara el insólito genio de Calderón (⁴⁴⁶): la acción ocurre dentro y fuera de los muros de Cartagena, hacia 209 A. C.; Publio Cornelio Escipión tiene sitiada la ciudad de Cartago Nova, mostrándose magnánimo con las mujeres que son arrojadas fuera de los muros. Egidio, general de mar, toma la nave de Arminda llevando a la bella prisionera ante Scipión, en tanto que Lelio, general de tierra trae como reo a un joven que dice llamarse Uliseo, que no es sino el anagrama de Luceyo con el cual oculta su identidad, pues siendo hijo de Aní-

bal Barca teme que Scipión ejerza en él venganza contra el temible enemigo de los romanos, vencedor del padre de Publio Cornelio; Arminda y Luceyo se aman y están comprometidos; Scipión queda vivamente impresionado por la hermosura de la dama, que oculta su temor por la vida de Luceyo; los generales Egidio y Lelio, que también aman a la cautiva, riñen por la posesión de la dama, alegando éste que la amaba antes de conocerla por un retrato que había comprado a un pintor en Roma con la imagen de una hermosa desconocida, a la que identifica con Arminda; llega Escipión, les obliga a dejar las armas, a volver a sus puestos, recoge el retrato e indica que lo dará a quien lo merezca. Escipión siente que su amor por Arminda le devora, pero lo mantiene oculto, sufre solo, sin decirlo a nadie (⁴⁴⁷). La jornada segunda se abre con un incendio de las tiendas provocado por las flechas *embreadas* de los cartagineses, siendo salvada Arminda por Luceyo, y Lelio por Egidio, por lo que éste queda obligado con aquél; después de cruenta batalla cae la plaza sitiada y satisface Lelio su deuda, al salvarle la vida a Egidio, con lo cual vuelven a disputarse el derecho por la dama. Escipión, a despecho de amar profundamente a Arminda no se permite dejar sospechar su pasión, la sigue guardando para sí, temeroso de que se crea que al ser ella su prisionera aprovecha la circunstancia: el amor de Luceyo y Arminda no ha sido descubierto gracias al *arte* sutilmente empleado, pero, Máximo, tío de la dama, inintencional, descubre la identidad del hijo de Aníbal; Escipión, enojado por

el engaño lo manda encerrar. Más tarde, durante los grandes festejos que se hacen en su honor, el mayor de los Escipiones divide su corona de laurel y entrega sendas partes a Lelio y a Egidio, que siguen deseando, tanto como su jefe, a la bella cautiva. Con un supremo esfuerzo, Scipión se vence a sí mismo, envía por Luceyo a la prisión, y como su alma no abriga los antiguos rencores de sus padres le perdona; lamenta sólo la poca confianza que se tuvo en su clemencia. El jefe romano, en medio del vocerío, la música, los cantos y la aclamación general, entrega a Luceyo la mano de Arminda. El movimiento épico, grandioso, espectacular, asemeja esta comedia a la epopeya; las peripecias, los incidentes, el ocultamiento de Luceyo, el rescate de la cautiva por Curcio, su padre; la expulsión de las sitiadas, la comunicación en clave de los amantes, etc., la acercan a la novela de aventuras; la pureza, el dominio de sí, el perdón, la clemencia de Scipión el segundo, le imprimen el sello del héroe epónimo, prototipo del caballero, además de que las fuerzas pasionales que impulsan tanto al protagonista como a los demás galanes: el amor, idealista y platónico, en Lelio; amenazado y en peligro, en Luceyo; sensual e imperativo, en Egidio; oculto, tierno, íntimo, en Scipión, caen perfectamente dentro del marco del espíritu caballeresco.

El grupo más valioso de comedias de D. Pedro Calderón lo constituyen sus obras de aliento trágico; inspirado a veces en temas modernos, así españoles como extranjeros; a veces en historias o leyendas

antiguas, así religiosas como profanas, este conjunto de obras maestras del genio calderoniano ha sido el más estudiado por los críticos. Los motivos que impulsan a los personajes de estas obras son sumamente complejos: en una misma comedia se agitan los diversos personajes, y a veces uno solo, movidos por fuerzas socio-morales: la obediencia al rey, el nacionalismo, el respeto al monarca y a los demás, la diferencia de clases, la opinión, el agravio, los derechos sociales, etc., así como por fuerzas pasionales: el amor, los celos, el honor conyugal, la lascivia, la ambición, el odio, con sus inmediatas secuelas: la venganza, la crueldad, negativas, o, el perdón, la honrría y el respeto, positivas; o bien por impulsos morales: lo bueno, lo malo, o por ideas filosóficas y religiosas; por fuerzas racionales: la duda, la sospecha, o por motivos abstractos y fatalistas; en fin, los en cierto modo esquemáticos personajes calderonianos, a causa del gran número que interviene en una obra, la incontable serie de situaciones en que se encuentran, y las acciones que en cada una desarrollan o exponen, resultan de una complejidad insospechada; hasta cierto punto, existe una verdadera repetición de personajes, situaciones y acciones, en varias de sus comedias, siendo esto más fácilmente observable en las propiamente de enredo, así palaciegas como urbanas, y de capa y espada; pero el grupo de obras de aliento trágico, profanas o de carácter religioso o bíblico, presenta a menudo tan insondables personajes, que bien merece cada uno de ellos un cuidadoso tratamiento, lo cual, como se comprenderá, cae fuera del

campo de este breve ensayo; sin embargo, como lo he venido haciendo, señalaré sucintamente algunos de los impulsos que mueven a los personajes de estas comedias: en *A secreto agravio, secreta venganza* (⁴⁴⁸), don Lope de Almeida está dibujado con rasgos profundamente humanos: valiente guerrero, esposo amante, dueño de sus pasiones, lo motiva su ultrajado honor actuando siempre controlado y prudente; las torturas que sufre su alma por la dignidad lesionada, la febril interpretación de palabras y gestos de los que le rodean; la fría, firme ejecución del doble homicidio, trazan un sólido carácter de personaje maduro; Leonor, su esposa, está impulsada por dos fuerzas contrarias: el ardiente amor adúltero y el apacible, conyugal; en ella, Calderón estudia el crecimiento, el despertar de una pasión que se creía olvidada, pero que viva, rompe la barrera moral dando ocasión a repetidas y descaradas afrentas; D. Luis, el amante, se burla interiormente, cínico, creyendo que el marido va a servirle de tercero, sin saberlo. En *La cisma de Inglaterra* (⁴⁴⁹), Enrique VIII es un personaje movido por complejos intereses, sentimientos e ideas: aparece como un teólogo preocupado por la religión, como un supersticioso ofuscado por los agüeros, como una bestia gobernada por sus pasiones carnales, como un hombre cruel y frío, voluntarioso, mezcla de fuerza y debilidad, a veces inmovible, a veces sin voluntad propia; al final reconoce sus errores y se arrepiente, dejando detrás, y frente a sí, un mar sin fondo de complejidades; los otros personajes de esta formidable comedia de Cal-

derón también se destacan vigorosamente: Ana Bolena, soberbia, ambiciosa, perversa, fría, inteligente, calculadora, a veces enamorada; pero egoísta siempre, deja la absoluta impresión de que su autor se ha detenido para pintarla con oscuros tintes, seguramente para contrastarla más con el radiante, luminoso, sublime carácter de Catalina de Aragón, afable, caritativa, amante de las artes. Estoíca, no desdice, abnegada con orgullo y valiente en la desgracia, su origen español; estas dos mujeres bastarían, si no existieran otros tan acabados ejemplos, para acreditar en favor de Calderón de la Barca la creación de magistrales, profundos, magníficos caracteres femeninos; nulificando la falsa idea, por desgracia extendida, que le niega maestría y habilidad a este respecto; es más, su Catalina, como reina, como madre, como esposa, como española y como cristiana, no se queda muy atrás de esa magnífica mujer de estado que creara el Maestro: María de Molina. El rastreo cardenal Volseo, a pesar de su grado de príncipe de la Iglesia, está movido por la ambición, la intriga, la cobardía, la soberbia y la avaricia. En esta comedia, más que en otras, se advierte fácilmente la sangre española exhaltada de su creador, y con ella, Calderón se adelanta dos siglos a su tiempo presentando una verdadera obra de tesis: en *La cisma de Inglaterra*, más que en otras comedias de las catalogadas como *religiosas* (450), se advierte un definido propósito de propaganda de la Iglesia Católica. Sustenta la tesis presentando la superioridad y hegemonía del catolicismo sobre el protestantismo: la terrible,

sanguinaria escena final claramente indica que su autor, el más dado a emplear símbolos entre los dramaturgos del Siglo de Oro, con los parlamentos anuncia las guerras de religión que ensangrentaran a casi toda Europa, y con la plástica representación del cadáver de Ana Bolena a los pies del trono en los solemnes instantes de la *jura* de la Infanta, la supremacía del catolicismo sobre el luteranismo, apoyado en la inmovible ortodoxia de la futura María Ia. Tudor, intolerante, duplicado de su consorte, cuyo fin era ver a sus plantas, vencida, muerta, como Ana Bolena, la heterodoxia ⁽⁴⁵¹⁾. En *El mayor monstruo del mundo*, / *El mayor monstruo, los celos*, / *El tetrarca de Jerusalem*, —tres títulos para una de las más importantes comedias de Calderón de la Barca ⁽⁴⁵²⁾— se encuentra la creación dramática, el estudio psicológico más perfecto, minucioso, del personaje movido, acosado, atormentado por los celos; pero no los ordinarios y comunes, sino los desmesurados, los que llegan al extremo y rayan en la obsesión demente. Se han escrito muchas páginas relacionadas con los celos en la “comedia” y en particular sobre el interesantísimo Herodes de Calderón, siendo el tetrarca, en efecto, un extraordinario personaje, en el cual su autor hace un apasionante, magnífico estudio de los más profundos y oscuros recovecos del alma; superando a cualquier otro gran celoso que venga a la mente, su autor crea el carácter de un hombre que ama con tal fuerza, con tan recalcitrante egoísmo que llega a sentir celos de sí mismo, y opta en su insana pasión por cortar la vida de su bella esposa

para que nadie, tan siquiera llegue a verla para desearla; es más, Herodes llega al punto extremo de sentir celos, después de muerto: la idea frenética de que Mariene pudiera llegar a ser de alguien estando él bajo tierra, lo acosa en vida, y la indicación de que no fué él sino su sino quien la mató, no justifica que el tetrarca simplemente tome venganza de sí mismo arrojándose al mar; pero más bien, motivado por un sentimiento de liberación al saber que Mariene ya no podrá pertenecer a ninguno. Fuerte, sólida, magna, con férrea fuerza de voluntad y clara inteligencia de su honradez y estado, Mariene se mueve, opuesta por Calderón como un bloque de mármol puro al infierno que consume a Herodes.

Dentro de este grupo de comedias que forman una verdadera serie negra, trágica, se destacan *El médico de su honra* (⁴⁵³), tal vez la más sangrienta, repelente, sádica, dolorosa, de las que dejó el incommensurable genio de Calderón, y *El pintor de su deshonra* (⁴⁵⁴), obra con un disolvente sabor renacentista, en la cual los tintos oscuros no llegan a ser tan repugnantes como en la primera. *El médico de su honra*, más próxima al sistema de Lope, desarrolla la acción en Sevilla: D. Gutierre Alonso, al descubrir enbozado en su casa al infante don Enrique, que ha dado en acosar a Mencía de Acuña, esposa de aquél, al encontrar el puñal del hermano del rey D. Pedro detrás de su cama, y a su esposa escribiendo un recado al Infante, lleva a Ludovico, con los ojos vendados, para que dé a Da. Mencía una espantosa san-

gradura hasta que escape líquida la vida de su esposa; la actitud de Gutierre está dirigida por las generales ideas que respecto a la ofensa al honor conyugal campean en la "comedia": un imperativo ineludible de lavar con sangre el honor (455); aun cuando el esposo hubiera estado seguro de que Mencía aun le era fiel y que sólo fué víctima inocente de apariencias, sospechado el ultraje, la honra en público entredicho, inexorablemente habría tenido que matarla para seguir siendo honrado. No en balde coinciden extrañamente los finales de *Los comendadores de Lope* y *El médico* de Calderón: en ambas comedias, nada menos que Fernando el Católico y Pedro el Cruel, respectivamente, otorgan como premio sendas esposas a los asesinos (456); me parece que la manera como se indica fué ejecutada la venganza del agravio en la obra de Calderón, motivada por el honor ultrajado, es tal vez la más terrible e inhumana que registra la "comedia" del Siglo de Oro; la sanguinolenta *Los comendadores de Córdoba* de Lope de Vega se antoja absurda; pero la de Calderón parece, por su verosimilitud, un indicio verdadero de la crueldad humana, un desafío que muestra a la bestia sádica que algunos hombres llevan dentro de sí, y el más despiadado trato que puede darse al testigo invisible de la acción, cuyos nervios, por bien templados que estén se crispan involuntariamente ante la criminal, sangrienta idea. En *El pintor de su deshonra* la espantosa demasía disminuye siendo substituida por un expectante anhelo, un toque erótico, un desenlace fatal, justo, rápido, sin torturas; el conjunto de

personajes, homogéneo, humano, viviente, produce caracteres bien trazados, con cualidades y defectos tan reales, con pasiones y hechos tan verosímiles, que parecen sacados de la vida: D. Juan Roca, el marido, ya de edad avanzada, ante la sospecha, empieza a ser atormentado por los celos sin saber por qué, pues tiene confianza en su joven esposa; el agravio hecho en Barcelona tendrá un fatal desenlace en Nápoles; la venganza, terrible y dolorosa para D. Juan, que tiene que matar a la que ama y al hijo de su mejor amigo, resulta comprensible: la mujer fué secuestrada, poseída contra su grado, vive en permanente angustia esperando, presintiendo un castigo que irremisiblemente llega. Serafina, la esposa, firme en su honor, enérgica hasta cierto punto a pesar de su juventud, ama con amor tranquilo, sereno, a su marido; hunde con verdadera fuerza de voluntad la pasión que sentía por D. Alvaro antes de su estado actual. Víctima de las circunstancias y de la fatalidad, la Serafina de Calderón es movida con exquisita femineidad, sin malicia, indefensa como un niño. Parecido a Roca es D. Luis, su viejo amigo, fiel, respetuoso del honor y de la tradición; amoroso, pero firme y enérgico como padre, no se inmuta frente a lo hecho por D. Juan Roca, *que aunque un hijo me mate / quien venga su honor no ofende* (457). D. Alvaro, el raptor por pasión, está animado por su juventud; fogoso, inquieto, atrevido, sacrifica a la mujer amada por sus apetitos, sin importarle el daño que causa; su pasión de los sentidos no disculpa su enfermizo amor. Esta fuerza erótica se acentúa en las relacio-

nes de Porcia, hermana de D. Alvaro, con el príncipe de Ursino. Porcia está movida por una corriente sensualista que la hace actuar un tanto cínica, un tanto ligera y un poco hipócrita y convenenciera: si intercede por su hermano, es por bajo interés más que por bondad; sin embargo, descuella su desenvuelta liviandad por antojarse como un reto de la pasión juvenil loca, frente a las inflexibles normas morales que sustenta el tradicional linaje español en la "comedia". Duplicado de Porcia en hombre, es el príncipe de Urcino, tipo de señor del Renacimiento: amante del placer, de la belleza y del arte, que ama con los sentidos a Porcia y con el pensamiento a Serafina. Belardo, guardián de la casa de campo en la que Alvaro tiene oculta a la mujer de Roca, a pesar de su breve aparición, destaca por su refinada tercería.

Tan definitivamente románticas como *El caballero de Olmedo*, *La judía de Toledo*, o *El Marqués de las Navas*, de Lope; *El tejedor de Segovia* de Alarcón, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, *El condenado por desconfiado*, o *La venganza de Tamar*, de Tirso; *Las travesuras de Pantoja*, o *San Franco de Sena*, de Moreto; *El Caín de Cataluña*, o *Progne y Filomena*, de Rojas, son *La devoción de la Cruz*, (o *La cruz en la sepultura*), *Los caballos de Abisalón*, *El purgatorio de San Patricio*, o la menos conocida *Un castigo en tres venganzas*, verdadero torbellino de personajes, fuerzas, situaciones y temas favoritos en el Romanticismo. Calderón, dentro del marco usual de motivos de las comedias nutridas con perversas tramas palaciegas, presenta en *Un castigo*

en tres venganzas (⁴⁵⁸) una serie de singulares situaciones: la existencia de un traidor incógnito entre los cortesanos más allegados al duque de Borgoña (⁴⁵⁹) plantea, desde que se inicia la comedia, el conflicto que despierta un inmediato interés. El frustrado atentado contra el duque (⁴⁶⁰), pero sobre todo las tribulaciones de Manfredo para deshacerse del cadáver del hombre que mató el pérfido Clotaldo, y que su hija Flor, para salvaguardar su honra, dice haber muerto (⁴⁶¹), producen una macabra sensación, por la manera como está presentada: Manfredo, después de haber colocado el cadáver en un arca, hace que lo transporten a una casa suya *que ha días que está vacía, / al Carmen, porque después / que anochezca, de allí pueda / sacarla con cuerdo intento /*; en efecto, movido por el cristiano deber de darle sepultura, el viejo sale a escena con el arca; pero, al no poder con ella y observar cerca del sitio a dos hombres, obliga a uno de ellos a cargarla; apenas iniciada la fúnebre marcha, Manfredo se percata de que viene gente y abandona el lugar, siendo detenido el cargador por el duque, quien descubre en el ganapán a Federico, al que injustamente acusan aparentes circunstancias por segunda vez, y en el arca, a su sobrino D. Enrique (⁴⁶²). El sabor romántico se acusa todavía más en la jornada III, en la que Federico, víctima de un bebedizo que le produce una muerte sólo en apariencia, es sepultado; descubierto Clotaldo el verdadero traidor, quedan vengados el duque de Borgoña, D. Enrique y Flor, dejándolo insepulto; Federico, que sólo estaba aletargado, es ex-

humado; esta comedia, casi limpia de lenguaje barroco, prelude lo romántico tanto como *El tejedor de Segovia* o *Las aventuras de Pantoja*, que también encierran formidables escenas macabras, situaciones y momentos caros al romanticismo. Otros motivos predilectos para la misma escuela, tales como la presencia de personajes que han vivido sin ningún trato humano, o moribundos y sangrantes soldados, o los castigos exageradamente crueles, como la ceguera producida por *sacar los ojos* con violencia, o tener al rey vencido encadenado sirviendo de can a la entrada del palacio, o el todavía más significativamente romántico del secuestro de un monarca que es substituido por otro personaje de idéntico aspecto, se les encuentra con liberalidad en las dos partes de *La hija del Aire* (⁴⁶³); esta Semíramis de Calderón de la Barca, a pesar de su inverosímil origen pseudomitológico, resulta una de las mujeres más importantes, mejor trazadas, más complejas que ha creado el genio extraordinario de la dramaturgia de todos los tiempos; ser infeliz, silvestre producto semi-animal cuando aparece en escena, Semíramis desenvuelve en las *dos partes* una variada, complejísima gama de impulsos que hierven, bullen y se agitan en el alma humana. Calderón hace pasar a su protagonista por un barroco tinglado de riquísimos matices, haciéndola crecer y desenvolverse, desde la encogida y mustia mujercita en la que se despierta el primer cariño puro y el agradecimiento, hasta la perversa asesina, impulsada por la más desenfrenada ambición de poder *La hija del aire* no es ningún *monstruo dramático*, ni tampoco

co es justo, ni se puede sostener ahora un criterio sólo *reglamentado* en la mera introspección, antidramática por antonomasia, que sustente un juicio dado a la lijera, venga de quien venga, y declare que el carácter de la protagonista está *apuntado pero no desarrollado* (164). Antes al contrario, en seis tupidos actos se acusan en la Semíramis sórdidas profundidades de un ser predestinado por un fatalismo que no le deja libertarse, que no sabe cómo ser bueno porque apenas ha despertado a la bondad, que se ve solicitado por el brillo de lo malo. Siendo pintado, y movido el tridimensional carácter de la reina babilónica con poderosos tintes de aguafuerte del mejor barroco, se está ante un personaje que se destaca por su ambición, su sanguinaria bravura, su hombruno dejo, su odiosa cortesanía, mezclado todo a ciertos toques de vanidad, de inconstancia, de aparente debilidad del eterno femenino. Debe acreditársele mucho a Calderón, por esta comedia, incomprendida por la hojarasca molesta de una artificiosa superficie que disfraza, muy barroca, un misterio, menos metafísico que *La vida es sueño*, pero más cercano al cerebro y a la carne del hombre.

A menudo se ha puesto en tela de juicio la originalidad del más original de los dramaturgos del Siglo de Oro, por habersele descubierto que no sólo el mismo se repite, sino que llega hasta copiar textualmente a los otros dramáticos; esto, aunque fundado, no en lo probable sino en lo comprobable, merece sólo ser señalado tratando de evitar ese sesgo absurdo que pretende restar mérito a la obra del in-

conmensurable Calderón; sobre todo, cuando esas opiniones andan en escritos populares que al caer en manos de los no avezados en los usos y costumbres de casi todos los dramáticos del Siglo de Oro, dejan una falsa impresión, principalmente en los jóvenes, que tanta importancia conceden a la originalidad, lo cual mengua a la postre el verdadero valor de Calderón. Claro que el segundo acto de *Los cabellos de Absalón* es una calca fiel, excepto por unos pequeños detalles de estilo, del tercer acto de *La venganza de Tamar*, de Tirso; pero, precisamente por ser una calca, no es un plagio; resulta ingenuo pensar que Calderón iba a hacer lo que el avestruz. Esta verdadera, voluntaria copia, debe entenderse como un alardeante homenaje de sumisión de un genio a otro. Si en la obra de Tirso de Molina se destaca fuertemente el personaje de Amón y se proyecta el de Absalón, en la del creador de Segismundo se prolonga, en la jornada tercera, la figura extraordinaria del narcisista retador de su padre, cuyo desmedido impulso causado por la ambición le lleva a trágico fin. Al comparar las dos "comedias" es fácilmente notable la diferencia del genio de Tirso y el de Calderón; un personaje secundario en ambas obras, la pitonisa, parece una (Laureta) villana sin doblez en Tirso; pero en Calderón, sin dejar de ser figura secundaria, la adivina etíope (Teuca), parece estar dotada de un misterio, de un don esotérico, de la misma intangible substancia que creó *La Sibila del Oriente* (465).

El grupo de comedias con tema o conflicto religioso, generalmente con el mismo fondo trágico que

el grupo anterior, contiene algunas de las obras maestras creadas por el genio de Calderón de la Barca. En *Las cadenas del demonio* (⁴⁶⁶) se contrastan dos caracteres: el príncipe Lidoro, movido por sentimientos nobles se destaca, como Segismundo, por el uso racional de su cabeza para resolver problemas, y esto le conduce a la motivación de sus pensamientos por la duda; es sincero consigo mismo, tiene un alto concepto del honor, es pasional; pero, sobre todo, duda. El príncipe Ceucis es todo lo contrario: movido por sentimientos perversos, por pasiones bajas y lascivas; por la desmesurada ambición, no le importa mucho su dignidad, y tan grande en lo malo, que es sincero consigo mismo en sus perversidades; es el contraste del más puro blanco con el más puro negro, sin grises. Irene, la protagonista, también como Semíramis y Segismundo fatalmente predestinada a provocar desórdenes en el reino, es la poseída por Ashtarot; su carácter evoluciona movido por la duda; entregada al demonio por su desesperante encierro, descubre luego al Dios de bondad; este interesante personaje, con el pretexto de ser una posesa, resulta ser uno de los más apasionantes ejemplos de enajenación mental del teatro del Siglo de Oro. Es Irene uno de los casos más extraordinarios de personajes movidos por la locura; su caso está tratado con un pretexto religioso, como el de la niña poseída en la I.a parte de *La Santa Juana*; pero, la anormalidad, de acciones y palabras del personaje, vista modernamente, confiere a la "comedia" formidables modelos de tipos demenciales (⁴⁶⁷). La misma duda que mo-

vía a Lidoro en *Las cadenas del demonio*, motiva a Crisanto en *Los dos amantes del cielo* (468); Crisanto duda, se consume y debate en una soledad melancólica queriendo encontrar la verdad; es un típico carácter calderoniano de fuertes trazos, visos, destellos, de profundidad interior, de valor filosófico; Polemio, su padre, está movido por la lucha que sostiene entre el deber, que condena a su hijo, y el amor, que le salva; al terminar el conflicto con la obediencia a Numeriano, Polemio sacrifica él mismo, a su hijo y a la amada de éste, la hermosa Daría, convertida por amor, y cuya firme voluntad final es digna de señalarse. En *El José de las mujeres* (469), Eugenia, hija de Filipo, prefecto de Alejandría, es también asaltada por la duda entre su religión pagana y la de Cristo, cuyos libros lee; para sacarla de su confusión bajan de lo alto, sentados, el demonio y Eleno, vestido de Carmelita descalzo; Eugenia, convertida, es encarnizadamente acosada por el demonio, que llega hasta valerse de un engaño fantástico para declararla nueva deidad pagana; como, disfrazada de esclavo, y poseedora del don divino de no ser reconocida, se ve acusada de haber violado a Melancia, que le arroja la calumniosa acusación, Eugenia va a ser castigada, pero Eleno le indica que su martirio, no siendo por la fe, será inútil; Eugenia descubre que no siendo hombre no pudo haber abusado de Melancia, y que ella es, además, la misma a la que el pueblo en su ceguera idólatra adoraba ese día. El nuevo prefecto condena a la inocente por provocaciones del demonio, que vive en el cadáver de Aurelio; Euge-

nia es decapitada; termina esta joya del barroco con la conversión del pueblo en medio de terremotos y tempestades, mientras se ve a la mártir en un trono de nubes y se oyen los lamentos de Melancia en las profundidades. El Aurelio de esta comedia es otro de esos extraños personajes movidos por dos pasiones, y que siente celos por haber amado y por amar. En *La Sibila del oriente* (⁴⁷⁰), la reina de Saba es un carácter complejo: mujer valiente, hermosa, enérgica, altiva soberana; pero también compasiva y justiciera, se mueve como misteriosa profetisa. El llanto, las visiones, el éxtasis de la reina, producen místicas situaciones que provocan enigmáticas reconditeces espirituales. Al cortar un hebreo el árbol de la vida y de la muerte, árbol que sangra y al mismo tiempo es cedro, ciprés y palma, la Sibila deja escapar su voz arcana vaticinando el destino de la raza judía. Nicaula, nombre dado a la fabulosa reina, es una de las figuras más complejas y enigmáticas del teatro calderoniano. Salomón, justiciero y clemente, movido con mayor fuerza por su obediencia al Señor, que le señala en sueños el camino a seguir, sosiega la turbación amorosa que en él ha despertado la misteriosa reina de Etiopía.

Como la serie de comedias calderonianas de aliento trágico resulta abundante y no es mi deseo prolongar más estos breves esquemas, terminaré señalando aquella en la que un aspecto de la literatura cristiana medieval europea, renace con todo vigor: los milagros conferidos a devotos. Al impulso, a la fuerza espiritual de la devoción, agrega Calderón de la

Barca su perfecta madurez en la construcción dramática, una deslumbrante agilidad en la acción y un acabado estudio del alma de los personajes que son movidos por múltiples y contrarios resortes, en *La devoción de la Cruz* (471). Muchos fueron los *mílagros* escritos por los clérigos de la Edad Media en los que la Virgen, o algún santo, salvaba a un devoto, así fuera éste el peor de los pecadores o el criminal más temible; la fe absoluta en la clemencia divina y la aceptación de la propia miseria salvan al Enrico tirsiano de *El condenado por desconfiado* y al Franco moretiano. En la comedia de Calderón, Eusebio y Julia, movidos por avasalladora pasión llegan hasta profanar un lugar consagrado a Dios, y a pesar de ello, de innumerables fechorías y homicidios, alcanzan, impulsados por la devoción, el perdón. Con el objeto de mostrar la fuerza de la fe religiosa, que logra la clemencia divina no sólo en los últimos instantes de vida del pecador-dévoto, llega Calderón una vez más, al absurdo lógico que prueba, que para Dios no hay imposibles racionales: Eusebio, muerto en pecado, resucita para confesarse con el santo varón que le había prometido acudir en su auxilio en el momento que fuese llamado (472). Esta comedia, verdadera obra maestra del teatro del Siglo de Oro, es una de las creaciones más extraordinarias del genio calderoniano; en ella se confunden y amalgaman los más elevados resortes espirituales de la fe, con las más bajas pasiones que anida el alma humana. Pero lo verdaderamente importante en esta "comedia" de Calderón de la Barca, es un hecho dramático que debe ser

destacado por su modernidad: a diferencia de lo que ocurre en la mayor parte de las “comedias religiosas” de este autor, como de otros, en las que el dramaturgo se ayuda de un demonio [*Las cadenas* (473), *El José de las mujeres* (474), *El mágico prodigioso* (475)]; en ésta, al igual que sus otros hermanos calderonianos, Cipriano es movido por la duda religiosa, y luego por una primera turbación amorosa que se convierte en insana pasión; es Cipriano un fáustico personaje que sigue de cerca *El esclavo del demonio* de Mira de Mescua], o de un “jacobino” come-cristianos [el rey Egerio, en *El purgatorio de san Patricio* (476)] para perturbar el alma humana, o hacer vacilar la fe, o emprender encarnizadas persecuciones, aquí se vale de resortes internos: en *La devoción de la Cruz*, el demonio lo traen los protagonistas dentro, en sus sentimientos y pasiones; y el infierno, lo sufren ellos en vida; este hecho, absolutamente moderno, es lo que debe ser destacado.

Sin dar importancia al truco escénico final, de dudoso buen gusto, en el que Julia amparada por la Cruz vuela por los aires para ser llevada a su monasterio, asalta al pensamiento la meditación del mañana de la protagonista, de la monja que de intención llegó a profanar el sagrado recinto y a vivir tremendo amor incestuoso, y que de hecho, se convirtió en homicida; Calderón de la Barca la deja viva, y con ello abre a la imaginación un problema de conciencia que no deja de acometer al lector de esta magnífica obra.

Son las comedias propiamente de enredo las que más ocultan la variada psicología de sus damas y galanes, con el dinamismo de la acción. Tanto las obras que tienen como personajes a príncipes, duques, etc.: *Las manos blancas no ofenden* (477), *Nadie fie su secreto* (478), *Para vencer a amor, querer vencerlo* (479), *El secreto a voces* (480), como aquéllas que tienen como protagonistas a damas y galanes de tipo urbano, y que desarrollan su acción en las casas y calles madrileñas: *El astrólogo fingido* (481), *Casa con dos puertas, mala es de guardar* (482), *La dama duende* (483), *La desdicha de la voz* (484), *Los empeños de un acaso* (485), *El escondido y la tapada* (486), *Guárdate del agua mansa* (487), *Hombre pobre todo es trazas* (488), *El maestro de danzar* (489), *No hay burlas con el amor* (490), *No hay cosa como callar* (491), *También hay duelo en las damas* (492), etc.; todas, unas y otras, poseen siempre personajes movidos por pasiones primarias en el ser humano: son el eterno amor, con sus diversos matices e intensidades, los celos, los desdenes, el honor ofendido, el despecho, el resentimiento, etc., los que ponen en movimiento a todos los protagonistas de esta serie blanca de comedias, cuyos personajes, por sus alcances, caen dentro de lo que podría considerarse como clase media; estas obras terminan siempre con matrimonios que todo lo arreglan; pero, sus caracteres dramáticos no dejan un momento de ser movidos por resortes, a flor de piel en el hombre.

Es evidente, que en unas y en otras se repiten parecidas situaciones: hermanos celosos de su honor,

que dificultan a la dama sus relaciones con el enamorado; amantes que andan prófugos de la justicia, por haber muerto a alguien en un duelo; constantes cambios de lugar; damas tapadas; ocultaciones, riñas, sorpresas; secretas claves o mal entendidos entre los enamorados; serie de equívocos que nacen de un primero; confusiones provocadas por la noche, por los espesos velos de la dama o los ferreruelos del galán, o por la oportuna *muerte* de la luz; contrariedades, por inesperados matrimonios concertados por los padres y que los hijos tendrán que acatar, o por otras costumbres de la época; en fin, toda la larga cadena de convencionalismos e inverosimilitudes, mayores y menores, que siempre aparecen en la complicada trama de estas comedias de capa y espada; sin embargo, también resulta evidente, que en cada una de estas situaciones, el alma y el cuerpo de las damas y galanes de estas comedias están invariablemente aguijados por un complejo núcleo de resortes primarios, tanto sociales como volitivos, sentimentales o morales. Es más, en todos estos personajes calderonianos, como en los de Lope, Alarcón, Tirso de Molina, Moreto y Rojas, cuyas tramas se desarrollan a base de las complicaciones y enredos de la dinámica acción, dos móviles de tipo racional aparecen siempre como ingredientes de los demás: el ingenio y la discreción. Producto español de la intrigante corte de los Felipes, fué la discreción. Resultado del alambicamiento de la idea y de la forma, fué la agudeza del ingenio. Si Lope llegó a crear verdaderas joyas en las que el ingenio y la discreción eran puestos en movimiento por el amor, como ocurre

en *El acero de Madrid* (493), *El anzuelo de Feniza* (494), *La boba para los otros* (495), *La discreta enamorada* (496), etc., y lo mismo hicieron Alarcón en *El examen de Maridos* (497), en *El semejante a sí mismo* (498), etc., y Tirso de Molina en *Amar por señas* (499), en *Amor y celos hacen discretos* (500), en *Privar contra su gusto* (501), etc., y Moreto en su delicada *El desdén con el desdén*, etc., Calderón de la Barca llega, en casi todas las comedias arriba mencionadas, a producir verdaderas filigranas del ingenio, sutiles finezas cuyas tonadas, movimientos de baile, palabras de doble sentido, acrósticos, etc., sólo eran comprendidos por los discretos e inteligentes enamorados de sus muy barrocas tramas; tramas que son positivos alardes de construcción dramática.

El pueblo, la soldadesca y la masa en las comedias de Calderón, como en las de Lope, reflejan siempre los mismos móviles que animan a los protagonistas. En las obras épicas o de aventuras, si los jefes están movidos por altos ideales, por el honor, la dignidad personal, el respeto, etc., el acompañamiento actuará de igual manera; en las comedias de circunstancias, si los personajes están movidos por el discreto enamoramiento, los picantes celos, la volubilidad de los afectos o de la fortuna, etc., la comparsa que con cantos, bailes y "academias" sirve de marco a éstos, será también movida por parecidos resortes.

Los villanos de Calderón de la Barca, como muchos de Tirso, se antojan faltos de verdadera sangre, de vida rural, a diferencia de lo que ocurre con los de Lope, que es tal vez el único de los dramaturgos

del Siglo de Oro que supo dotar a sus labriegos de ese *algo* sincero y profundo que alienta hasta en la sencilla comparsa lopesca. La excepción a esta característica calderoniana es, sin duda, *El alcalde de Zalamea* (⁵⁰²); sin embargo, el Pedro Crespo de Calderón, a pesar de ser impulsado por los mismos resortes que su modelo, a pesar de haber sido delineado con más firmes y aguzados trazos que el carácter que dejara Lope, no llega a ser alentado por la misma sangre campesina que mueve al Pedro Crespo del Fénix (⁵⁰³). Y si bien es cierto que el Figueroa de Calderón se levanta como un monumento frente al mismo, disminuido personaje en la comedia de Lope, también resulta verdad que el Pedro Crespo de su primer creador, está movido con mayor sinceridad humana y más apego a la tierra que el del creador de Segismundo.

El alcalde de Lope de Vega, actúa más a menudo en sus funciones burocráticas; es movido por el mismo orgullo, por el mismo sentimiento individualista del valor personal que alienta en su hermano Juan Labrador, al cual hacen recordar estos versos: D. Lope.—*Pues, ¡por vida del rey, que si me enoja* . . ./ Alcalde.—*Enojárase con el Rey: ¿qué importa?* / D. Lope.—*¿Conocéis vos al Rey? ¿Quién es? Veamos.* / Alcalde.—*Yo soy el Rey.* (⁵⁰⁴). Se ha dicho alguna vez, y luego repetido muchas, que Calderón, al reducir los dos capitanes de Lope a uno sólo, y hacer lo mismo con las hijas de Pedro Crespo, etc., superó su comedia a la del Fénix en construcción dramática, pero no debe olvidarse que el primer Al-

calde de Zalamea, derrama el mismo espíritu nacional que corre por las crónicas, los cantares épicos y los romances, y del cual carece en parte el de Calderón, y que el vigor dinámico de Lope en *El Alcalde de Zalamea*, se destaca en el episodio en que Pedro Crespo se dirige al cortijo y prende a los capitanes (505), además de que la del Fénix, comedia ruda, tosca, desprovista de refinamientos, concientemente lleva la acción a un robledal en el que Inés y Lenor, como las hijas del Cid, son afrentadas bárbaramente por los soldados, que como aquellos infantes de triste memoria, son movidos por la cruel venganza que nace del error y el odio. No en balde algunos versos de Lope de Vega hacen clara referencia a la afrenta de Corpes: Leonor.— *A Elvira y a Sol halló / Rodrigo atadas a un roble, / y porque mi llanto* L (506), en aquellas escenas entre padre e hijas, que suceden a la felonía cometida por los capitanes.

En fin, si *El Alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca posee, sin discusión, formidables calidades, de ninguna manera logra hacer olvidar, como se ha pretendido, la también extraordinaria creación de Lope de Vega, por desgracia menos conocida. En esta comedia brillan con luz propia, algunas escenas del más puro, del más moderado patetismo: un ejemplo baste: el magnífico momento en que las villanas se acercan a su padre, a quien como alcalde dan la queja de su afrenta y le enseñan las *cédulas* en que los capitanes les habían prometido matrimonio (507). Por último, el Pedro Crespo de Lope de Vega, además de ser el perfecto retrato de un funcionario de aldea,

está movido por un natural *humorismo* y posee un lenguaje tan llano, que bien merece ocupar un pedestal a la misma altura que su hermano gemelo (508).

(1) Roselo, Octavio, Antonio, Conde Paris, Julia, Dorotea, en *Castelvines y Monteses*, LOPE, BAE, t. LII, pp. 417 y ss. Claudio, Nerón, Británico, Octavia, Popea, Agripina, en *Roma abrasada*, LOPE, BAE, t. LII, pp. 209 y ss. Maximiano, Diocleciano, Carino, Apro, Rosarda, Lelio, Camila, Ginés y sus actores, en *Lo fingido verdadero*, LOPE, R. A., t. IV, pp. 43 y ss. Elena, Lisardo, Roberto, en *La llave de la honra*, LOPE, BAE, t. XXXIV, pp. 117 y ss. Pompeyo, Octavio, Otón, Alberto, Libio, Casandra, Elena, en *La Mayor victoria*, LOPE, BAE, t. XLI, pp. 221 y ss.

(2) Menandro, Timbreo, Albania, Camila, Adonis, Venus, Apolo, en *Adonis y Venus*, LOPE, BAE, t. LII, pp. 418, y ss; Albano, Fénix, Fenisa, Dinarda, en *El anzuelo de Fenisa*, LOPE, BAE, t. XLI, pp. 363 y ss. Belisarda, Anfriso, Anarda, Olimpo, en *La Arcadia*, LOPE, BAE, t. XLI, pp. 155 y ss; Diana, Alejandro, Teodora, Julio, Camilo, en *La boba para los otros y discreta para sí*, LOPE, BAE, t. XXXIV, pp. 523 y ss; Leonarda, Rodulfo, Ricardo, Roberto, Laura, en *La inocente Laura*, LOPE, BAE, t. LII, pp. 476 y ss.; Antonio, Lucinda, Dinardo, Rosania, Próspero, en *El cuerdo loco*, LOPE, TAE, t. IV, pp. 11 y ss; Blanca, Leonor, Dionis, Nuño, Juan, en *El guaraje de Doña Blanca*, LOPE, BAE, t. XLI, pp. 17 y ss; Ricardo, Estela, Octavio, Celia, en *La hermosa fea*, LOPE, BAE, t. XXXIV, pp. 339 y ss; Antonia, Roberto, Diana, Lisardo, en *El mayor imposible*, LOPE, BAE, t. XXXIV, pp. 465 y ss; Carlos, Leonor, en *Más pueden celos que amor*, LOPE, BAE, t. XXIV, pp. 175 y ss; Diana, Marcela, Teodoro, Ricardo, Federico, en *El perro del hortelano*, LOPE, BAE, t. XXIV, pp. 341 y ss; Laura, Augusto, Alejandro, Lisardo, Arnaldo, en *La vengadora de las mujeres*, LOPE, BAE, t. XLI, pp. 507 y ss.

(3) V. Obras, M. 1897-1902, tt. VII-XIII, *Observaciones Preliminares* por M. Menéndez y Pelayo.

(4) BAE, M. 1857, ed. M. R. t. XLI, pp. 465 y ss.

(5) Reinado de Alfonso el Casto, fines del siglo VIII.

(6) *La inocente sangre*, LOPE, BAE, M. 1860, ed. M. R. t. LII, pp. 350 y ss.

(7) *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, LOPE, Obras, M. 1897, ed. R. A. t. VII, pp. 223 y ss.

(8) LOPE, Obras, M. 1897, ed. R. A. t. VII, pp. 259 y ss.

(9) *El casamiento en la muerte*, LOPE, Obras, M. 1897, ed. R. A. t. VII, pp. 262 y ss.

(10) cf. *Las mocedades y El casamiento* ed. cit. con los romances, cl. Menéndez Pidal, *Flor Nueva*, ed. cit., pp. 69-86. V. Moore J. A.— The "Romancero" in the chronicle plays., ed. cit.

(11) *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, LOPE, BAE, M. 1857, ed. M. R. t. XLI, pp. 567 y ss.

(12) LOPE, *Obras*, ed. R. A. t. VII, pp. 463 y ss.

(13) LOPE, *Obras*, ed. R. A. t. IX, pp. 261 y ss.

(14) LOPE, *Obras*, ed. R. A. t. XII, pp. 129 y ss.

(15) LOPE, BAE, ed. M. R. t. XXIV, pp. 227 y ss.

(16) LOPE, BAE, ed. M. R. t. XXIV, pp. 475 y ss.

(17) LOPE, *Obras*, ed. R. A. t. X, pp. 249 y ss.

(18) LOPE, BAE, ed. M. R. t. XLI, pp. 281 y ss.

(19) LOPE, BAE, ed. M. R. t. LII, pp. 433 y ss.

(20) LOPE, BAE, ed. M. R. t. XLI, pp. 95 y ss.

(21) LOPE, BAE, ed. M. R. t. XLI, pp. 133 y ss.

(22) LOPE, *Obras*, ed. R. A. t. IX, pp. 477 y ss.

(23) LOPE, *Obras*, ed. R. A. t. XII, pp. 565 y ss.

(24) LOPE, BAE, ed. M. R. t. XXIV, pp. 511 y ss-531 y ss.

(25) Ha dejado de ser válida la opinión de que solamente la minuciosa observación del alma interna del personaje daba profundidad al carácter; sin dejar de reconocer el valor de la introspección literaria, pasiva, quiero volver a hacer hincapié en el significado de la acción, del comportamiento y de la conducta, como un legítimo estudio del alma, dramática tanto como psicológicamente.

(26) LOPE, *Las famosas asturianas*, la frustrada muerte de Alfonso el Casto, en BAE, ed. M. R. t. XLI, pp. 465 y ss, J. I; D. García y D. Ramiro en *La inocente sangre*, BAE, ed. M. R. t. LII, pp. 350 y ss; D. Rubio en *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, en *Obras*, ed. R. A. t. VII, pp. 223 y ss. Ruy Velázquez en *El bastardo Mudarra*, en *Obras*, ed. R. A. t. VII, pp. 463 y ss.

(27) ALARCON, *El tejedor de Segovia*, BAE, M. 1852(ed. M.R. t. XX, pp. 375 y ss.—395 y ss. Fernando en *primera parte* y Pedro en la *segunda*.

(28) Op. cit. 1a. parte, J.I, e. XVIII.

(29) ALARCON, *Ganar amigos*, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 341 y ss.

(30) ALARCON, *Los favores del mundo*, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 1 y ss.

(31) ALARCON, *Los pechos privilegiados*, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 415 y ss.

(32) ALARCON, *El dueño de las estrellas*, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 267 y ss.

(33) ALARCON, *No hay mal que por bien no venga*, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 177 y ss.

(34) ALARCON, *La crueldad por el honor*, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 451 y ss.

- (35) ALARCON, *La manganilla de Melilla*, BAE. M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 303 y ss.
- (36) Estando convencido de ciertos rasgos únicos, que pueden ser debidos a la mexicanidad latente en ALARCON, no estaría fuera de lugar referirse a estos móviles como fuerzas hispánicas. Sobre este punto véase HENRIQUEZ UREÑA. Conferencia de 1913; V. ALFONSO REYES, *Prlogo*, en la ed. col. C.C. pp. XXXI-XLIV, ed cit.; V. JIMENEZ RUEDA, *Alarcón y su tiempo*, pp. 177-184, ed. cit. V. CASTRO LEAL, *Vida y obra*, pp. 195-212, ed. cit. V. HARTZENBUSCH, BAE. M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. XIII-XXVI, etc.
- (37) V. CAMPOS M. *El alma femenina*, ed. cit.; COTARELO, en N. B. A. E., M. 1906, ed. B.B. t. IV, pp. VII-LXXX; RIOS de LAMPE-REZ., *Prólogo en Obras*, M. 1946, ed. Aguilar, pp. XIII-CXLII, ROMERA NAVARRO, *Las disfrazadas de varón*, ed. cit.; STRICKLAND V. *Las mujeres en...* ed. cit. etc., V. ff. bb.
- (38) Reyes: Isabel y Fernando, Marqués de Santillana, el Almirante, nobles castellanos; Antona García, Juan de Monroy y demás villanos de las cercanías de Toro, del partido de los Católicos; María Sarmiento y don Lope de Albuquerque en el bando portugués; en NBAE. M. 1906, ed. BB. t. IV, pp. 616 y ss.
- (39) El realismo brutal y cruel con que Tirso presenta a la Antona (J. III, ee. IV-VI) que, apurada por los intensos dolores del parto da a luz, como animal, a las gemelas, deja una sensación de sublimidad que se apoya en el móvil patriótico. A la serrana, que impulsada por la fuerza de este resorte se deshace de las hijas que trae al cuello "*metidas en unas alforjas, una detrás y otra delante*" y se arroja, la primera, contra el ejército portugués, van dirigidas las palabras del rey Fernando *este es brío / de española* (J. III, e XI) que resumen al personaje-situación-acción impulsado por la idea de nación y de patria.
- (40) TIRSO, *La gallega Mari-Hernández*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 109 y ss.
- (41) D. Juan Alonso Benavides, D. Juan Alonso Carvajal, D. Pedro Carvajal, en BAE. t. V, pp. 287, y ss, *La prudencia en la mujer*.
- (42) D. Enrique y D. Juan, op. cit. ed. ct.
- (43) TIRSO.—*Amar por arte mayor*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 423 y ss.
- (44) *Averigüelo Vargas*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 668 y ss.
- (45) TIRSO, *La Santa Juana*, N. B. A. E. M. 1907, ed. B.B. t. IX, 1a. parte J. III, ee. XIX-XX y 2a. parte, J. I e. II.
- (46) TIRSO, *Los amantes de Teruel*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 690 y ss.
- (48) TIRSO.—*La Santa Juana*, N. B. A. E. t. IX, 2a. parte, J. I, e. I, loc. cit.
- (49) V. Lo referente a la nota 2.
- (50) MORETO, *La confusión de un jardín*, pp. 511 y ss. *No puede* pp. 187 y ss., t. XXXIX, ed cit.

- (51) MORETO, *Industrias contra finezas*, BAE, t. XXXIX, pp. 269 y ss.
- (52) MORETO, *El desdén con el desdén*, BAE, M. 1856, ed. M.R. t. XXXIX, pp. 1 y ss.
- (53) MORETO, *El poder de la amistad y venganza sin castigo*, BAE, t. XXXIX, pp. 21 y ss.
- (54) MORETO, *Lo que puede la aprehensión o la fuerza del odio*, BAE, M. 1896, ed. M.R. t. XXXIX, pp. 167 y ss.
- (55) ROJAS, *El Caín de Cataluña*, BAE, M. 1861, ed. M.R. t. LIV, pp. 271 y ss.
- (56) ROJAS, *El Caín de Cataluña*, ed. cit. J. J. I-II.
- (57) ROJAS, *Del rey abajo, ninguno*, BAE, M. 1861, t. LIV, pp. 1 y ss.
- (58) ROJAS, BAE, t. LIV, pp. 147 y ss.
- (59) ROJAS, *Donde hay agravios no hay celos*, BAE, ed. cit. t. LIV, J. I, e. III.
- (60) CALDERON, BAE, M. 1849, ed. M.R. t. IX, pp. 511 y ss.
- (61) CALDERON, BAE, M. 1851, ed. M.R., t. VII, pp. 368 y ss.
- (62) CALDERON, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. XIV, pp. 151 y ss.
- (63) CALDERON, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. XIV, pp. 175 y ss.
- (64) CALDERON, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. XII, pp. 701 y ss.
- (65) CALDERON, BAE, M. 1849, ed. M.R. t. IX, pp. 575 y ss.
- (66) CALDERON, BAE, M. 1849, ed. M.R. t. IX, pp. 49 y ss.
- (67) CALDERON, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. XIV, p. 355 y ss.
- (68) CALDERON, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. XIV, pp. 212 y ss.
- (69) CALDERON, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII, pp. 657 y ss.
- (70) CALDERON, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. IX, pp. 215 y ss.
- (71) CALDERON, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. VII, pp. 411 y ss.
- (72) CALDERON, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. VII, pp. 149 y ss.
- (73) CALDERON, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. XIV, pp. 199 y ss.
- (74) CALDERON, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII, pp. 357 y ss.
- (75) CALDERON, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII, pp. 87 y ss.
- (76) CALDERON, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII, pp. 417 y ss.
- (77) CALDERON, BAE, M. 1851, ed. M.R. t. VII, pp. 1 y ss.
- (78) CALDERON, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII, pp. 377 y ss.
- (79) CALDERON, BAE, M. 1849, ed. M.R. t. IX, pp. 421 y ss.
- (80) CALDERON, BAE, M. 1851, ed. M.R. t. VII, pp. 311 y ss.
- (81) CALDERON, *A secreto agravio, secreta venganza*, BAE, M. 1851, ed. M.R. t. VII, pp. 595 y ss.
- (82) CALDERON, *El astrólogo fingido*, BAE, M. 1851, ed. M.R. t. VII, pp. 573; *La dama duende*, BAE, t. VII, pp. 167 y ss.; *Los empeños de un acaso*, BAE, M. 1849, ed. M.R. t. IX, pp. 193 y ss.; *Guárdate del agua mansa*, t. IX, pp. 377 y ss.; *Hombre pobre todo es trazas*, BAE, t. VII, pp. 503 y ss.

- (83) CALDERON, *La desdicha de la voz*, BAE, M. 1850, ed. M. R. t. XIV, pp. 87 y ss.; *El maestro de danzar*, BAE, M. 1849, ed. M.R. t. IX, pp. 77 y ss.
- (84) CALDERON, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. XIV, pp. 329 y ss.
- (85) CALDERON, *El segundo Scipión*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. XIV, J. II, e IX, Flavia y Scipión.
- (86) CALDERON, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII, pp. 681 y ss.
- (87) LOPE, *El alcalde de Zalamea*, Obras, R.A.E., M. 1901, ed. R.A. t. XII, pp. 565 y ss.
- (88) LOPE, *Obras*, ed. R.A. t. VII, pp. 259 y ss.
- (89) LOPE, *Obras*, ed. R.A. t. VII, pp. 223 y ss.
- (90) LOPE, *El caballero de Olmedo*, en BAE, M. 1855, ed. M.R. t. XXXIV, pp. 367 y ss.
- (91) LOPE, *Los comendadores de Córdoba*, en *Obras*, ed. R.A. t. XI, pp. 261 y ss.
- (92) LOPE, op. cit., en *Obras*, ed. R.A., M. 1899, t. IX, p. 299, a.
- (93) LOPE, op. cit. en *Obras*, M. 1900, ed. R.A. t. XII, pp. 129, a.
- (93) LOPE, op. cit. en *Obras*, M. 1900, ed. R.A. t. XI, pp. 129 y ss.
- (94) LOPE, *Pedro Carbonero*, Obras, M. 1900, ed. R.A. t. XI, J. III, ee, I-IV.
- (95) LOPE, op. cit. en BAE, M. 1857, ed. M.R. t. XLI, pp. 465 y ss.
- (96) LOPE, op. cit. en BAE, M. 1857, ed. M.R. t. XLI, pp. 633 y ss.
- (97) LOPE. *La llave de la honra*, en BAE, M. 1855, ed. M.R. t. XXXIV, pp. 117 y ss.
- (98) LOPE. *El mejor alcandé, el rey*, en BAE, M. 1853, ed. M.R. t. XXIV, pp. 475 y ss.
- (99) LOPE, op. cit., en BAE, M. 1857, ed. M.R. t. XLI, pp. 281 y ss.
- (100) LOPE. *Los Prados de León*, en BAE, M. 1860, ed. M.R. t. LII, pp. 433 y ss.
- (101) LOPE. *El rey don Pedro en Madrid. y el Infanzón de Ilescas*, en *Obras*, M. 1899, ed. R.A. t. IX, pp. 477 y ss.
- (102) LOPE, op. cit. 1a. parte, en BAE, M. 1860, ed. M.R. t. LII, pp. 93 y ss.
- (103) LOPE op. cit. en BAE, M. 1857, ed. M.R. t. XLI, pp. 95 y ss.
- (104) LOPE, op. cit. en *Obras*, M. 1900, ed. R.A. t. XI, pp. 343 y ss.
- (105) LOPE, op. cit. en *Obras*, M. 1897, ed. R.A. t. VII, pp. 417 y ss.
- (106) LOPE. *La corona merceda*, en BAE, M. 1853, ed. M.R. t. XXIV, pp. 227 y ss.; también en T.A.E. M. 1929, ed. Montesinos, t. V, pp. 9-120.
- (107) LOPE, *La Estrella de Sevilla*, en BAE, M. 1853, ed. M. R. t. XXIV, pp. 137 y ss.
- (108) LOPE, *Las paces de los reyes y Jud'a de Toledo*, en BAE, M. 1857, ed. M.R. t. XLI, pp. 567 y ss.
- (109) LOPE, op. cit. en BAE, M. 1860, ed, M.R. t. LII, pp. 93 y ss., 1a. P.

- (110) LOPE, op. cit. en BAE, M. 1853, ed. M.R. t. XXIV, pp. 273 y ss.
- (112) LOPE, *El guante de doña Blanca*, en BAE, M. 1857, ed. M.R. t. XLI, pp. 17 y ss.
- (113) LOPE, *La mayor victoria*, en BAE, M. 1857, ed. M.R. t. XLI, pp. 221 y ss.
- (114) LOPE, *El piadoso aragonés*, en *Obras*, M. 1899, ed. R. A. t. X, pp. 249 y ss.
- (115) LOPE, *La inocente sangre*, en BAE, M. 1860, ed. M.R. t. LII, pp. 350 y ss.
- (116) LOPE, op. cit. en BAE, M. 1855, ed. M.R. t. XXXIV, pp. 135 y ss.
- (117) ALARCON, *La amistad castigada*, en BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 285 y ss. *El dueño de las estrellas*, ed. cit. t. XX, pp. 267 y ss.
- (118) ALARCON, op. cit., ed. cit., t. XX, pp. 341 y ss.
- (119) ALARCON, op. cit., ed. cit., t. XX, pp. 177 y ss.
- (120) ALARCON, op. cit., ed. cit., t. XX, pp. 415 y ss.
- (121) ALARCON, op. cit., ed. cit., t. XX, la. P. pp. 375 y ss.; 2a. P. pp. 395 y ss.
- (122) ALARCON, op. cit., ed. cit., t. XX, p. 193, J. III, e. XI.
- (123) ALARCON, op. cit., ed. cit., t. XX, pp. 356-58, J. III, ee XVII-XXII.
- (124) ALARCON, *La crueldad por el honor*, ed. cit., t. XX, pp. 451 y ss.
- (125) ALARCON, op. cit., ed. cit., t. XX, pp. 451-53, J. I, ee II-V.
- (126) M. M. P. Publica una comedia atribuida a LOPE: *El Antecristo* en *Obras*, M. 1893, ed. R.A. t. III, pp. 559-585; MENENDEZ y PELAYO la califica como "engendro" y da crédito de buena obra a la de ALARCON; V. *Obras*, t. III. *Observaciones preliminares*, pp. LXXVIII-LXXIX.
- (127) ALARCON, op. cit. ed. cit. t. XX. pp. 359 y ss.
- (128) ALARCON, *La amistad castigada*, en BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 285 y ss.
- (129) ALARCON, *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*, en BAE, ed. cit. t. XX, pp. 195 y ss.
- (130) ALARCON. *El desdichado en fingir*, BAE, t. XX, pp. 138 y ss.
- (131) ALARCON, *Los empeños de un engaño*, BAE, t. XX, pp. 249 y ss.
- (132) ALARCON, *La industria y la suerte*, BAE, t. XX, pp. 23 y ss.
- (133) ALARCON, *La manganilla de Melilla*, BAE, t. XX, pp. 303 y ss.
- (134) ALARCON, *Mudarse por mejorarse*, BAE, t. XX, pp. 101 y ss.
- (135) ALARCON, *Las paredes oyen*, BAE, t. XX, pp. 43 y ss.
- (136) ALARCON, *La prueba de las promesas*, BAE, t. XX, pp. 433 y ss.
- (137) ALARCON, *Quien mal anda en mal acaba*, BAE, t. XX, pp. 211 y ss.

- (138) ALARCON, *La verdad sospechosa*, BAE, t. XX, pp. 321 y ss.
- (139) ALARCON, op. cit. ed. cit. BAE, t. XX, pp. 63 y ss.
- (140) ALARCON, *La amistad castigada*, en BAE, ed. cit. t. XX, pp. 300-301, J. III, e. XVIII.
- (141) TIRSO, *Amar por arte mayor*, en BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 423 y ss.
- (142) TIRSO, *El celoso prudente*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 612 y ss.
- (143) TIRSO, *Mari-Hernández, la gallega*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 109 y ss.
- (144) TIRSO, *Privar contra su gusto*, BAE, ed. cit. t. V, pp. 346 y ss.
- (145) TIRSO, *Antona Garcia*, N.B.A.E., M. 1906, ed. B.B. t. IV, pp. 616 y ss.
- (146) TIRSO, *La prudencia en la mujer*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 287 y ss.
- (147) TIRSO, *La Santa Juana*, en N.B.A.E., M. 1907, ed. B.B. t. IX, 1º P. J. III, e. XX; 2º P. J. I, ee. I-III.
- (148) TIRSO, *La venganza de Tamar*, en N.B.A.E., M. 1906, ed. B.B. t. IV, pp. 407 y ss; también en *Comedias de CALDERON*, BAE, M. 1849, ed. M.R. t. IX, pp. 401 y ss.
- (149) TIRSO, *La mujer que manda en casa*, en N.B.A.E., M. 1906, ed. B.B. t. IV, pp. 460 y ss.
- (150) TIRSO, *El vergonzoso en palacio*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 204 y ss.
- (151) TIRSO, *La firmeza en la hermosura*, en N.B.A.E., M. 1907, ed. B.B. t. IX, pp. 333 y ss.
- (152) TIRSO, *Averigüelo Vargas*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 668 y ss.
- (153) TIRSO, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 572 y ss.
- (154) TIRSO, *La venganza de Tamar*, ed. cit. J. III, ee. VII-VIII.
- * Como MORETO no presenta, respecto al rey, ninguna novedad y en sus comedias el monarca aparece rara vez, lo pasaré por alto en este capítulo. Su Pedro el Cruel de *El valiente justiciero* (BAE, t. XXXIX, pp. 330 y ss.) sigue los lineamientos de *El rey D. Pedro en Madrid* de LOPE.
- (154 bis) ROJAS, *Del rey abajo, ninguno*, BAE, M. 1861, ed. M.R. t. LIV, pp. 1 y ss.
- (155) ROJAS, *El Cain de Cataluña*, BAE, M. 1861, ed. M.R. t. LIV, pp. 271 y ss.
- (156) ROJAS, *No hay ser padre siendo rey*, BAE, M. 1861, ed. M.R. t. LIV, pp. 389 y ss.
- (157) ROJAS, *Progne y Filomena*, BAE, M. 1861, ed. M.R. t. LIV, pp. 39 y ss.
- (158) ROJAS, *Santa Isabel, reina de Portugal*, BAE, M. 1861, ed. M.R. t. LIV, pp. 255 y ss.

- (159) ROJAS, *Del rey abajo, ninguno*, ed. cit. t. LIV, J. I, ee que si-
guen al informe de Orgaz y J. II, ee. de los villanos esperando a García,
pp. 2 b, c — 3 t, b y pp. 8 b, c y 9 a, b.
- (160) ROJAS, *Del rey abajo, ninguno*, ed. cit. t. LIV, J. I, p. 4 c.
- (161) ROJAS, *Progne y Filomena*, ed. cit., t. LIV, J. II, pp. 55-56
y J. III, p. 60.
- (162) ROJAS, *El Catn de Cataluña*, ed. cit. t. LIV, J. III, p. 288.
- (163) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. III, p. 290.
- (164) ROJAS, op. cit., en BAE, t. LIV, pp. 389 y ss.
- (165) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. III, p. 406.
- (166) CALDERON, *La sibila del Oriente*, BAE, M. 1850, ed. M.R.
t. XIV, pp. 199 y ss.
- (167) CALDERON, op. cit., ed. cit., t. XIV, J. III, e. penúltima.
- (168) CALDERON, op. cit., BAE, M. 1849, ed. M.R. t. IX, pp. 215
y ss.
- (169) CALDERON, op. cit., ed. cit. t. IX, J. III, e. penúltima.
- (170) CALDERON, op. cit., BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII, pp. 531
y ss.
- (171) CALDERON, op. cit., BAE, M. 1849, ed. M.R. t. IX, pp. 421
y ss.
- (172) cf. LOPE, op. cit., ed. cit. con CALDERON, op. cit., ed. cit.
- (173) CALDERON, op. cit., BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII, pp. 67
y ss.
- (174) CALDERON, op. cit., BAE, M. 1851, ed. M.R. t. VII, pp. 368
y ss.
- (175) CALDERON, op. cit., BAE, M. 1851, ed. M.R. t. VII, pp. 595
y ss.
- (176) CALDERON, op. cit., BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII, 1ª P.
pp. 21 y ss.
- (177) CALDERON, op. cit., BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII, pp. 681
y ss.
- (178) CALDERON, op. cit., ed. cit., t. XII, J. III, e última.
- (179) LOPE, *Amar sin saber a quién*, BAE, M. 1855, ed. M.R. t.
XXXIX, pp. 443 y ss.
- (180) LOPE, op. cit., ed. cit., t. XXXIV, J. III.
- (181) LOPE, *El bastardo Mudarra*, en *Obras*, M. 1897, ed. R.A.
t. VII, pp. 463 y ss.
- (182) LOPE, op. cit., ed. cit., t. VII, pp. 485-86.
- (183) LOPE, op. cit., ed. cit., t. VII, pp. 501-2.
- (184) LOPE, op. cit., ed. cit., t. VII, pp. 503-4.
- (185) LOPE, *El casamiento en la muerte*, en *Obras*, M. 1897, ed.
R.A. t. VII, pp. 259 y ss.
- (186) LOPE, *El conde Fernán González*, en *Obras*, M. 1897, ed. R.A.
t. VII, pp. 417 y ss.
- (187) LOPE, *Pedro Carbonero*, en *Obras*, M. 1900, ed. R.A. t. XI,
pp. 129 y ss.

- (188) LOPE, *Las famosas Asturi* BAE, M. 1897, ed. M.R. t. XLI, pp. 465 y ss.
- (189) LOPE, *La inocente sangre*, en BAE, M. 1860, ed. M.R. t. LII, pp. 350 y ss.
- (190) LOPE, *Los Prados de León*, BAE, M. 1860, ed. M.R. t. LII, pp. 433 y ss.
- (191) LOPE, *El rey don Pedro en Madrid*, en *Obras*, M. 1899, ed. R.A. t. IX, pp. 165 y ss.
- (192) LOPE, *Los Tellos de Meneses*, BAE, M. 1853, ed. M.R. t. XXIV, 2ª P. pp. 531 y ss.
- (193) LOPE, op. cit., ed. cit., t. XXIV, J. III, e XVI.
- (194) LOPE, *El Caballero de Olmedo*, en BAE, M. 1855, ed. M.R. t. XXXIV, pp. 367 y ss.
- (195) LOPE, *El remedio en la desdicha*, en BAE, M. 1857, ed. M.R. t. XLI, pp. 133 y ss.
- (196) LOPE, *La Niña de plata*, en BAE, M. 1853, ed. M.R. t. XXIV, pp. 273 y ss.
- (197) LOPE, op. cit., ed. cit., J. III, e. VI, p. 292, b.
- (198) LOPE, *La mayor victoria*, BAE, M. 1857, ed. M.R. t. XLI, pp. 221 y ss.
- (199) LOPE, *El bastardo mudarra*, ed. cit., Bernardo del Carpio en *El casamiento en la muerte*, ed. cit. y en *Las mocedades*, ed. cit., Nuño en *Los Prados de León*, ed. cit., Tello el mozo en *Los Tellos de Meneses*, ed. cit., 2ª P.
- (200) LOPE, *El guante de doña Blanca*, en BAE, M. 1857, ed. M.R. t. XLI, pp. 17 y ss.
- (201) LOPE, *La Estrella de Sevilla*, en BAE, M. 1853, ed. M.R. t. XXIV, pp. 137 y ss.
- (202) LOPE, *El anzueto de Fenisa*, BAE, M. 1857, ed. M.R. t. XLI, pp. 363 y ss.
- (203) LOPE, op. cit., en BAE, M. 1855, ed. M.R. t. XXXIV, pp. 523 y ss.
- (204) LOPE, *La inocente Laura*, en BAE, M. 1860, ed. M.R. t. LII, pp. 476 y ss.
- (205) LOPE, *El cuerdo loco*, en T.A.E., M. 1922, ed. J.F. MON-
TESINOS, t. IV, pp. 11-129.
- (206) LOPE, *Más pueden celos que amor*, en BAE, M. 1855, ed. M.R. t. XXXIV, pp. 175 y ss.
- (207) LOPE, *La hermosa fea*, en BAE, M. 1855, ed. M.R. t. XXXIV, pp. 349 y ss.
- (208) LOPE, *Los milagros del desprecio*, BAE, M. 1855, ed. M.R. t. XXXIV, pp. 235 y ss.
- (209) LOPE, *La vengadora de las mujeres*, BAE, M. 1857, ed. M.R. t. XLI, pp. 507 y ss.
- (210) LOPE, *Las bizarrías de Belisa*, BAE, M. 1855, ed. M.R. t. XXXIV, pp. 557 y ss.

- (211) LOPE, *Los Tellos de Meneses*, BAE, M. 1853, ed. M.R. t. XXIV, 1ª P. J. II, e VII.
- (212) Cl. D. Alonso, en *El Casamiento en la muerte*, Alfonso III en *la segunda parte de Los Tellos de Meneses*; Fernando IV en *La inocente sangre*.
- (213) Existen dudas respecto a la atribución de *Valor, fortuna y lealtad*. V. HASTZENBUSCH en ed. M.R. y M. PELAYO, *Observaciones preliminares en Obras*, t. VII, ed. R.A.; comedias en pp. 291 y 331.
- (214) LOPE, *Las famosas asturianas*, en BAE, M. 1857, ed. M.R. t. XLI, J. III.
- (215) LOPE, *Fuenteovejuna*, en BAE, M. 1857, ed. M.R. t. XLI, pp. 633 y ss. J. II, ee. X-XI y XVII.
- (216) LOPE, op. cit. ed. cit. J. III, ee. III, IV, V - IX; XII; XVIII.
- (217) TIRSO, ROJAS, CALDERON.
- (218) LOPE, *Los Tellos de Meneses*, en BAE, M. 1853, ed. M.R. t. XXIV, 1ª P. pp. 511 y ss. 2ª P. pp. 531 y ss.
- (219) LOPE, op. cit. ed. cit. p. 537, J. II, e II.
- (220) LOPE, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, en BAE, M. 1857, ed. M.R. t. XLI, pp. 281 y ss.
- (221) LOPE, op. cit. ed. cit. J. III, ee. XVI-XVIII.
- (222) LOPE, *El alcalde de Zalamea*, en *Obras*, M. 1901, ed. R.A. t. XII, pp. 565 y ss.
- (223) LOPE, *El mejor alcalde el rey*, en BAE, M. 1853, ed. M.R. t. XXIV, pp. 475 y ss. J. I, ee. XIV-XV.
- (224) LOPE, op. cit. ed. cit. J. II, e XI.
- (225) LOPE, op. cit. ed. cit. J. III, ee. XVI-XIX. LOPE da como fuente de esta verdadera historia *la corónica de España: la cuarta parte la cuenta*.
- (226) LOPE, *El villano en su rincón*, BAE, M. 1855, ed. M.R. t. XXXIV, pp. 135 y ss. J. I, e. VII y ee. XII-XIII.
- (227) ALARCON, op. cit. en BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 451 y ss.
- (228) ALARCON, op. cit. ed. cit. J. II, e IX.
- (229) ALARCON, op. cit. ed. cit., J. III, ee. XVIII-XXI.
- (230) ALARCON, *Los favores del mundo*, BAE, ed. M.R. t. XX, pp. 1 y ss.
- (231) ALARCON, op. cit. ed. cit. J. I, ee. XV-XXI; J. II, ee. I-IV.
- (232) ALARCON, op. cit. ed. cit. J. II, ee. XII-XVI; J. III, ee. III-XVIII.
- (233) ALARCON, op. cit. ed. cit. J. III, ee. XX-XXIV.
- (234) Cuando ya la "comedia" había declinado, BANCES CANDAMO, 1662-1704, presenta un último prototipo, brillante destello caballeresco: D. Hernán Tello de Portocarrero, en *Por el rey y por su dama*, BAE, M. 1859, ed. M.R. t. XLIX, pp. 369 y ss.

- (235) ALARCON, *Los pechos privilegiados*, en BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 415 y ss.
- (236) ALARCON, op. cit., ed. cit., J. III, ee. XVI-XVII.
- (237) ALARCON, *Las paredes oyen*, en BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 43 y ss., J. III, e II.
- (238) ALARCON, *La prueba de las promesas*, en BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 433 y ss.
- (239) ALARCON indica al final de su comedia la fuente de su argumento: el *enxiemplo XI del Conde Lucanor et de Patronio*.
- (240) ALARCON, *La manganilla de Melilla*, en BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 303 y ss.
- (241) ALARCON, *Quien mal anda en mal acaba*, BAE. ed. cit. t. XX, pp. 211 y ss.
- (242) ALARCON, op. cit. ed. cit. J. I, pp. 307 c y 308 a. J. II, p. 309 b y c. J. III pp. 316 c y 317 a y b.
- (243) ALARCON, op. cit. ed. cit. J. III, pp. 319-20.
- (244) ALARCON indica la fuente de su argumento al terminar la jornada III; Román muere en la prisión de Toledo el año de 1600 habiendo sido *relajado* en efigie y pagando *en el fuego / el cadáver su pecado*. ed. cit. p. 228 c.
- (245) ALARCON, op. cit. ed. cit. J. I, ee III-VI.
- (246) ALARCON, op. cit. ed. cit. J. III, ee VIII-XI.
- (247) ALARCON, *La cueva de Salamanca*, en BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 83 y ss.
- (248) ALARCON, op. cit. ed. cit. J. II, pp. 93c-94-95a.
- (249) TIRSO, *Et condenado por desconfiado*. BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 184 y ss; CALDERON, *Las cadenas del demonio*, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII; *El José de las mujeres*, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII; *El mágico prodigioso*, BAE, M. 1849, ed. M.R. t. IX.
- (250) ALARCON, *La crueldad por el honor*, ed. cit; *La culpa busca la pena*, ed. cit; *El desdichado en fingir*, ed. cit; *El dueño de las estrellas*, ed. cit; *Los empeños de un engaño*, ed. cit; *La industria y la suerte*, ed. cit; *Todo es ventura*, ed. cit; *El semejante a sí mismo*, ed. cit.
- (251) V. lista de autores dramáticos en el *Catálogo Cronológico* compuesto por D. R. de MESONERO ROMANOS en BAE, t. XLV, 2º vol. de *Contemporáneos de Lope de Vega*, pp. XLI-LV y t. XLIX, 2º vol. de *Anteriores a Lope de Vega*, pp. XXIII-LI.
- (252) ALARCON, op. cit. BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 267 y ss.
- (253) ALARCON, op. cit. BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 469 y ss.
- (254) ALARCON, *Los favores del mundo*, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 1 y ss.
- (255) ALARCON, op. cit., ed. cit., J. II, e. XI.
- (256) ALARCON, *Ganar amigos*, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 341 y ss. J. II, ee. II-III y XV.

- (257) ALARCON, *El tejedor de Segovia*, ed. cit., *Segunda parte*, J. III, ee. V-VI.
- (258) ALARCON, *Mudarse por mejorarse*, ed. cit., t. XX, J. III, e. XI.
- (259) ALARCON, *No hay mal que por bien no venga*, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 177 y ss. J. I., ee. XI-XV; J. II, ee. III-IV; VI.
- (260) ALARCON, op. cit., ed. cit., J. II, e. XII; J. III, ee. II y X.
- (261) ALARCON, *Las paredes oyen*, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 43 y ss.
- (262) ALARCON, *La prueba de las promesas*, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 433 y ss.
- (263) ALARCON, op. cit., ed. cit., pp. 448-449, b y c.
- (264) ALARCON, *El semejante a sí mismo*, ed. cit., t. XX, pp. 63 y ss. J. I. ee. I, II, V; J. II, ee. III, etc.
- (265) ALARCON, *La verdad sospechosa*, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 321 y ss.
- (266) ALARCON, op. cit., ed. cit., J. I, ee. III, V, VII, J. II, ee. V, IX, XVI. J. III, ee. II-III, etc.
- (267) ALARCON, op. cit., ed. cit., J. III, e. VII.
- (268) ALARCON, *Los pechos privilegiados*. BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 415 y ss.
- (269) ALARCON, op. cit., ed. cit., J. II, e. XX, p. 426 a. J. III, XVII p. 431.
- (270) TIRSO, *Los amantes de Teruel*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 690 y ss. *Antona García*, N.B.A.E., M. 1906, ed. B.B. t. IV, pp. 616 y ss. *La prudencia en la mujer*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 287 y ss.
- (271) TIRSO, *El amor médico*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 381 y ss.
- (272) TIRSO, op. cit., ed. cit., J. I.
- (273) TIRSO, *Averigüelo Vargas*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 688 y ss.
- (274) V. sobre la polémica referente a Fray GABRIEL TELLEZ, como posible hijo bastardo del duque de OSUNA, a la familia GIRON y a los personajes bastardos de sus comedias, cI. B. de los RIOS: *El enigma bibliográfico*, ed. cit.; *Prólogo.—Biografía y notas*, en *Obras dramáticas completas*, t. I, ed. cit.; E. COTARELO y MORI: *Vida y obras*, en N.B.A.E. t. IV, pp. VII-LXXX; *Catálogo Razonado*, en N.B.A.E. t. IX, ed. cit., pp. I-XLIV; José L. RUS, *El novicio mercedario del convento de Guadalajara*, en R. *Reconquista*, ed. y nos. cit.; Fray G. PLACER LOPEZ; etc., V. R. *Estudios* tt. V-VII, ed. cit., V. R. *Pueblo* ed. cit., etc., V. ff. bb. al final de este ensayo.
- (275) TIRSO, op. cit., ed. cit., J. III, ee. últimas.
- (276) TIRSO, *La gallega Mari-Hernández*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 109 y ss.
- (277) TIRSO, op. cit., ed. cit., toda la J. III.
- (278) TIRSO, *Don Gil de las calzas verdes*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 109 y ss.

- (279) TIRSO, *La villana de Vallescas*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 44 y ss.
- (280) TIRSO, *La villana de la Sagra*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 307 y ss.
- (281) TIRSO, op. cit., en BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 128 y ss.
- (282) TIRSO, op. cit., ed. cit., J. II, ee. IV-V.
- (283) TIRSO, op. cit., ed. cit., J. III, ee. XVIII-XIX.
- (284) TIRSO, *Martà la piudosa*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 442 y ss.
- (285) TIRSO, op. cit., BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, J. I.
- (286) TIRSO, op. cit., BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, J. I, e. IV.
- (287) TIRSO, *La Santa Juana*, N.B.A.E., M. 1907, ed. BB. t. IX, 1a. P. pp. 238 y ss. 2a. P. 276 y ss. 3a. P. pp. 304 y ss.
- (288) TIRSO, op. cit., ed. cit., 1a. P. J. III, e. XII y e. XX.
- (289) TIRSO, op. cit., ed. cit., 2a. P. J. I, ee. II-III.
- (290) D. Lope, Da. Blanca, D. Melendo, Da. Elvira, D. Ordoño, en *Amar por arte mayor*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 423 y ss.; Conde de Barcelona, Duque Guillén, Marquesa Estela, en *El amor y la amistad*, ed. cit., t. V, pp. 328 y ss.; Príncipe Carlos, Duque Enrique, Beatriz, D. Gabriel, en *Amar por señas*, ed. cit., t. V, pp. 462 y ss.; Duquesa Margarita, Conde Carlos, Da. Victoria, D. Pedro, en *Amor y celos hacen discretos*, ed. cit., t. V, pp. 150 y ss.; Príncipe Segismundo, Lisena, Diana, Princesa Leonora, D. Sancho, Infante Alberto, en *El celoso prudente*, ed. cit., t. V, pp. 612 y ss.; Duque César, Marquesa Sirena, Condesa Narcisa, Alejandro, en *Los celos con celos se curan*, ed. cit., t. V, pp. 364 y ss.; Conde de Urgel, Da. Elena, D. Juan, Da. Josefa, en *La firmeza en la hermosura*, en N.B.A.E. ed. cit., t. IX, pp. 333 y ss.; Duque Rogerio, Conde Enrique, Duquesa Clemencia, Leonisa, en *El melancólico*, en N.B.A.E. ed. cit., t. IV, pp. 61 y ss.; D. Fadrique, Infanta Isabela, D. Juan de Cardona, D. Luis de Moncada, Da. Leonora, en *Privar contra su gusto*, ed. cit., t. V, pp. 346 y ss.; Da. Madalena, Da. Serafina, Conde Antonio de Barcelo, Mireno-Dionis, en *El vergonzoso en palacio*, ed. cit., t. V, pp. 204 y ss.
- (291) D. Gaspar, Da. Jerónima, D. Gonzalo, Da. Estefanía, en *El aor médico*, ed. cit. t. V, pp. 381 y ss; D. Melchor, Da. Magdalena, D. Jerónimo, D. Sebastián, Da. Angela, en *La celosa de sí misma*, ed. cit. t. V, pp. 128 y ss; D. Martín, Da. Juana, D. Juan, Da. Inés, Da. Clara, en *D. Gil de las calzas verdes*, ed. cit. t. V, pp. 402 y ss. D. Felipe, Marta, Lucía, D. Fernando, en *Marta la piadosa*, ed. cit. t. V, pp. 442 y ss; Da. Bernarda, D. Fernando, Da. Jusepa, D. Duarte, en *Por el sótano y el torno*, ed. cit. t. V, pp. 228 y ss. D. Luis, Da. Inés, D. Juan, D. Pedro, en *La Villana de la Sagra*, ed. cit. t. V, pp. 307 y ss. Da. Violante, D. Gabriel, D. Pedro, Da. Serafina, en *La Villana de Vallecas*, ed. cit. t. V, pp. 44 y ss.
- (292) Gilote, en *El amor y la amistad*, Tabaco y Cabello en *Averiguéulo Vargas*, Batricio, Gaseno, Aminta, Tisbea, en *El burlador de Sevilla* y

convidado de piedra, Mingo, Crespo, Berrueco, Lillo, en *La Santa Juana*, Tarso, Melisa, Bato en *El vergonzoso en Palacio*. Blas Serrano, en *La villana de Vallecas*; en ésta, Da. Violante, de panadera y de escobera, está movida con picardía y su lenguaje es llano y de sabor popular.

(293) TIRSO, *Antona García*, N.B.A.E., M. 1906, ed. B.B. t. IV, J. III, ee V, VI, VII, VIII.

(294) TIRSO, *La mujer que manda en casa*, N.B.A.E., M. 1906, ed. B.B. t. IV, J. III, ee. XI y ss.

(295) TIRSO, *La Santa Juana*, N.B.A.E. M. 1907, ed. B.B. t. IX, 2ª P.

(296) TIRSO, op. cit. ed. cit. 2ª P. J. I. e. XXII.

(297) TIRSO, op. cit. ed. cit. 2ª P. J. II, e. I.

(298) TIRSO, op. cit. ed. cit. 2ª P. J. II, ee. X-XIV.

(299) TIRSO, op. cit. ed. cit. 3ª P. J. II, ee. V-VI.

(300) TIRSO, op. cit. ed. cit. 3ª P. J. II, e. III.

(301) TIRSO, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, BAE, M. 1850, ed. M. R. t. V, habla Aminta, J. III, e. IV.

(302) MORETO, op. cit. en BAE, M. 1856, ed. M.R. t. XXXIX, pp. 269 y ss.

(303) MORETO, op. cit. en BAE, M. 1856, ed. M.R. t. XXXIX, pp. 249 y ss.

(304) MORETO, *El licenciado Vidriera*, ed. cit. J. III, e. XV.

(305) LOPE, *El anzueto de Fenisa*, BAE, t. XLI; *El ausente en el lugar*, BAE, t. XXIV; *La boba para los otros y discreta para sí*, BAE, t. XXXIV; *La inocente Laura*, BAE, t. LII; *La dama boba*, BAE, t. XXIV; *Los locos de Valencia*, BAE, t. XXIV.

(306) MORETO, *El desdén con el desdén*, BAE, M. 1856, ed. M.R. t. XXXIX, pp. 1 y ss.

(307) MORETO, op. cit. ed. cit. J. I, ee. II-III y VII-VIII.

(308) MORETO, op. cit. ed. cit. J. I, e. I, descripción que hace Carlos.

(309) MORETO, op. cit. en BAE, M. 1856, ed. M.R. t. XXXIX, pp. 167 y ss.

(310) MORETO, *Lo que puede la aprehensión*, BAE, t. XXXIX, J. III, e. XI

(311) MORETO, op. cit. ed. cit. J. III, e. XII.

(312) MORETO, *El poder de la amistad y venganza sin castigo*, BAE, M. 1856, ed. M.R. t. XXXIX, pp. 21 y ss.

(313) MORETO, *La confusión de un jardín*, BAE, M. 1856, ed. M.R. t. XXXIX, J. I, ee. V-VI.

(314) MORETO, *Las travesuras de Pantoja*, en BAE, M. 1856, ed. M.R. t. XXXIX, J. I, ee. XVI-XVII.

(315) MORETO, op. cit. ed. cit. J. I, e. XXI y J. II, e. XIV.

(316) MORETO, op. cit. ed. cit. J. III, e. XIII.

(317) MORETO, *El lindo don Diego*, BAE, M. 1856, ed. M.R. t. XXXIX, pp. 351 y ss.



(318) TIRSO y CALDERON en *La venganza de Tamar* y en *Los cabellos de Absalón*, respectivamente, en el personaje de Absalón. LOPE en su *Nerón de Roma abrasada*; CALDERON en su *Eco y Narciso* y en *El monstruo de los jardines*; en la comedia de GUILLEN de CASTRO que sirvió de modelo a la de MORETO: *El Narciso en su opinión* y en otras más. TIRSO posee una interesante dama narcisista: su Serafina de *El vergonzoso en palacio*; CALDERON, su Casimiro, en *El conde Lucanor*.

(319) MORETO, *El lindo D. Diego*, ed. cit. J. I. ee. V, VIII, IX y XII.

(320) MORETO, op. cit. ed. cit. J. II, ee. VII y VIII.

(321) MORETO, op. cit. ed. cit. J. I, e. VIII.

(322) LOPE, *El cuerdo loco*, *Los locos de Valencia*, Antonio y Florian, respectivamente y Garcerán en *El bobo del colegio*.

(323) LOPE, su Diana de *La boba para los otros y discreta para sí* y principalmente su Finea de *La dama boba*.

(324) MORETO, op. cit. en BAE, M. 1856, ed. M.R. t. XXXIX, pp. 187 y ss.

(325) La comedia de LOPE *El mayor imposible* posee, sin embargo, apreciable calidad. MORETO sigue los lineamientos generales de su modelo y así, la reina Antonia, Lisardo, Roberto, Diana, Fulgencio, Feniso, y el gracioso Ramón de la creación de LOPE, pasan a ser Da. Ana, D. Félix, D. Pedro, Da. Inés, Alberto, D. Diego y el ingenioso Tarugo, respectivamente.

(326) MORETO, *La ocasión hace al ladrón*, BAE, M. 1856, ed. M.R. t. XXXIX, pp. 407 y ss. J. I, ee. IV-VIII. e. X.

(327) MORETO, op. cit., ed. cit., J. I, e. XII. En *La Villana*, de TIRSO, J. I, e. X.

(328) MORETO, op. cit., ed. cit., J. II, ee. I-II.

(329) MORETO, op. cit., ed. cit., J. II, e. V.

(330) MORETO, op. cit., ed. cit., J. II, ee. IX-XI.

(331) MORETO, op. cit., ed. cit., J. III, ee. II-III.

(332) MORETO, op. cit., ed. cit., J. III, ee. XV-XIX.

(333) MORETO, *El parecido en la corte*, en BAE, M. 1856, ed. M.R. t. XXXIX, pp. 311 y ss.

(334) Esperando no hacer una afirmación gratuita, me saldré un poco de lo que por economía y por temor me había propuesto: no citar autoridades, ni tratar en lo que cabe obras en colaboración; para ello dejaré de ignorar una bien conocida teoría, no del todo infundada. Me permito, en este caso, traer a cuento la probable intervención de JUAN RUIZ en *La villana de Vallecas*. D. ALFONSO REYES, en su edición del *Teatro del dramaturgo mexicano* (col. C.C. p. 257), al mencionar las obras de TIRSO en las que tradicionalmente se le ha atribuido alguna colaboración a JUAN RUIZ, cita también aquéllas en las que E. BARRY (prólogo de su edición de *La verdad sospechosa*, París, 1897, ed. Garnier en col. MERIMEE; reeditada en 1904) cree encontrar la pluma de ALARCON, y refiriéndose a *La villana de Vallecas*, A. REYES opina

que es aquélla donde la colaboración parece más probable, y en la nota al pie de la misma página alude brevemente a una observación de D. PEDRO HENRIQUEZ UREÑA; esta observación, por el interés que ofrece, la base en que la sustenta y por facultarme tal vez a agregar un nuevo ejemplo que reafirme mi atisbo sobre la constante alarconiana de la impostura y la inautenticidad como resorte de su teatro, me permitiré citarla íntegramente. Dice HENRIQUEZ UREÑA en la publicación de su histórica conferencia de 1913 (ed. R. *Nosotros*, México, 1914, No. de mayo, vol. 9): *Colaboró, por los años de 1619 a 1623, con el maestro Tirso de Molina, y en "La villana de Vallecas" utilizaron ambos sus recuerdos de América: Alarcón, los de su patria; Tirso, los de la isla de Santo Domingo, donde estuvo de 1616 a 1618* (5). La nota 5 dice en parte: *M. Barry es responsable de la teoría según la cual "La villana de Vallecas" es obra de Alarcón y Tirso. La teoría me parece plausible; la comedia es indudablemente de Tirso en su plan general y en la mayoría de sus escenas, y entre las alusiones a cosas de América abundan más las antillanas (acto II, escena IX) que las de México (acto I, escena IV), pero, al mismo tiempo, ciertas escenas en que figura don Pedro de Mendoza hacen pensar en la mano de Alarcón.* Yo imagino, en el supuesto caso que JUAN RUIZ haya colaborado en parte, que los dos autores discutieron el plan general, la construcción y el carácter de los personajes. Indudablemente que la obra es de TIRSO de MOLINA, pero no por ello deja de pensarse en ALARCON; a los críticos mencionados les ha llamado la atención el uso de mexicanismos, ciertos giros del estilo, empleo de palabras y el perfil de D. Pedro. Como opinión personal y en el campo de las probabilidades, en que todo puede caber, me parece encontrar en *La villana de Vallecas* los genios de TIRSO y de ALARCON combinados. Sería imposible negar que el maestro TIRSO de MOLINA posee una constante que le es característica: la repetición del asunto de la dama burlada, que adoptando un disfraz se pone en camino, y después de múltiples enredos e ingeniosos ardides logra purificar su honor casándose con el infiel amante. Tanto es así que D. EMILIO COTARELO y MORI resolvió atribuir a fray GABRIEL TELLEZ la paternidad de *La mujer por fuerza*, que aparece en la *Segunda Parte* (publicación que contiene el todavía problemático asunto de *El condenado por desconfiado* y de otras comedias V. HUNTINGTON BUSHEE *The five Parties*, en *Three Centuries of TIRSO*, ed. cit., pp. 54-69. Tablas, pp. 64-65), a causa del asunto, trama y construcción de esta comedia, que repite la constante tirsiana de la dama disfrazada de varón. Claro que el tema de la mujer travestida no es privativo de TIRSO y que se le encuentra abundantemente no sólo en las comedias de otros autores, sino en novelas breves y largas; pero, lo que llama la atención es la mayor frecuencia con que fray GABRIEL echa mano de este tema para construir las comedias en que mejor resalta su genio festivo. De igual manera, me parece observar que JUAN RUIZ de ALARCON posee una constante que le es característica: el asunto del hombre, que consciente o inconsciente-

mente se encuentra inadaptado socialmente, e insatisfecho de sí mismo o de su suerte, y que busca el escape en lo inauténtico (lo falso, lo no real, lo fingido, la magia y la mentira), acabando por usurpar, mediante *impostura*, otra personalidad. Este punto, visto con la humanidad profunda del dramaturgo mexicano, no se da, de esta manera en ningún otro dramático del Siglo de Oro; claro que como simple tema no es privativo de JUAN RUIZ; pero lo que me llama la atención es la mayor frecuencia con que echa mano de este resorte para construir las obras en que mejor resalta su genio. Es más, excepto en ALARCON, los ejemplos que se encuentran son anodinos y de mero fingimiento circunstancial: son puros trucos externos o cambios de vestido, o de nombre, sin ningún fondo moral y humano. *Marta la piadosa*, si acaso, pudiera ofrecer un rastro de verdadera impostura, no ya por el socorrido cambio de ropa, sino por los gestos y poses de la inauténtica beata, que movida por los obstáculos a su amor está usurpando una personalidad moral que no le es sincera, genuinamente propia; pero *Marta*, en el fondo, es un mero pretexto; su gazmoñería es otra modalidad del disfraz festivo y *externo*. Ahora bien, en *La villana de Vallecas* se dan y combinan las dos constantes: la tirsiana de la mujer travestida (Da. Violante, de panadera y de india), logra impedir la boda de su infiel amante y se casa con él) y la alarconiana de la impostura (D. Gabriel encuentra la ocasión de mudar de persona y no tiene el menor escrúpulo en usurpar a D. Pedro su nombre, documentos y prometida). Puede ser mucha mi imaginación, y sin sentido mi audacia, pero me parece ver en *La villana de Vallecas* una magnífica conjunción de lo más característico del genio de TIRSO y de JUAN RUIZ, que va más allá del uso de vocablos y recuerdos americanos. [Quisiera anotar de paso que en MORETO se encuentran, además de los que copia de TIRSO en *La ocasión hace al ladrón*, graciosos versos sobre el arte popular mexicano, salpicados con vocablos de origen náhuatl en su *No puede ser...* (J. II, e VII).] Para dar fin a esta ya larga digresión, y aislar lo dicho para ALARCON, quisiera recordar que, si desde LOPE de VEGA fué de uso común en la comedia, en los juegos de amor, el hecho de que galanes y damas, ya con propósito deliberado, ya por error y traicionados por la oscuridad, se gozaran equivocadamente, este truco escénico no era sino un mero accidente de cambio de nombres, o de pura confusión que no llegaba nunca a la "impostura alarconiana". CALDERON sí posee un caso de verdadera usurpación: en *El José de la mujeres* el demonio ocupa el cuerpo muerto de Aurelio para luchar contra Eugenia y Eleno; en esta comedia, la protagonista se disfraza también con ropa masculina. Pero, la tremenda impostura en la obra calderoniana es con un propósito religioso: muestra lo más abyecto a que puede llegar la criatura menos escrupulosa, y no, como en el mexicano, por la insatisfacción mental y el hambre de ser lo que no se es. ¿Puede esto acercarle más a América?

(335) MORETO, op. cit. en BAE, M. 1856, ed. M.R. t. XXXIX, pp. 330 y ss.

- (336) TIRSO, *El condenado por desconfiado*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 184 y ss.
- (337) MORETO, *San Franco de Sena*, BAE, M. 1856, ed. M.R. t. XXXIX, pp. 121 y ss.
- (338) CALDERON, op. cit. en BAE, M. 1851, ed. M.R. t. VII, pp. 34 y ss.
- (339) CALDERON, op. cit. BAE, M. 1851, ed. M.R. t. VII, pp. 149 y ss.
- (340) CALDERON, op. cit. en BAE, M. 1849, ed. M.R. t. IX, J. II, últimas escenas.
- (341) MORETO, *San Franco de Sena*, ed. cit. J. I, e. VII.
- (342) MORETO, op. cit., ed. cit., J. II, ee. XIV-XV.
- (343) MORETO, op. cit., ed. cit., J. III, e. XI.
- (344) cf. CALDERON, *La devoción de la cruz*, ed. cit. J. I, e. II; ALARCON, *Los favores del mundo*, J. I, e. III; MORETO, *San Franco de Sena*, J. I, e. II.
- (345) MORETO, *Las travesuras de Pantoja*, ed. cit. J. II, ee. XI-XII-XIII-XIV.
- (346) MORETO, *La confusión de un jardín*, BAE, M. 1856, ed. M.R. t. XXXIX, pp. 511 y ss.
- * MORETO, *La confusión de un jardín*, ed. cit. *El desdén con el desdén*, ed. cit. *Industrias contra finezas*, ed. cit. *El lindo don Diego*, ed. cit. *Lo que puede la prehensión*, ed. cit. *El licenciado Vidriera*, ed. cit. *No puede ser...*, ed. cit. *La ocasión hace al ladrón*, ed. cit. *El poder de la amistad* ed. cit. *Las travesuras de Pantoja*, ed. cit.
- (347) ROJAS, op. cit. BAE, M. 1861, ed. M.R. t. LIV, pp. 147 y ss.
- (348) ROJAS, op. cit. BAE, ed. cit. t. LIV, J. II, últimas escenas.
- (349) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. III, últimas escenas.
- (350) ROJAS, *Casarse para vengarse*, BAE, M. 1861, ed. M.R. t. LIV, pp. 103 y ss.
- (351) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. III, últimas escenas.
- (352) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. II, última escena y J. III, e. II.
- (353) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. II, e. última.
- (354) ROJAS, op. cit. BAE, M. 1861, ed. M.R. t. LIV, pp. 61 y ss.
- (355) ROJAS, *Obligados y ofendidos*, ed. cit. t. LIV, J. I, pp. 65-67.
- (356) ROJAS, *Obligados y ofendidos*, ed. cit. t. LIV, J. II, pp. 73-74.
- (357) ROJAS, op. cit., ed. cit., t. LIV, pp. 81-82.
- (358) BOISROBERT, T. CORNELLE y SCARRON hicieron mediores imitaciones de esta comedia. V. n. * en la ADVERTENCIA.
- (359) ROJAS, op. cit. BAE, M. 1861, ed. M.R. t. LIV, pp. 213, y ss.
- (360) ROJAS, *Don Diego de noche*, ed. cit. t. LIV, J. II, pp. 225 a,b,c.
- (361) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. I, p. 218 c.
- (362) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. III, pp. 230-231 a.
- (363) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. III, pp. 231 c y 232.
- (364) ROJAS, op. cit. BAE, M. 1861, ed. M.R. t. LIV, pp. 83 y ss.
- (365) ROJAS, en *Entre bobos anda el juego / D. Lucas del Cigarral*,

presenta a D. Luis, relamido pretendiente de habla barroca; después de una larga queja amorosa de D. Luis, en la que Rojas satiriza el estilo de Góngora, el autor pone en boca de Carranza, criado del "cultista", un gracioso comentario; op. cit. BAE, t. LIV, J. I, p. 21 a. Es todavía más punzante y graciosa la sátira de Tarabilla en *Santa Isabel, reina de Portugal: Rey.*—¿Qué queréis? // Taravilla.—Quiero contarte / cierto librito que he escrito, / que ha de ser muy importante / a todas las damas cultas, / y ha de venderse a millares / si me andan bien los libreros // Rey.—¿Cómo se llama? // Tarabilla.—Es notable / título, "Disparatorio / de todas las cultinantes: / Remedio para hablar culto / cualquiera mujer de partes, / que enfade a toda Lisboa / y a treinta mil mundos canse. / ed. cit. J. III, pp. 268c-269a.

(366) ROJAS, op. cit. BAE, M. 1861, ed. M.R. t. LIV, pp. 39 y ss.

(367) ROJAS, *Progne y Filomena*, ed. cit. J. II, p. 51.

(368) Me parece que, por el arreglo dramático y la preparación de la angustia, el más violento, sádico y cruel estupro que se encuentra en el teatro de este siglo, corresponde a ROJAS, el cual, inspirado en la leyenda griega que relata la incontenible concupiscencia del rey Tereo, traslada el hecho a esta obra, maestra, a pesar de su impertinente forma barroca. La descripción que hace Filomena del primer intento del rey (J. II, p. 46) y la de su violación (J. III, p. 59) son de un extraordinario realismo; la primera vale por el detalle, el aliento sensual y su casi ausencia de barroco; la segunda, por el atrevimiento con que pinta el acceso carnal. LOPE, TIRSO, CALDERON, etc., y en contados casos, poco graves, JUAN RUIZ, tienen en su teatro incontables ejemplos de estos don Juanes, mitad bestia, mitad hombre, que atropellan todos los derechos y la dignidad humana, profanando por la fuerza, no sólo a la mujer, sino a todos aquellos familiarmente conectados con ella, con tal de saciar su apetito sexual. Por lo escabroso del tema, poco se ha profundizado en este asunto, tan interesante como el de los traidores, igualmente poco ahondado hasta ahora. Me he propuesto, en futuros estudios, tratar con detenimiento ambos aspectos, que por las limitaciones de este ensayo y el poco tiempo de que dispongo, dejaré sólo esbozado: las raíces sociales, psicológicas y éticas, tanto del que estupra, como del que traiciona con perfidia, son en extremo profundas y complejas: encima de las capas del medio ambiente y de la herencia histórica; del instinto primario; de la personalidad y del carácter individual y colectivo; de las ansias de poder y de dominación; del fatalismo frente al libre albedrío; de la sujeción de las pasiones a la voluntad moral; del valor de lo bueno y de lo malo, bullen y se agitan, en íntima relación con estos personajes abyectos y viles, insondables ideas religiosas: promiscuidad de lo cristiano y lo gentil; confusión de lo divino y lo profano; combate de Satanás con Dios; lucha interna del hombre consigo mismo y contra su Creador.

(369) Berenguel asesina a su hermano Ramón en *El Catn de Cataluña*; Rugero mata a su hermano Alejandro en *No hay ser padre siendo rey*;

Alejandro en dos ocasiones está a punto de matar a su hermano Carlos, en *El más impropio verdugo por la más justa venganza*; el mismo Alejandro, en las últimas escenas de la J. III, empuña el cuchillo que deja caer Cosme con la intención de cometer un parricidio que ROJAS deja frustrado con un desenlace un tanto traído por los cabellos.

(370) ROJAS, op. cit., BAE, M. 1861, ed. M.R. t. LIV, pp. 233 y ss.

(371) ROJAS, *La traición busca el castigo*, ed. cit., J. II, pp. 245 c-246-247-248 a.

(372) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. III, pp. 250 y 251 a-b.

(373) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. III, p. 253 a y b.

(374) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. III, p. 254.

(375) ROJAS, op. cit., BAE, M. 1861, ed. M.R. t. LIV, pp. 255 y ss.

(376) ROJAS, *El más impropio verdugo por la más justa venganza*, ed. cit., J. I, e. última.

(377) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. II, ee. últimas.

(378) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. I, pp. 275-276. Leonor.—... / *Llegó al tálamo, ¡que presto! / Pasó la noche. ¡que tarde! / Su luz agradezco al día. / y mi esposo tan constante / vuelve a repetir el lazo / como el que llega a estrenarse. /*

(379) En *Abre el ojo*, BAE, t. LIV, ROJAS inicia la primera jornada con una conversación íntima en torno a las relaciones entre Hipólita y D. Clemente; después de seis años, el galán se muestra menos entusiasta, por lo que la dama le censura la indiferencia con que la ha estado tratando, y que ella atribuye a haber perdido su atractivo y a los devencos que supone le gasta su amante; éste no disimula su aburrimiento y hace ver a Da. Hipólita que podrían ser más felices si ella fuera menos impertinente, si plegara más su carácter al de él y si tuviera menos exigencias: ésta escena de alcoba, por su atrevida modernidad y la llaneza con que están dichas las cosas me parece que no tiene paralelo en el Siglo de Oro fuera del teatro de ROJAS, ed. cit., J. I, pp. 123-124 a.

(380) ROJAS, *Abre el ojo*, BAE, M. 1861, ed. M.R. t. LIV, J. II, pp. 137-138-139.

(381) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. I, p. 127, conversación con Mari-chispa, a, b, c.

(382) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. II, pp. 135 c y 136 a.

(383) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. I, pp. 130 a, 131 c y 132 a, b, c; J. II, pp. 136 a, b y 138 b, c-139.

(384) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. II, pp. 134 b, c y 135 a, b.

(385) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. III, pp. 139-140-141-142.

(386) ROJAS, op. cit., BAE, M. 1861, ed. M.R. t. LIV, pp. 191 y ss.

(387) ROJAS, *Lo que son mujeres*, ed. cit. Serafina llama así a Gibaja en J. I, p. 191 c, tal vez por ser éste, poeta.

(388) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. I, p. 193 b.

(389) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. I, pp. 197 c-198 b.

(390) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. II, pp. 198 c-199-200 a.

(391) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. II, pp. 200 b, c, -201-204.

- (392) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. II, p. 205 a- J. III, p. 205 c-206 a-b.
- (393) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. III, p. 207 b, c.
- (394) ROJAS, *El Cain de Cataluña*. Me parece tan extraordinario el estudio psicológico de Berenguel, hasta ahora poco destacado por los críticos, que presentaré, o como apéndice, o como parte del capítulo de móviles pasionales, un pequeño ensayo señalando la magnitud de este carácter tridimensional. (Dejo esta nota con el propósito enunciado; pero, por falta de espacio no será posible incluir el estudio sobre Berenguel).
- (395) ROJAS, *Lo que son mujeres*. BAE, t. LIV; Da. Serafina dice a Rafaela.— *¿No quieres tú que me asombre / si en la vida ha visto hombre / que no le parecza bien? / El chico, por lo donoso; / el grande por lo entallado; / etc. No vi en mi vida / más malas gracias de fea; / lindas partes de adorada / tiene mi tal hermanita; / segundita, pobrecita, / feita y enamorada; / etc.*, ed. cit., p. 191. La socarronería y el desparpajo de Matea son muy graciosos; al comentar la actitud de D. Roque, uno de los pretendientes de su hermana, dice:— *La pachorra deste hombre / para mi vale, pardiez. / J. I, p. 196; y de D. Pablo, el hidalgo "latinizante":— Mucho sabe para ser / de capa y espada. /*, J. I, p. 197 a, etc. Ante el éxito de Matea con los pretendientes, Serafina, que siempre la ha mortificado, cambia de táctica: Serafina.— *Siempre te he tenido amor //; Da. Matea.— Algo lo has disimulado. / etc.*, J. III, p. 206 c.
- (396) ROJAS, op. cit., en BAE, M. 1861, ed. M.R. t. LIV, pp. 319 y ss.
- (397) ROJAS, *Lo que quería ver el marqués de Villena*, ed. cit. *Fileno corre la cortina, descúbrese un espejo, que miran por él todo lo que va saliendo a representar*, J. II, p. 331 c- 332 y ss. Vuelve a usarse el truco del espejo para descubrir las intimidades de Da. Juana en su alcoba, que ayudada por su fiel criado cambia la ropa de varón por la femenina (J. II, pp. 336-337). Sin magia ni espejo, el apasionado D. Pedro Bermúdez, que ya sospechaba que el doctor Madrid era la mujer que, sin ser notado, vió desnuda en el Tormes (J. II, p. 330 a), asiste, oculto en el aposento, al cambio de vestidos; estas escenas, de apariencia anodina, delatan, por su intención, ese sensualismo que ROJAS salpica en todas sus comedias. El truco del espejo es usado con largueza en la J. II, pp. 335 c- 338 a, para hacer ver al marqués de Villena todo lo que no quería ver.
- (398) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. II, pp. 331 c- 332.
- (399) Rojas, op. cit., ed. cit., J. III, pp. 338 v-339-340.
- (400) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. I, pp. 323 b, c 328 a; reunión de estudiantes y catedráticos en la Academia de Serafina, que empieza con un certamen sobre las ciencias, las leyes, el ingenio, y se convierte en bufo *certamen de amor / y palestra de celos*.
- (401) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. II, pp. 336 c - 337 a, b.
- (402) ROJAS, op. cit. en BAE, ed. M.R. t. LIV, pp. 17 y ss.

(403) A pesar de ser retrato más conocido, siempre parecen nuevos y frescos los saludísimos versos de Cabellera describiendo a D. Lucas del Cigarral.— / es un caballero flaco, / desvaído, macilento, / muy cortisimo de talle, / larguisimo de cuerpo; / las manos, de hombre ordinario; / los pies, un poquillo luengos, / muy bajos de empeine y anchos, / con sus Juanes y sus Pedros; zambo un poco, calvo un poco, / dos pocos verdimoreno. / tres pocos desaliñado / y cuarenta muchos puerco; / si canta por la mañana. / como dice aquel proverbio, / no sólo espanta sus males, / pero espanta los ajenos; / si acaso duerme la siesta, / da un ronquido tan horrendo, / que duerme en su Cigarral / y le escuchan en Toledo; / come como un estudiante / y bebe como un tudesco, / pregunta como un señor / y habla como un heredero; / / no hay lugar donde no diga / que ha estado; ninguno ha hecho / cosa que le cuente a él / que él no la hiciese primero: / / tiene escritas cien comedias. / y cerradas con su sello, / para, si tuviere hija, / dárselas en dote luego: / ROJAS, *Entre bobos anda el juego*, ed. cit. J. I, p. 18, b, c. Sólo en las otras comedias de D. Francisco de ROJAS ZORRILLA pueden encontrarse versos de igual factura; su aguda sátira supera a TIRSO y a MORETO en la caricatura del ridículo; el gran TELLEZ es, casi siempre, más fino y delicado; ROJAS es, sin duda, algo prosaico, pero eso sí, tan moderno, tan efectivo en lograr la risa como el mejor autor, de cualquiera época y de cualquier país, que venga, el primero, a las mientes.

(404) LOPE, *La mal casada*, BAE, M. 1855, ed. M.R. t. XXXIV, pp. 269 y ss.

(405) TIRSO, *Por el sótano y el torno*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, pp. 228 y ss.

(406) LOPE, *Las paces de los reyes*, BAE, M. 1857, ed. M.R. t. XLI, J. II, ee. IV-VII.

(407) ROJAS, *Entre bobos anda el juego*, ed. cit. J. II, e. I, sabrosa descripción de la escena del baño de Isabel, llena del sensualismo y la burlesca ironía que caracterizan a su autor.

(408) TIRSO, *La villana de Vallecas*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. V, J. II, ee. V y VI, pp. 53 c-54-55-56 a; J. II, e. última; J. III, e. VII.

(409) CALDERON, *El dragoncillo, La casa holgona, La casa de los linajes, D. Pegote, El desafio de Juan Rana, La plazuela de Santa Cruz*, etc., en BAE, M. 1850, ed. M.R. t. XIV. Muy castizos y graciosos son también los "entremeses famosos" de D. Agustín MORETO, y del mejor de los autores de *entremeses, jácaras y mojigangas* del siglo XVII: D. Luis QUINONES de BENAVENTE (1589? - 1651) V. N. B. A. E. ed. B.B. M. 1911, t. XVIII.

(410) De D. Ramón del VALLE INCLAN, sobre todo, de su *tablado de marionetas: la Farsa y licencia de la reina Castiza* y sus *esperpentos: Los cuernos de don Friolera, Las galas del disjunto*, etc., en *Obras completas*, ed. Rivadeneyra, M. 1944, t. II; de Federico GARCIA LORCA, *Amor de don Perlimplín y El retablillo de don Cristóbal*, en *Obras completas*, ed.

Losada, Buenos Aires, 1938, t. I; en cuarta ed. 1944, pp. 139 y ss; y pp. 189 y ss.

(411) LOPE: Nuño Osorio en *Las famosas asturianas*, BAE t. XLI; Bernardo del Carpio, hijo del conde de Saldaña, en *Las mocedades*, Obras, ed. R.A. t. VII; D. Fadrique, en *Peribáñez*, BAE, t. XLI; principalmente el infanzón D. Tello García, en *El rey don Pedro en Madrid*, en Obras, ed. R.A. t. IX; repetido con igual rebeldía y arrogancia por MORETO en *El valiente justiciero*, BAE, t. XXXIX.

(412) ROJAS, *Del rey abajo, ninguno*, BAE, M. 1861, ed. M.R. t. LIV, J. III e. última, pp. 14-15; después de darle muerte con el puñal, García relata la historia de su ilustre familia en magníficos octosílabos en los que al final con valor y arrogancia expone que ninguno, *Aunque sea hijo del sol, / aunque de tus grandes uno, / aunque el primero en tu gracia, / aunque en tu imperio el segundo, / / en tanto que en mi cuello / esté en mis hombros robusto, / no he de permitir me agravie. / del Rey abajo, ninguno.*

(413) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. II, e. penúltima, p. 10, a, b.

(414) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. III, p. 14, a.

(415) ROJAS, op. cit. ed. cit., J. III, pp. 14 c-15 a, b, c, V. nota 412.

(416) ROJAS, op. cit., ed. cit., J. I, pp. 172-173.

(417) ROJAS, *Obligados y ofendidos*, ed. cit. J. III, pp. 76 c; 77, a, b, c; 78, a, b, c, 79 a.

(418) Todavía más que en la "comedia", el mundo de la picaresca, exceptuados ciertos criados, vive con toda su fuerza y colorido en los entremeses, bailes, jácaras y mojigangas del Siglo de Oro; toda una rica gama de tipos populares está representada en estas pequeñas obras maestras de CERVANTES, QUINONES, CALDERON, MORETO y otros: los rufianes, *valientes* y *bravos*, las traperas, entremetidas, fregonas, mondongueras, herbolarias, negras, alcahuetas y rameras, los barberos, médicos, tacaños, sacristanes, vejetes, ganapanes, sastres, comerciantes nómadas, negros, apotecarios, cornudos, estudiantes hambrientos, soldados, capigorriones, maestros y presos, hijos de la picaresca española, pululan en el mundo de los entremeses; sus nombres son casi siempre apodos de sus rasgos más salientes, y sus móviles son siempre el hambre, el interés, el dinero, la lascivia, el vino, etc., siendo siempre aquéllos que más comen o más beben o más folgan, los más astutos.

(419) CALDERON, *El alcalde de Zalamea*, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII, pp. 67 y ss. J. I, e. IV.

(420) CALDERON, *El alcaide de sí mismo*, BAE, M. 1849, ed. M.R. t. IX, pp. 511 y ss. J. II-III.

(421) CALDERON, *Amar después de la muerte*, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII, pp. 681, y ss. J. III, ee. últimas.

(422) CALDERON, *Amor, honor y poder*, BAE, M. 1851, ed. M.R. t. VII, pp. 368 y ss.—J. III, e. última.

(423) CALDERON, *Las armas de la hermosura*, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII, pp. 187 y ss.

- (424) CALDERON, op. cit. en BAE, M. 1851, ed. M.R. t. VII, pp. 595 y ss.
- (425) CALDERON, op. cit. en BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII, pp. 627 y ss.
- (426) CALDERON, op. cit. en BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII, pp. 417, y ss.
- (427) CALDERON, *Duelos de amor y lealtad*, en BAE, M. 1850, ed. M.R. t. XIV, J. I, e. I, pp. 283 y ss.
- (428) CALDERON, *Hado y divisa...*, en BAE, M. 1850, ed. M.R. t. XIV, pp. 355 y ss.
- (429) Véase J.E. HARTZENBUSCH, Apéndice III, *Catálogo Cronológico*, en BAE, t. XXIV, pp. 588-590.
- (430) CALDERON, *Fineza contra fineza*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. XIV, pp. 261 y ss.
- (431) CALDERON, *El monstruo de los jardines*, en BAE, M. 1850, ed. M.R. t. XIV, pp. 213 y ss.
- (432) Narciso, en *Eco y Narciso*, vive en una caverna del bosque, en lo alto de la montaña, guardado por Liriope, su madre: BAE, ed. cit. t. IX; Leónido y Heraclio, en *En esta vida*, cubiertos de pieles viven en un monte de Trinacria, apartados del mundo y guardados por el viejo Astolfo: BAE, ed. cit. t. IX; Semtramis, en la *primera parte de La hija del Aire*, vegeta en una gruta, cubierta con pieles, sin ningún trato humano y sólo guardada por el anciano Tiresias, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII; Federico, en *El conde Lucanor*, encadenado en la oscuridad espera su libertad: BAE, ed. cit. t. XII; Segismundo, en *La vida es sueño*, cargado de cadenas, vestido de pieles, se desespera dentro de los muros de la torre, guardado sólo por el viejo Clotaldo: BAE, ed. cit. t. VII; Marfisa, en *Hado y divisa*, encerrada en una oscura gruta y cubierta con pieles se lamenta de su suerte, custodiada por Argante: BAE, ed. cit. t. XIV.
- (433) CALDERON, *Los hijos de la fortuna*, BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII, pp. 87 y ss.
- (434) LOPE, op. cit. en *Obras*, M. 1900, ed. R.A. t. XI, pp. 343 y ss.
- (435) LOPE, *Las mocedades de Roldán*, en *Obras*, ed. R.A. t. XIII, pp. 205 y ss; *El marqués de Mantua*, en *Obras*, ed. R.A. t. XIII, pp. 293, y ss; *Los celos de Rodamonte*, en *Obras*, ed. R.A. t. XIII, pp. 373 y ss; *Angélica en el Catay*, en *Obras*, ed. R.A. t. XIII, pp. 415 y ss; *Los tres diamantes*, etc.
- (436) CALDERON, *Judas Macabeo*, en BAE, M. 1851, ed. M.R. t. VII, pp. 311 y ss.
- (437) CALDERON, *Luis Pérez el gallego*, en BAE, M. 1849, ed. M.R. t. IX, pp. 443 y ss.
- (438) CALDERON, *La desdicha de la voz*, en BAE, M. 1850, ed. M.R. t. XIV, pp. 87 y ss.
- (439) CALDERON, *El maestro de danzar*, en BAE, M. 1849, ed. M.R. t. IX, pp. 77 y ss.

(440) cf. Las dos comedias *El maestro de danzar*; LOPE, en BAE, M. 1855, ed. M.R. t. XXXIV, pp. 71 y ss; y CALDERON, ed. cit. t. IX, pp. 77 y ss; en la de LOPE, Florela hace pasar a Aldemaro como su maestro de danza ante los ojos de Alberigo, su padre; en la de CALDERON, Leonor hace lo mismo con Enrique, según explica a D. Diego, su padre.

(441) CALDERON, *El mayor monstruo, los celos*, BAE, M. 1851, ed. M.R. t. VII, pp. 484 y ss.

(442) CALDERON, *El pintor de su deshonra*, BAE, M. 1850, ed. M.R. t. XIV, pp. 65 y ss.

(443) CALDERON, op. cit. en BAE, M. 1849, ed. M.R. t. IX, pp. 49 y ss, J. III, ee. últimas.

(444) CALDERON, *La vida es sueño*, en BAE, M. 1851, ed. M.R. t. VII, pp. 1 y ss.

(445) CALDERON, op. cit., ed. cit., J. II, ee. XVIII-XIX y J. III, ee. IX-XIV.

(446) CALDERON, *El segundo Scipión*, en BAE, M. 1850, ed. M.R. t. XIV, pp. 329 y ss.

(447) CALDERON, op. cit., ed. cit., J. I, ee. últimas. El amor de Scipión está casi exclusivamente tratado de manera íntima, subjetiva, a base de *apartes*.

(448) CALDERON, op. cit. en BAE, M. 1851, ed. M.R. t. VII, pp. 595 y ss.

(449) CALDERON, op. cit. en BAE, M. 1849, ed. M.R. t. IX, pp. 215 y ss.

(450) ASTRANA MARIN, quien pretende haber mejorado las anteriores publicaciones de CALDERON en su edición de *Obras completas* (M. 1941, ed. M. Aguilar, t. I, pp. X-XI), clasifica las comedias del volumen I consagrando a los dramas, en *profanos y religiosos* (Índice, p. sin numerar, 1405); en este grupo incluye *Los cabellos de Absalón* y *Judas Macabeo* que no son estrictamente religiosos, ni por su tema ni por su contenido (ed. ASTRANA MARIN, pp. 877 y ss. 941 y ss, respectivamente), o que cuando menos, no lo parecen tan definidamente como *La cisma de Inglaterra* (ed. cit. pp. 433 y ss), que aparece indicado como *drama profano*.

(451) CALDERON, op. cit., ed. cit. J. III, e. última.

(452) CALDERON, op. cit., en BAE, M. 1851, ed. M.R. t. VII, pp. 484 y ss.

(453) CALDERON, op. cit., en BAE, M. 1851, ed. M.R. t. VII, pp. 348 y ss.

(454) CALDERON, op. cit., en BAE, M. 1850, ed. M.R. t. XIV, pp. 65 y ss.

(455) CALDERON, *El médico de su honra*, ed. cit., D. Gutierre.—... / *trato en honor, y así pongo / mi mano en sangre bañada / a la puerta; que el honor / con sangre, señor, se lava.* / J. III, e. XX.

(456) cf. *Los comendadores de Córdoba*, en *Obras*, ed. R.A. t. XI, pp. 261 y ss, con *El médico de su honra*, BAE, t. VII, pp. 348 y ss;

especialmente en la de LOPE, J. III, p. 299, b, la actitud del rey con la del de CALDERON, J. III, p. 365, b, c, en la que además, una asonancia de un verso de este autor trae inmediatamente el recuerdo del nombre de la dama que el rey Católico, en la comedia de LOPE, otorga al sanguinario Veinticuatro.

(457) CALDERON, *El pintor de su deshonra*, ed. cit. J. III, e. última.

(458) CALDERON, op. cit. en BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII, pp. 377 y ss.

(459) CALDERON, op. cit., ed. cit., J. I, ee. I-III.

(460) CALDERON, op. cit., ed. cit., J. II, ee. II-III.

(461) CALDERON, op. cit., ed. cit., J. I, e. última.

(462) CALDERON, op. cit., ed. cit., J. II, ee. últimas. También el teatro contemporáneo ha explotado ininidad de veces la situación de un cadáver en un arca, o partes de él en una valija, con el subsiguiente *suspense* que se produce, o por presentarlo en escena, o por ocultarlo, o por desembrazarse del mortuario paquete sacándolo fuera de la casa para llevarlo a sitio menos comprometedor, o por dejarlo en manos de alguien que ignora el contenido, con la consecutiva producción del elemento terror al descubrirse el macabro contenido; en la formidable *Un castigo en tres venganzas*, el realismo calderoniano, moderno y efectivo en estas pavorosas escenas, llega al punto de señalar los detalles de fétidos desprendimientos putrefactos al desliar la misteriosa arca.

(463) CALDERON, op. cit. en BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII, pp. 21 y ss, *primera parte*; 45 y ss. *segunda parte*.

(464) *Baste decir que Goethe, no contento con admirar las bellezas de las obras de Calderón, llegó a admirar sus desaciertos; llegó hasta elogiar "La hija del aire", que, fuera de algunos detalles felices, es una aberración y un verdadero monstruo dramático. Así, de un tajo hispano-morisco, asfixia D. Marcelino MENENDEZ y PELAYO ésta, para mí, extraordinaria comedia psico-barroca de Calderón, no dejando a nadie, después de leer un juicio tan duro de tan alta autoridad, deseos para emprender una marcha en seis jornadas; el camino boscoso de CALDERON es difícil e intrincado; pero, qué interesante, qué profundo y misterioso se vuelve, cuando, dejando atrás la oquedad, penetra uno en el oquedal. El citado juicio, fulminante, de D. MARCELINO, procede de las conferencias que dictó en 1881, honrando a CALDERON, en el segundo centenario de su deceso, y publicadas posteriormente en un volumen: *Calderón y su teatro* (la primera cita y las que siguen, proceden del tomo publicado por la Biblioteca EMECE de Obras Universales, Buenos Aires, 1946, t. XXXIV, conferencia primera, p. 29). Después de los ominosos *aberración y verdadero monstruo*, más por encontrar algo que disculpara el entusiasmo del creador de *Fausto* que por buscar algo de aquello que tal vez produjo la admiración del célebre autor de *Hermann y Dorotea* y de *Werther*, don Marcelino MENENDEZ y PELAYO concede: *Si algo llevó a Goethe a ponderarla, debió de ser lo que tiene de ideal y de fantástico el singular carácter de la heroína, apuntado pero no desarrollado* (ed. cit. p. 29). No siendo*

mi propósito contradecir la opinión del doctísimo director español, ni mucho menos parecer irrespetuoso y pedante, o pretender darle a un juicio personal mío un valor universal, me limito a disentir de su opinión, peyorativa; no es justo ni válido segar la hinchada frondosidad, circunstancial, y dejar de atravesar el tronco y llegar al alma. D. MARCELINO, tal vez, luego de una segunda lectura, o por un cargo de conciencia, vuelve a tratar *La hija del aire* en su *Conferencia Séptima*, última antes del *Resumen* y dedicada a las *comedias de capa y espada* y *géneros secundarios*, mostrándose algo menos duro que en la *Primera*, pero todavía largo de manos: *Calderón ha procedido en esta obra arbitraria y caprichosamente, y ha hecho un drama ideal y fantástico. Bajo este concepto, y no como drama histórico, debe ser considerado. El carácter de la protagonista tiene rasgos de primer orden; su nacimiento sobrenatural, aquella especie de misterio que la envuelve desde sus primeros días, el amor que por ella concibe El Rey Niño, la ceguera de Menón, todo esto es de grande y poderoso efecto dramático. De todas suertes, el drama, más bien que tal, puede ser calificado de leyenda o de novela dialogada. Es de las obras más desigualmente escritas de Calderón, con más hinchazón y con más palabrería. El poeta no ha sabido contener su desbordada fantasía, ni llevarla por el cauce del buen gusto. De los datos allí esparcidos podía haber salido una buena tragedia pero están hacinados sin orden ni concierto. Hay allí material para tres o cuatro obras dramáticas.* (ed. cit. p. 296). Son tan deleznablez, tan quebradizas las objeciones a esta comedia, que sólo las he citado con el deseo de que alguien, curioso, vaya a buscar el tomo XII de la B.A.E. o la edición de ASTRANA MARIN (pp. 571-642), y descubra esta joya del barroco haciendo a un lado periclitadas observaciones críticas. Lo arbitrario, lo caprichoso, lo ideal, lo fantástico, lo legendario, lo novelero, la desigualdad, la hinchazón, la palabrería, la desbordada fantasía, el buen gusto lesionado, el hacinamiento desordenado y sin concierto, el excesivo material que habría dado cuatro obras dramáticas y el no haber salido *una buena tragedia*, son por fortuna, y sin estarle volviendo a D. MARCELINO la oración por pasiva, algunos de los valores extraordinarios del barroco, que hacen a esta comedia de su sibilino autor tan apasionante y moderna. Lo que hasta hace pocos años parecía absurdo, monstruoso, feo, disonante, sin razón, la locura misma, están sirviendo como motivos y razones de ser al arte moderno universalmente; los críticos están, por fin, reconsiderando los valores estéticos sin las reglas; el proscrito barroco, tránsito inevitable del espíritu creador de todos los tiempos, resulta ser, junto con la creencia en una divinidad y la razón, el punto de enlace, en el tiempo y en el espacio universales, del hombre. La observación de D. Marcelino MENENDEZ y PELAYO que señala a la heroína de Calderón *singularidad, rasgos de primer orden, y aquella especie de misterio que la envuelve*, es acertadísima porque está, en parte haciendo justicia al genio calderoniano, creador de una Semíramis en extremo compleja, en último grado un misterio, visión barroca de lo esotérico.

- (465) cf. *La venganza de Tamar* en N.B.A.E. t. IV. pp. 407 y ss.; también en BAE, t. IX, pp. 401 y ss., con *Los cabellos de Absalón* en el mismo tomo IX de la BAE, pp. 421 y ss.
- (466) CALDERON, op. cit. en BAE, ed. M.R. t. XII, pp. 531 y ss.
- (467) CALDERON, op. cit. J. III, ee I, II, III, IV.
- (468) CALDERON, op. cit. en BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII, pp. 235 y ss.
- (469) CALDERON, op. cit. en BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII, pp. 357 y ss.
- (470) CALDERON, op. cit. en BAE, M. 1850, ed. M.R. t. XIV, pp. 199 y ss.
- (471) CALDERON, op. cit. en BAE, ed. M.R. t. VII, pp. 34 y ss.
- (472) CALDERON, op. cit. J. III, ee. últimas.
- (474) CALDERON, op. cit., ed. cit., t. XII, pp. 357 y ss.
- (475) CALDERON, op. cit. BAE, M. 1849, ed. M.R. t. IX, pp. 181 y ss.
- (476) CALDERON, op. cit. BAE, M. 1851, ed. M.R. t. VII, pp. 149 y ss.
- (477) CALDERON, op. cit. BAE, ed. M.R. t. XII, pp. 279 y ss. personajes: César, príncipe de Orbitelo; Lisarda Esforcia, etc.
- (478) CALDERON, op. cit. BAE, ed. M.R. t. XIV, pp. 45 y ss. personajes: príncipe Alejandro, D. Félix de Castelví, D. César, Da. Ana, etc.
- (479) CALDERON, op. cit. BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XII, pp. 165 y ss. personajes: D. César, duque de Ferrara; Margarita, Federico III, etc.
- (480) CALDERON, op. cit. BAE, M. 1851, ed. M.R. t. VII, pp. 411 y ss. personajes: Duquesa Flérida, Enrique, duque de Mantua, Federico, Laura, etc.
- (481) CALDERON, op. cit. BAE, M. 1851, t. VII, pp. 573 y ss. personajes: D. Juan, Da. María, D. Diego, Da. Violante, etc. La acción ocurre en Madrid.
- (482) CALDERON, op. cit. BAE, t. VII, pp. 129 y ss. personajes: D. Félix, Laura, Lisardo, Marcela, etc. La acción ocurre en Ocaña.
- (483) CALDERON, op. cit. BAE, t. VII, pp. 167 y ss. personajes: Da. Beatriz, D. Juan, D. Manuel, Da. Angela, etc. La acción ocurre en Madrid.
- (484) CALDERON, op. cit. BAE, M. 1850, ed. M.R. t. XIV, pp. 87 y ss. personajes: D. Diego, Da. Beatriz, D. Pedro, Da. Leonor, etc. La acción se desarrolla en Madrid y en Sevilla.
- (485) CALDERON, op. cit. BAE, M. 1849, ed. M.R. t. IX, pp. 193 y ss. personajes: D. Félix, Leonor, Elvira, D. Diego, D. Juan, etc. La acción ocurre en Madrid.
- (486) CALDERON, op. cit. BAE, M. 1851, ed. M.R. t. VII, pp. 459 y ss. personajes: D. César, Lisarda, D. Juan, Celia, etc. La acción se desarrolla en Madrid y extramuros.

(487) CALDERON, op. cit. BAE, M. 1849, ed. M.R. t. IX, pp. 377 y ss. personajes: Da. Clara, D. Félix, Da. Eugenia, D. Juan, etc. La acción ocurre en Madrid.

(488) CALDERON, op. cit. BAE, t. VII, pp. 503, y ss. personajes: D. Juan, Da. Beatriz, D. Félix, Da. Clara, D. Diego, etc. La acción es en Madrid.

(489) CALDERON, op. cit. BAE, M. 1849, ed. M.R. t. IX, pp. 77 y ss. personajes: D. Enrique, Da. Leonor, D. Félix, Da. Beatriz, etc. La escena es en Madrid y en Sevilla.

(490) CALDERON, op. cit. BAE, t. IX, pp. 309 y ss. personajes: D. Juan, Da. Leonor, Da. Beatriz, D. Alonso, etc.

(491) CALDERON, op. cit. BAE, t. VII, pp. 549 y ss. personajes: D. Juan, Da. Leonor, Marcela, D. Diego, etc. La escena es en Madrid.

(492) CALDERON, op. cit. BAE, ed. M.R. t. IX, pp. 123 y ss. personajes: Da. Violante, D. Félix, Da. Leonor, D. Juan, etc. La acción ocurre en Madrid.

(493) LOPE, op. cit. BAE, t. XXIV, pp. 365 y ss.

(494) LOPE, op. cit. BAE, M. 1857, ed. M.R. t. XLI, pp. 363 y ss.

(495) LOPE, op. cit. BAE, t. XXXIV, pp. 523 y ss.

(496) LOPE, op. cit. BAE, M. 1853, ed. M.R. t. XXIV, pp. 155 y ss.

(497) ALARCON, op. cit. BAE, M. 1852, ed. M.R. t. XX, pp. 469 y ss.

(498) ALARCON, op. cit. BAE, t. XX, pp. 63 y ss.

(499) TIRSO, op. cit. BAE, M. 1850, t. V, pp. 462 y ss.

(500) TIRSO, op. cit. BAE, t. V, pp. 150 y ss.

(501) TIRSO, op. cit. BAE, t. V, pp. 346 y ss.

(502) CALDERON, op. cit. BAE, t. XII, pp. 67 y ss.

(503) LOPE, *El Alcalde de Zalamea*, en *Obras*, ed. R.A. t. XII, pp. 565 y ss.

(504) LOPE, op. cit., ed. cit., J. II, p. 277 a, b.

(505) LOPE, op. cit., ed. cit., J. III, pp. 590 b - 591 - 592 a, b.

(506) LOPE, op. cit., ed. cit., J. II, p. 584, b.

(507) LOPE, op. cit., ed. cit., J. III, pp. 588 a, b, 589, a, b.

(508) c.f. CALDERON, *El Alcalde de Zalamea*, ed. cit. LOPE, op. cit., ed. cit.

BIBLIOGRAFIA

(ceñida a los textos de las "comedias" observadas).

- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*Adonis y Venus*, en *Biblioteca de Autores españoles*, Madrid, 1860, ed. M. Rivadeneyra; col. J. E. Hartzenbusch, t. LII.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El acero de Madrid*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1853, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El alcalde de Zalamea*, en *Obras Publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, 1901, ed. Suces. de Rivadeneyra, col. M. Menéndez y Pelayo, t. XII.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*Amar sin saber a quién*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1855, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El anzueto de Fenisa*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1857, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XLI.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*La Arcadia*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1857, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. LXI.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El bastardo mudarra*, en *Obras Publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, 1897, ed. Suces. de Rivadeneyra, col. M. Menéndez y Pelayo, t. VII.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*La boba para los otros y discreta para sí*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El bobo del colegio*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1853, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*La buena guarda o la encomienda bien guardada*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1857, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XLI.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El caballero de Olmedo*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1855, ed. M. Rivadeneyra col. J. E. Hartzenbusch, t. XXXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El casamiento en la muerte*, en *Obras Publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, 1897, ed. Suces. de Rivadeneyra, col. M. Menéndez y Pelayo, t. VII.

- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*Castelvines y Montesés*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1860, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. LII.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El Castigo sin venganza*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1853, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*Los comendadores de Córdoba*, en *Obras publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, 1899, ed. Suces. de Rivadeneyra, col. M. Menéndez y Pelayo, t. XI.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El conde Fernán González*, en *Obras publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, 1897, ed. Suces. de Rivadeneyra, col. M. Menéndez y Pelayo, t. VII.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*Pedro Carbonero*, en *Obras publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, 1900, ed. Suces. de Rivadeneyra, col. M. Menéndez y Pelayo, t. XI.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, en *Teatro Antiguo Español*, Madrid, 1929, ed. J. F. Montesinos, t. VII.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*La corona merecida*, en *Obras publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, 1898, ed. Suces. de Rivadeneyra, col. M. Menéndez y Pelayo, t. VIII.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*La corona merecida*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1853, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*La corona merecida*, en *Teatro Antiguo Español*, Madrid, 1923, ed. J. F. Montesinos, ed. *Centro de Estudios Históricos*, t. V.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El cuerdo loco*, en *Teatro Antiguo Español*, Madrid, 1922, ed. J. F. Montesinos, t. IV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*La dama boba*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1853, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*La discreta enamorada*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1853, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*Los embustes de Celauro*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1853, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*La Estrella de Sevilla*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1853, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*Las famosas asturianas*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1857, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XLI.

- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*Lo fingido verdadero y Mejor represente San Ginés*, en *Obras publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, 1894, ed. Sucres. de Rivadeneira, col. M. Menéndez y Pelayo, t. IV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*Fuenteovejuna*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1857, ed. M. Rivadeneira, col. J. E. Hartzenbusch, t. XLI.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El guante de doña Blanca*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1857, ed. M. Rivadeneira, col. J. E. Hartzenbusch, t. XLI.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*La hermosa fea*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1855, ed. M. Rivadeneira, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*La inocente Laura*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1860, ed. M. Rivadeneira, col. J. E. Hartzenbusch, t. LII.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*Los locos de Valencia*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1853, ed. M. Rivadeneira, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*La llave de la honra*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1855, ed. M. Rivadeneira, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El marqués de las Navas*, en *Obras publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, 1902, ed. Sucres. de Rivadeneira, col. M. Menéndez y Pelayo, t. XIII.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El marqués de las Navas*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1860, ed. M. Rivadeneira, col. J. E. Hartzenbusch.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El marqués de las Navas*, en *Teatro Antiguo Español*, Madrid, 1925, ed. Centro de Estudios Históricos, col. J. F. Montesinos, t. VI.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El maestro de danzar*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1855, ed. M. Rivadeneira, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*La mal casada*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1855, ed. M. Rivadeneira, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*Más pueden celos que amor*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1855, ed. M. Rivadeneira, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El mayor imposible*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1855, ed. M. Rivadeneira, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*La mayor victoria*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1857, ed. M. Rivadeneira, col. J. E. Hartzenbusch, t. XLI.

- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El mejor alcalde, el rey*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1853, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*Los melindres de Belisa*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1853, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*Los milagros del desprecio*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1855, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*Las mocedades de Bernardo del Carpio*, en *Obras publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, 1897, ed. Sucres. de Rivadeneyra, col. M. Menéndez y Pelayo, t. VII.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*La moza de cántaro*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1853, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*La niña de plata*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1853, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, en *Obras publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, 1900, ed. Sucres. de Rivadeneyra, col. M. Menéndez y Pelayo, t. XI.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*Las paces de los reyes y judía de Toledo*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1857, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XLI.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*Al pasar del arroyo*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1853, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*Peribáñez y el comendador de Ocaña*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1857, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XLI.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El perro del hortelano*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1853, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El piadoso aragonés*, en *Obras publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, 1899, ed. Sucres. de Rivadeneyra, col. M. Menéndez y Pelayo, t. X.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El piadoso aragonés*, en *Hispanic Studies*, Austin, 1951, ed. University of Texas, James N. Greer, Col. Romera Navarro, t. III.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*Los Prados de León*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1860, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. LII.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El príncipe perfecto, primera y segunda parte*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1860, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. LII.

- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*Porfiar hasta morir*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1857, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XLI.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El premio del bien hablar*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1853, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El remedio en la desdicha*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1857, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XLI.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El rey don Pedro en Madrid y el Infanzón de Illescas*, en *Obras publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, 1899, ed. Suces. de Rivadeneyra, col. M. Menéndez y Pelayo, t. IX.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*Roma abrasada o Crueldades de Nerón*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1860, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. LII.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*Los Tellos de Meneses, primera y segunda parte*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1853, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXIV.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*La vengadora de las mujeres*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1857, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XLI.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix de.—*El villano en su rincón*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1855, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XXXIV.

ALARCON (1581?-1639)

BIBLIOGRAFIA

(ceñida a los textos de las "comedias" observadas)

- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*La amistad castigada*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.
- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*El Anticristo*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.
- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*La crueldad por el honor*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.
- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*La cueva de Salamanca*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.

- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*La culpa busca la pena y el agravio la venganza*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.
- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*El desdichado en fingir*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.
- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*El dueño de las estrellas*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.
- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*Los empeños de un engaño*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch; t. XX.
- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*El examen de maridos*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.
- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*Los favores del mundo*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.
- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*Ganar amigos*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.
- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*La industria y la suerte*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.
- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*La manganilla de Melilla*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.
- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*Mudarse por mejorarse*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.
- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*No hay mal que por bien no venga*, *D. Domingo de D. Blas*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.
- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*Las paredes oyen*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.
- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*Los pechos privilegiados*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.
- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*La prueba de las promesas*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.
- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*Quien mal anda en mal acaba*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.

- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*El semejante a sí mismo*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.
- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*El tejedor de Segovia, primera parte*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.
- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*El tejedor de Segovia, segunda parte*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.
- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*Todo es ventura*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.
- ALARCON Y MENDOZA, Juan Ruiz de.—*La verdad sospechosa*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XX.

TIRSO (1584-1648)

BIBLIOGRAFIA

(Cefida a los textos de las "comedias" observadas)

- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*Amar por señas*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. V.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*El amor y la amistad*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. V.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*Los amantes de Teruel*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. V.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*Amar por arte mayor*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. V.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*El amor médico*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. V.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*Amor y celos hacen discretos*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. V.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*Antona García*, en *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1906, ed. Bailly-Bailliere, col. E. Cotarelo Mori, t. IV.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*Averigüelo Vargas*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. V.

- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. V.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*La celosa de sí misma*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. V.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*El celoso prudente*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. V.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*Los celos con celos se curan*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. V.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*El condenado por desconfiado*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. V.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*La firmeza en la hermosura*, en *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1907, ed. Bailly-Bailliere, col. E. Cotarelo Mori, t. IX.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*La gallega Mari-Hernández*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. V.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*Don Gil de las calzas verdes*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. V.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*Marta la piadosa*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. V.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*El melancólico*, en *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1906, ed. Bailly-Bailliere, col. E. Cotarelo Mori, t. IV.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*La mujer que manda en casa*, en *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1906, ed. Bailly-Bailliere, col. E. Cotarelo Mori, t. IV.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*Por el sótano y el torno*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. V.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*Privar contra su gusto*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. V.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*La prudencia en la mujer*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. V.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*La prudencia en la mujer*, México, 1948, ed. *Mexico city College*, ed. A. H. Bushee y L.L. Stafford.

- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*La Santa Juana*, en *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1907, ed. Bailly-Bailliere, col. E. Cotarelo Mori, t. IX, *primera parte de la comedia*.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*La Santa Juana*, en *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1907, ed. Bailly-Bailliere, col. E. Cotarelo Mori, t. IX, *segunda parte de la comedia*.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*La Santa Juana*, en *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1907, ed. Bailly-Bailliere, col. E. Cotarelo Mori, t. IX, *tercera parte de la comedia*.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*La Santa Juana*, Madrid, 1946, ed. M. Aguilar, col. Blanca de los Ríos, t. I, *las tres partes de la comedia* en pp. 635-775.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*La venganza de Tamar*, en *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1906, ed. Bailly-Bailliere, col. E. Cotarelo Mori, t. IV.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*El vergonzoso en palacio*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. V.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*La villana de la Sagra*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. V.
- TELLEZ, Gabriel, (*Tirso de Molina*).—*La villana de Vallecas*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. V.

MORETO (1618-1669)

BIBLIOGRAFIA

(Cefida a los textos de las "comedias" observadas).

- MORETO Y CABANAS, Agustín.—*La confusión de un jardín*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1856, ed. M. Rivadeneyra, col. L. Fernández Guerra, t. XXXIX.
- MORETO y CABAÑA, Agustín.—*El desdén con el desdén*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1856, ed. M. Rivadeneyra, col. L. Fernández Guerra, t. XXXIX.
- MORETO y CABAÑA, Agustín.—*Industrias contra finezas*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1856, ed. M. Rivadeneyra, col. L. Fernández Guerra, t. XXXIX.
- MORETO y CABAÑA, Agustín.—*El licenciado Vidriera y fortunas de Carlos*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1856, ed. M. Rivadeneyra, col. L. Fernández Guerra, t. XXXIX.
- MORETO y CABAÑA, Agustín.—*El lindo Don Diego*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1856, ed. M. Rivadeneyra, col. L. Fernández Guerra, t. XXXIX.

- MORETO y CABANA, Agustín.—*Lo que puede la aprehensión*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1856, ed. M. Rivadeneyra, col. L. Fernández Guerra, t. XXXIX.
- MORETO y CABANA, Agustín.—*No puede ser...* en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1856, ed. M. Rivadeneyra, col. L. Fernández Guerra, t. XXXIX.
- MORETO y CABANA, Agustín.—*La ocasión hace al ladrón y trueque de las maletas*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1856, ed. M. Rivadeneyra, col. L. Fernández Guerra, t. XXXIX.
- MORETO y CABANA, Agustín.—*El parecido en la Corte*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1856, ed. M. Rivadeneyra, col. L. Fernández Guerra, t. XXXIX.
- MORETO y CABANA, Agustín.—*El poder de la amistad y venganza sin castigo*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1856, ed. M. Rivadeneyra, col. L. Fernández Guerra, t. XXXIX.
- MORETO y CABANA, Agustín.—*San Franco de Sena*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1856, ed. M. Rivadeneyra, col. L. Fernández Guerra, t. XXXIX.
- MORETO y CABANA, Agustín.—*Las travesuras de Pantoja*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1856, ed. M. Rivadeneyra, col. L. Fernández Guerra, t. XXXIX.
- MORETO y CABANA, Agustín.—*El valiente justiciero*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1856, ed. M. Rivadeneyra, col. L. Fernández Guerra, t. XXXIX.

ROJAS (1607-1648)

BIBLIOGRAFIA

(Cefida a los textos de las "comedias" observadas)

- ROJAS ZORRILLA, Francisco de.—*Abre el ojo*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1861, ed. M. Rivadeneyra, col. R. de Mesonero Romanos, t. LIV.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de.—*El Catn de Cataluña*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1861, ed. M. Rivadeneyra, col. R. de Mesonero Romanos, t. LIV.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de.—*Casarse para vengarse*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1861, ed. M. Rivadeneyra, col. R. de Mesonero Romanos, t. LIV.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de.—*Del rey abajo ninguno y labrador más honrado*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1861, ed. M. Rivadeneyra, col. R. de Mesonero Romanos, t. LIV.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de.—*Donde hay agravios no hay celos y amo y criado*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1861, ed. M. Rivadeneyra, col. R. de Mesonero Romanos, t. LIV.

- ROJAS ZORRILLA, Francisco de.—*Don Diego de noche*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1861, ed. M. Rivadeneyra, col. R. de Mesonero Romanos, t. LIV.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de.—*Entre bobos anda el juego*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1861, ed. M. Rivadeneyra, col. R. de Mesonero Romanos, t. LIV.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de.—*Lo que quería ver el marqués de Villena*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1861, ed. M. Rivadeneyra, col. R. de Mesonero Romanos, t. LIV.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de.—*Lo que son mujeres*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1861, ed. M. Rivadeneyra, col. R. de Mesonero Romanos, t. LIV.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de.—*El más impropio verdugo por la más justa venganza*, Madrid, 1861 ed. M. Rivadeneyra, col. R. de Mesonero Romanos, t. LIV.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de.—*No hay amigo para amigo*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1861, ed. M. Rivadeneyra, col. R. de Mesonero Romanos, t. LIV.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de.—*No hay ser padre siendo rey*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1861, ed. M. Rivadeneyra, col. R. de Mesonero Romanos, t. LIV.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de.—*Obligados y ofendidos*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1861, ed. M. Rivadeneyra, col. R. de Mesonero Romanos, t. LIV.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de.—*Progne y Filomena*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1861, ed. M. Rivadeneyra, col. R. de Mesonero Romanos, t. LIV.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de.—*Santa Isabel, reina de Portugal*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1861, ed. M. Rivadeneyra, col. R. de Mesonero Romanos, t. LIV.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de.—*La traición busca el castigo*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1861, ed. M. Rivadeneyra, col. R. de Mesonero Romanos, t. LIV.

CALDERON (1600-1681)

BIBLIOGRAFIA

(Ceñida a los textos de las "comedias" observadas)

- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*El alcalde de Zalamea*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*El alcaide de sí mismo*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1849, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. IX.

- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Amar después de la muerte*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Amor, Honor y Poder*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1851, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. VII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Apolo y Climene*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XIV.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Las armas de la hermosura*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*El astrólogo fingido*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1851, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. VII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*A secreto agravio secreta venganza*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1851, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. VII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Auristela y Lisidante*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Los cabellos de Absalón*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1849, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. IX.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Las cadenas del demonio*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Casa con dos puertas mala es de guardar*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1851, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. VII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Céfalo y Pocris*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*La cisma de Inglaterra*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1849, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. IX.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*El conde Lucanor*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*La dama duende*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1851, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. VII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*La desdicha de la voz*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XIV.

- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*La devoción de la Cruz*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1851, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. VII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Los dos amantes del cielo*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Duelos de amor y lealtad*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XIV.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Eco y Narciso*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1849, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. IX.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Los empeños de un acaso*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1849, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. IX.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*En esta vida todo es verdad y todo mentira*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1849, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. IX.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*El escondido y la tapada*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1851, ed. M. Rivadeneyra, col. J. Hartzenbusch, t. VII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*La estatua de Prometeo*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Faetón, el hijo del sol*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XIV.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Fineza contra fineza*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XIV.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Guárdate del agua mansa*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1849, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. IX.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XIV.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*La hija del aire*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XII, las dos partes.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Los hijos de la fortuna Teágenes y Cariclea*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Hombre pobre todo es trazas*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1851, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. VII.

- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*El José de las mujeres*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Judas Macabeo*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1851, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. VII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Luis Pérez, el gallego*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1849, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. IX.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*El maestro de danzar*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1849, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. IX.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*El mágico prodigioso*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1849, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. IX.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Las manos blancas no ofenden*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*El mayor monstruo los celos; El mayor monstruo del mundo*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1851, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. VII.
- CALDERÓN de la BARCA, Pedro.—*El médico de su honra*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1851, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. VII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*El monstruo de los jardines*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XIV.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Nadie fte su secreto*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XIV.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Ni Amor se libra de amor*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*No hay burlas con el amor*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1849, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. IX.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*No hay cosa como callar*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1851, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. VII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Para vencer a amor querer vencerlo*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*El pintor de su deshonra*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XIV.

- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*El purgatorio de san Patricio*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1851, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. VII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*El secreto a voces*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1851, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. VII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*El segundo Scipión*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XIV.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*La sibila del oriente*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1850, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XIV.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*También hay duelo en las damas*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1849, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. IX.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*Un castigo en tres venganzas*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1852, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. XII.
- CALDERON de la BARCA, Pedro.—*La vida es sueño*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1851, ed. M. Rivadeneyra, col. J. E. Hartzenbusch, t. VII.