

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras



**"Algunos elementos simbólicos en una comedia de Lope de Vega: ~~El~~
bastardo Mudarra"**

Tesis que para obtener el grado de
Licenciado en Lengua y Literaturas
Hispánicas presenta:
Juan Noel Apolinar Paza Manzano

México
1995

FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

*A Silvestre Daza López y Delfina Manzano Daza
mis padres; con amor profundo y gratitud eterna.*

*A Noel Hernando mi hijo,
con todo cariño y mucha fe.*

Presentación

La *Comedia* española conmovió y renovó el teatro nacional; presentaba una estilización y una forma pura de sentimientos manifiestos en la vida real, pero que con toda seguridad, en aquélla no ofrecían materia argumental. La anécdota para atraer, necesitaba presentar situaciones muy contrastadas, aunque esta estilización de lo cotidiano tuviera como justificación la verosimilitud del hecho teatral. No debe pensarse por esto, que teatro y realidad estaban disociados, o que aquéllo que se presentaba en el escenario no correspondía fielmente a la realidad; más bien, como cualquier obra artística, la comedia tendía hacia una convención que descarta el reflejo exacto de la vida real y de las costumbres en cuanto a su primordial fin de espectáculo. La comedia encarnaba los ideales nacionales, convirtiéndose así en literatura de exaltación y propaganda, llevándola al extremo de la rigidez en el sometimiento al esquema de valores que regulaba las relaciones sociales existentes.

Lope de Vega participó de manera fundamental en la consolidación del teatro nacional español, en su obra dramática representó de manera total la época que vivió. Elaboró una estructura dramática que fuera común para todos los temas que se acostumbraban; fue así como estableció la fórmula para la *Comedia Nueva*: de tres jornadas y de mil versos cada una, sin perder jamás de vista la diversidad del público al cual se dirigía. Su teatro evolucionó desde las comedias de enredo, pastoriles y caballerescas; hasta llegar a hacer contemporáneo el pasado histórico, pero sin llegar a la reconstrucción únicamente histórica, más bien le imprimió a los temas remotos un tono actual entremezclado con el acontecer de su tiempo.

El bastardo Mudarra corresponde a un ciclo de comedias escritas por Lope de Vega en torno a asuntos relacionados con la historia de España; de las cuales en la *Biblioteca de Autores Españoles* aparecen publicadas dieciséis. La obra no tiene ningún problema de fechación: 27 de abril de 1612, y aparece citada ya en la relación de la sexta edición del *Peregrino en su patria*, Madrid, 1618, y fue editada por primera vez en la *Veinticuatro parte perfeta de las Comedias del Fénix de España*, Zaragoza, Pedro Verges, 1641. También fue reproducida por la *Sociedad fotolitozincográfica* en 1864; y diez años después en 1874, fue traducida al francés por Eugène Baret y publicada en París en el mismo año. En 1897 fue

editada por los Sucesores de Rivadeneyra con un prólogo de D. Marcelino Menéndez Pelayo. Más recientemente fue editada en Madrid, 1962, Aguilar, S. A. de Ediciones; en Barcelona; 1965, Occitania; y en Madrid, 1966, Editora Nacional. El texto que se utilizó para el presente trabajo aparece en el Tomo XVI de las Obras de Lope de Vega en la *Biblioteca de Autores Españoles*, edición de 1966, publicada en Madrid por Ediciones Atlas; en la cual se reproduce nuevamente el estudio preliminar de Menéndez Pelayo.

El original autógrafo de esta comedia, firmado por Lope de Vega el 27 de abril de 1612 perteneció a Salustiano de Olózaga. A la muerte de Olózaga su hermano José regaló el manuscrito al marqués de San Gregorio, y éste a la Real Academia Española, en cuya biblioteca se conserva. La edición de Menéndez Pelayo se basa en el manuscrito, y pone en notas de pie de página las variantes o erratas que contiene la edición póstuma, de 1641 impresa en Zaragoza. Menéndez Pelayo hace notar también los pasajes del original que están suprimidos o atajados para la representación, y una interpolación de mano desconocida que hay al final de la tercera jornada; incluye además al principio de la obra, los nombres de algunos de los actores que representaron por primera vez esta comedia. En cuanto a la versificación, en *El bastardo Mudarra* se pueden apreciar prácticamente todas las combinaciones usuales en la época; de tal manera que, la mayor parte de la comedia está escrita en romance, pero además también hay: sonetos, octavas, décimas y quintillas.

El bastardo Mudarra será analizada únicamente como texto literario. A través del presente trabajo, se procurará esclarecer el significado de algunas palabras que son clave en el lenguaje utilizado por el poeta, dentro del traslado que éste hizo de un romance de rancia tradición castellana al convertirlo en obra dramática, y finalmente, dejarlo envuelto en el elegante lenguaje del siglo XVII. Por medio de la comparación y la asociación, intentaremos esclarecer el poder sugestivo de las palabras, y la eficacia estética de las mismas en esta comedia de Lope de Vega; convencidos de que la palabra, es antes que nada un símbolo, y su significado está constituido por las ideas, imágenes y emociones que ésta origina en la mente del que escucha. Lo anterior desembocará en la presentación simbólica del lenguaje poético. Aquí, el símbolo se considerará como imagen, sin olvidar que éste, no tiene propiamente traducción lógica, sólo evoca o sugiere, pero nunca señala con precisión; tampoco traduce ni admite traducción, más bien responde a una estructura emocional e intelectual del hombre. En este sentido, pensamos que la utilización del símbolo es de alguna manera, el regreso a lo

enigmático, a las causas primitivas que buscó el hombre para la explicación de los fenómenos naturales; recordemos por ejemplo que, la analogía simbólica entre el mundo visible y lo invisible es patrimonio común a todas las religiones paganas, ni siquiera el cristianismo es la excepción, pues el poder del mundo espiritual del que forma parte el símbolo es eterno. Es más, si uno mira atentamente al hombre de hoy y su comportamiento, es fácil percatarse de que, a pesar de su aparente racionalismo, no ha podido desprenderse de los símbolos albergados en su inconsciente.

En nuestro trabajo, fundamentalmente se verán los aspectos simbólicos que encierra *El bastardo Mudarra*, es decir, se resaltarán las imágenes más recurrentes que Lope manejó a través de la intención artística en el momento de la creación; pues en la imagen poética, existe siempre la intuición de que detrás de la metáfora hay algo más que una sustitución ornamental de la realidad. De tal manera que, trataremos de distinguir el papel que llevan en la trama de esta comedia, algunos elementos simbólicos como las armas; o aquéllos que tienen implícita una idea de transformación como el fuego o el agua; o bien los símbolos que llevan una idea de elevación como el cielo o el sol; y las connotaciones que la sangre puede tener dentro de las relaciones familiares, o bien como elemento de redención y purificación.

1.- Los símbolos de elevación: cielo, sol, estrellas, aire, aves.

El hombre construye hacia lo alto a partir de la experiencia terrena; es de esta manera como su inteligencia se eleva desde el suelo hasta las alturas, al igual que su ideal de perfección humana, espiritual o cognoscitiva, y por qué no, también material, finalmente todo es parte de la condición humana. La elevación del espíritu, ya sea expresada en imágenes o en otras formas dialécticas del lenguaje, constituye un elemento esencial en el trabajo del poeta. En las esferas celestiales es donde se encuentra la esencia del arte, la tarea del poeta es hacer palpables por los sentidos, las armonías que sólo se hacen inteligibles a través de la organización material y tangible de las formas. Las abstracciones poéticas de la realidad espiritual, forman parte de un mundo ideal que el poeta elabora a partir de su experiencia terrena. De tal manera que su expresión discursiva es la búsqueda de la perfección estética y espiritual que nos es mostrada a través de la palabra; pero la palabra concienzudamente colocada en el lugar exacto para obtener un fin inmediato, conmover al lector. Aunque en este caso, estamos hablando de un texto que estaba destinado a la representación escénica, con lo cual, la palabra ya tendrá otros recursos que la ilustren mejor; pero eso no es suficiente, el efecto completo de una representación parte de un texto estéticamente bien cimentado.

Cielo

En todas las religiones el hombre coloca la mayoría de las fuerzas omnipotentes del mundo en el cielo; es así como éste se convierte en la morada de los dioses que rigen los destinos de todo aquello que existe sobre la tierra. Esta necesidad primaria de buscar en el infinito la explicación del mundo, se hace indispensable sobre todo en la adversidad; elevar la mirada hacia el firmamento es una de las acciones más inmediatas que el hombre realiza para tratar de explicarse todo aquello que, en un primer intento, no logra comprender con sus propios recursos sensoriales e intelectuales. El cielo es el símbolo de la manifestación directa de la trascendencia, de lo eterno, el regulador del orden cósmico y sagrado del universo. De la unión del cielo y la tierra surge el embrión de la inmortalidad. En Egipto es un principio femenino, fuente de toda manifestación, pero generalmente se le considera elemento masculino activo. En

la *Biblia* se identifica con la divinidad y es también su morada y su reino, y así, en el Nuevo Testamento, a Cristo se le da el nombre de rey de los cielos; y según las diferentes culturas se establece un número determinado de estratos o cielos; en el último estaría la morada de los dioses..." Luc Benoist transcribe el siguiente pasaje, concerniente al cielo, de la *Chándogya Upanishad*: En el origen, todo el universo no era más que no ser. Devino ser. Se desarrolló y se formó un huevo, el cual permaneció cerrado durante un año. Entonces se abrió. De las dos mitades de la cáscara, la una era de plata y la otra de oro. Esta constituyó el cielo, mientras la primera dio origen a la tierra. Estas dos mitades se encuentran, en la arquitectura hindú, figuradas por el altar y la *stupa*. Claramente se advierte en lo descrito la convergencia profundísima de las analogías formales, para dar lugar al mito. El cielo, excepto en Egipto, se ha considerado siempre asimilado al principio masculino, activo, al espíritu y al número tres, mientras la tierra se relaciona con el principio femenino, pasivo, material y el número cuatro. Mircea Eliade desarrolla motivos del simbolismo del cielo en un aspecto menos abstracto y cosmogónico. El azul del cielo es el velo con el cual se cubre el rostro la divinidad. Las nubes son sus vestiduras. La luz es el óleo con que unge su cuerpo inmenso. Las estrellas son sus ojos. También, en los pueblos orientales, aparte de la conexión cielo-bóveda, se relaciona la cúpula celeste con la tienda del nómada, como si se presintiera que el espacio tridimensional es sólo una especie de tapadera que impide la penetración en otro mundo. El espacio celeste deja, pues, de ser un continente para convertirse en un contenido del hiperespacio o, mejor, del transespacio. Un aspecto terrible del cielo se halla en relación con el mito de la catástrofe cósmica, al que parece aludir William Blake cuando habla de la colérica región de las estrellas. También hemos de recordar la división del cielo en cielos, desde la Antigüedad, hecho debido a una característica de la lógica primitiva, que necesita asignar un espacio separado, celular, a cada cuerpo celeste o grupo determinado de cuerpos, presintiendo las leyes de la gravitación, del campo gravitatorio y de la teoría de los conjuntos, que expone la esencial relación de lo cualitativo (discontinuo) y lo cuantitativo (continuo)..." (1.- Juan-Eduardo Cirlot *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1985. Edit. Labor, 6a. edición. pág. 128).

En contraposición al suelo donde el hombre habita, se encuentra el cielo con toda su majestuosidad, a través de su contemplación el hombre intenta encontrar respuesta a sus múltiples preguntas. La primera referencia que Lope de Vega hace del cielo en esta comedia la encontramos en la segunda escena del acto

Asimismo, la aparición de Mudarra sorprende de tal manera a Lope, el escudero de Gonzalo, quien no logra explicarse de qué manera ha llegado hasta ahí Mudarra; además presiente que éste vengará la sangre de sus hermanos, y por si fuera poco, físicamente se parece a su malogrado hermano Gonzalo:

¡Qué secretos tenéis, oh cielos justos! 2456

o bien, cuando doña Lambra tampoco logra comprender porqué el destino le es tan adverso pues se da cuenta que ya su fin es inminente ante la ferocidad del vengador Mudarra:

¡Cielos! ¿Qué es esto? 3015

En otro aspecto, el cielo aparece como una fuerza protectora del hombre, pues cuando Bustos ha sido traicionado y entregado por su cuñado al rey Almanzor, encuentra en Arlaja, la hermana del rey moro, un alma que le hace menos pasada la pena que lleva:

Pienso que el cielo, y bien pienso, 1175
de la maldad condolido
de un traidor que me ha vendido,
hoy, con su poder inmenso,
conmueve tu voluntad
para que me des consuelo,

al grado de compararla con el mismo cielo:

por piedad; que una mujer 1192
piadosa bien puede ser
cielo en favor para mí.

esto también en otro momento, servirá para que cuando Bustos lamenta estar ausente de su casa, Arlaja le haga recordar las mismas palabras que él le había dirigido:

Y ¿aquí no te cubre el cielo? 1841
¿es, por ventura, prisión
ésta en que estás?

De igual manera, al cielo también le pide Bustos que proteja a Arlaja en el parto del futuro hijo y le ayude a darle el bautismo, sacramento indispensable para cualquier cristiano. Del mismo modo, cuando Lope salió ileso de la batalla en la cual murieron los infantes, éste pudo lograrlo a través de una protección celestial que le permitió contar al mundo los lamentables sucesos.

También el cielo aparece como juez de los actos que el hombre realiza en la tierra, son varias las referencias que el dramaturgo hace a este respecto. Ruy

Ligada a la justicia aparece también la resignación, pues Bustos pide que sea el mismo cielo el que lleve el consuelo a doña Sancha, quien seguramente sufrirá al conocer la infausta noticia:

¡Qué buenas nuevas, Sancha, y buen empleo 1994
de nuestra sucesión, casa, esperanza,
solar, hacienda y apellido. ¡El cielo
ponga en tu luto y lágrimas consuelo!

para que ambos puedan finalmente, encontrar la calma por tantos males que han padecido.

El cielo también puede imponer su poder en cuestiones de honor, es decir puede en un momento determinado hacer sentir que es quien controla los destinos, es él quien decide dónde y en qué momento debe aplicar el rigor de su fuerza. Así, Mudarra en el diálogo con su madre, cuando quiere saber su verdadero origen, le dirige unas palabras bastante ofensivas; el tono que utiliza es en realidad un insulto, culpa a la mujer de ser débil, y además de ser la responsable de que la honorabilidad y el respeto social del hombre, residen precisamente en la conducta virtuosa de la esposa, o de las hijas que vivan bajo su amparo; pues si la mujer es deshonesto y esa conducta se hace pública, de la misma manera, el hombre responsable de esa mujer deberá limpiar su honor ante los demás:

¿Quién soy, Arlaja, o quién eres, 2111
ya que del cielo el rigor
puso del hombre el honor
en flaquezas de mujeres?

Así pues, el cielo puede aparecer en un momento determinado como un verdugo terrible ante determinadas conductas, aunque tal pareciera que en ocasiones no se justifica el castigo, o por lo menos la culpa que lo ocasiona no queda esclarecida. El sentimiento de venganza es algo que únicamente pueden expresar los hombres, sin embargo, por lo menos en algún momento, este sentimiento se le adjudica al cielo; es decir, que al igual que los hombres, el cielo también puede expresar este sentimiento, aunque sólo sea para actuar en lugar del agraviado, pues Constanza, la prometida de Gonzalo, se expresa así ante Ruy Velázquez cuando le reclama la traición tan infame que ha cometido:

Con las traiciones que has hecho, 1800
no puede ser la mayor.
¡Ah, infamia de los de Lara,

véngueme el cielo de ti!

A lo largo de toda esta comedia, Lope de Vega maneja el concepto cielo de una manera un tanto ambigua, pues en ocasiones más bien pareciera que implica una idea pagana; evidentemente sabemos que por su educación no podría ser así, pues de acuerdo a todo lo escrito por sus biógrafos, no cabe la menor duda de que era un cristiano convencido; por otro lado, tenía compromisos muy fuertes con sus mecenas, con el estado y con la iglesia. A veces la palabra cielo está empleada en abstracto, es decir, hace alusión a un cúmulo de fuerzas superiores que gobiernan el universo en su totalidad; pero se entiende que en el fondo es sólo una fuerza omnipotente que representa la voluntad del dios que nos inculca la fe cristiana. Cielo, es sólo una palabra mediante la cual el poeta simboliza y representa la fuerza superior al hombre que desde algún lugar vigila y gobierna todo lo que aquí ocurre. De hecho, al final de la comedia en palabras del conde Garcí Fernández, a cuyo amparo se restituye el orden, aparece la única alusión al cielo como algo divino. Por otro lado, es sabido que en tiempos de Lope de Vega, era requisito que para la representación, cualquier comedia debía ser aprobada por la iglesia.

Sol

En la simbología representa lo inmutable, la realidad de las cosas, es manifestación de la divinidad, expresa por consiguiente la inmortalidad, la inteligencia cósmica y elemento fundamental del universo. En todas las culturas el sol está dotado del poder absoluto de entre todos los astros, y en la mayoría de los casos está elevado a la categoría de máxima divinidad. Pensemos por ejemplo en la importancia que el culto del sol tiene dentro de la cosmogonía de los pueblos prehispánicos, el mexicana y el inca, por mencionar dos ejemplos..." Teogónicamente expresa el momento de máxima actividad heroica en la transmisión y sucesión de poderes que se verifica a través de las generaciones de deidades. Así, tras Urano, Saturno y Júpiter, aparece Helio Apolo. En alguna ocasión, surge el Sol como sucesor directo e hijo del dios del cielo. Señala Krappe que hereda uno de los atributos más importantes y morales de ese dios: lo ve todo y, en consecuencia, lo sabe todo. En la India, Sûrya es el ojo de Varuna; en Persia, el de Ahura Mazda; en Grecia, Helio es el ojo de Zeus (como Urano). En Egipto es el ojo de Ra. En el Islam es el ojo de Allah. Con su carácter juvenil y

filial dominante, el Sol queda asimilado al héroe, por oposición al padre, que es el cielo, aunque a veces se identifique con él. Por ello, el arma del cielo es la red (estelar), el poder de ligar, y el arma del héroe es la espada (asimilada al fuego). También por esta causa los héroes son exaltados al rango solar e incluso identificados con el Sol. En un período determinado de la historia y en un nivel cultural dado, el culto solar es el dominante si no el exclusivo. Eliade, sin embargo, señala que Frazer ha hecho notar la inconsistencia de los elementos solares en la sacralidad de África, Australia, Oceanía en general, América del Norte y del Sur... No podemos olvidar que Roma, el máximo poder político de la Antigüedad y la creadora del sentido de la historia, entronizó la hierofanía, que en el Imperio dominó netamente a veces en íntima relación con Mitra. Una fuerza heroica y generosa, creadora y dirigente, este es el núcleo del simbolismo solar, que puede llegar a constituir una religión completa por sí misma, como lo prueba la 'herejía' de Ikhunatón, en la XVIII dinastía egipcia, y cuyos himnos al Sol son, aparte de su valor lírico profundo, teorías de la actividad benefactora del astro rey. El Sol en el horizonte era ya definido por los egipcios del Imperio Antiguo como 'brillo, esplendor'. También relacionaron, con hondísimo sentido de la analogía, la ocultación diaria del Sol como el solsticio de invierno. De otro lado, era forzoso que la imaginación primitiva y astrobiológica estableciera una relación entre el Sol y la Luna, similar a la existente entre el cielo y la tierra. Sabido es que, para la inmensa mayoría de los pueblos, el cielo es el símbolo del principio activo (asimilado al sexo masculino y al espíritu), mientras la tierra simboliza al principio pasivo... Muchas tribus primitivas consideran que los ojos del cielo son el Sol y la Luna, situados a ambos lados del eje del mundo y hay dibujos prehistóricos y grabados que pueden ser interpretados de este modo. Eliade dice que, para pigmeos y bosquimanos, el sol es el ojo del dios supremo. Los samoyedos ven en el Sol y la Luna los ojos del cielo; primero es el ojo bueno, el segundo es el ojo malo (se advierte aquí ya, inequívoca, la ampliación del dualismo por integración de la polaridad moral). Refuerza el carácter invicto del Sol una creencia. Mientras la Luna, para llegar a su ocultamiento mensual de tres días, precisa sufrir un despedazamiento (menguante), el Sol no necesita morir para bajar a los infiernos; puede llegar al océano o al lago de las aguas inferiores y atravesarlos sin disolverse. Por esto, la muerte del Sol implica necesariamente la idea de resurrección y llega incluso a no ser concebida como muerte verdadera. Por esto también, el culto a los antepasados se liga al solar, para asegurarles una protección y un símbolo salvador. Los monumentos megalíticos

yace en el campo, y por traición perdido.
Desde que sale al alba, hasta que en oro
y púrpura se muestra convertido
el Occidente, llora el alma mía
por ese nombre un miserable día.

Hay un caso en el cual no sucede lo anterior; Bustos entrega la carta que le envía Ruy Velázquez a Almanzor, ambos comentan el valor y honra de Ruy Velazquez, quien para Almanzor es el digno heredero del rey Pelayo, y continúa Bustos, que así como el oro proviene del sol:

Conforma ese valor con tu decoro 1004
que honrar al benemérito es justicia;
y como el claro sol engendra al oro,
 así la honra al rey que no codicia
 más alabanza que de darla al bueno.

El sol también puede iluminar con su luz la esperanza del hombre; alegóricamente representa ante la adversidad, casi siempre, un hábito de confianza de que la solución a los problemas llegará de mejor manera:

Salió mi sol entre nublados pardos. 2553

es lo que Mudarra comenta cuando aparece Clara, su sobrina y futura esposa, ya que con la unión de estos dos personajes, la estirpe de Gonzalo Bustos está asegurada. Aunque ambos tienen un origen "bastardo" restituyen con su boda el maltratado honor de Gonzalo Bustos. Por otro lado, el sol también puede ser visto como presagio de algo funesto, por ejemplo, Nuño observó esto el día que los infantes fueron muertos a traición:

Coronado salió el sol 1510
de rojas nubes sangrientas,
con que, entristecido el aire,
 volaba con alas negras.

Hay otras alusiones al sol en las cuales, por regla general, determina el transcurso del tiempo, por consiguiente el sol preside de manera rutinaria las actividades de cada día, es decir el transcurso de la vida. Tal vez una de las más importantes asociaciones que hay entre los poderes que simbólicamente se le han atribuido al sol, y el papel que desempeña Mudarra dentro de la acción de esta comedia, se encuentra en la siguiente estrofa:

Pero pues engendra el sol, 2135
bien puede ser que el sol sea,

para que presto se vea
que soy su rayo español.

Ya que, por el desenlace que tiene la obra queda muy claro que era indispensable su participación para que el honor de la familia de los infantes quedara restituido, una vez consumada la venganza.

Estrellas

Estas por su fulgor en la oscuridad, son el símbolo del espíritu; simbolizan asimismo la lucha contra las tinieblas. Simbolizan nocturnidad en su relación con la noche, la multiplicidad debido a su gran número. En los inicios del cristianismo la estrella es el signo de la divinidad de Cristo y de su eternidad, indicando el dominio soberano que Dios padre le ha dado en los cielos; también se interpreta como el emblema de la Iglesia Católica. Si el sol representa el valor, la fuerza, las estrellas son un elemento de espiritualidad, la asociación con éstas es de un estado de ánimo más sosegado, lo ideal del estado del alma. Pero por otro lado, también en esta comedia representan la elevación, es decir que como astros que están en las alturas, también el hombre pretende alcanzarlas:

Que pues fue más alta que ellas 45
cuando la viste subir,
con razón puedo decir
que pasó de las estrellas.

La estrella como guía también aparece primero en la escena donde Constanza, la prometida de Gonzalo, y doña Lambra comentan el amor que la primera le tiene al menor de los infantes; aun cuando su prima le dice a Constanza que no se deje llevar por los sentimientos, pues para ella Gonzalo sólo es un lobo con piel de cordero:

Constanza, yo los igualo, 419
porque inclinación y amor
todo es una misma cosa,
pues esa estrella amorosa
inclina a hacerle favor.
Y pues ya te has declarado,
mala elección has tenido.

En una segunda alusión a esta idea, la estrella es también la guía, pero ahora de las desdichas de la infortunada Clara, hija de Constanza y Gonzalo:

Soledades de un áspero desierto, 2497
donde una fiera libremente sigo,
¿adónde me lleváis, si no mi estrella?

Aunque hay una contradicción en este caso, pues la estrella que le guía no es precisamente sosegada, ya que va de cacería y vestida de hombre.

Aire

De los cuatro elementos, el aire y el fuego se consideraban activos y masculinos; el agua y la tierra, pasivos y femeninos. En las cosmogonías elementales, se da a veces la prioridad al fuego, como origen de todas las cosas; pero está más generalizada la creencia en el aire como fundamento, pues la concentración de éste produce la ignición, de la que derivan todas las formas de la vida. El aire se asocia esencialmente con tres factores: el hálito vital y creador en consecuencia de la palabra; el viento de la tempestad ligado a la idea de creación, y como ámbito de movimiento y de producción de procesos vitales. El viento es el aspecto activo y violento del aire, el viento origina el huracán, considerado como el poder fecundador y renovador de la vida; los vientos desde la antigüedad se ordenaron en números correspondientes a los puntos cardinales. Aire y viento, son conceptos que aparecen indisolublemente unidos en significación en *El bastardo Mudarra*, no hay precisamente una disyuntiva que nos indique que ambas palabras se unen con sentidos diferentes, más bien el poeta las utiliza con un solo significado y de manera indistinta. De tal forma que, aparecen ambas palabras con el mismo sentido; en el primer ejemplo Gonzalo y Lope su escudero, aparecen después de la participación del primero en las justas que se realizan:

GONZALO

El tiro cobró el honor 81
de los infantes de Salas.

LOPE

Hurtóle al viento las alas,
y a los rayos el furor.

En este segundo ejemplo, Lope se desliza por el campo para escapar de la batalla donde pelean los infantes, batalla en la cual finalmente pierden la vida, Lope es quién dará la noticia de la muerte de aquéllos:

Conviene, pues, al honor 1690
de los Infantes de Salas,
que me dé el aire sus alas,
sus espuelas el temor.

Asimismo se aprecia una idea de rapidez o velocidad en los ejemplos anteriores, es decir que la ligereza del aire hace que Lope se desplace con mayor rapidez; de igual manera la destreza de Gonzalo le da una velocidad en el manejo de las armas que sólo puede ser comparable a la del viento, así se entiende en el primero de los ejemplos anteriores; y esta idea se reafirma en el siguiente:

El muchacho, veloz, que al viento igualó, 269
partió, y rompió con una caña el viento;
que tiene obedecerla por regalo.

Aire y viento siguen apareciendo con el mismo significado en los dos pasajes siguientes; en ambos casos la referencia de elevación está en las alturas donde tienen su dominio los aires:

Si allá en la región del viento 89
se pudieran detener,
cañas viéramos nacer
sobre su claro elemento.

esto en la misma escena de Gonzalo y Lope, posterior a la competición; y otra vez la región del aire para sembrar, pero ahora la sangre de los infantes:

Allí la región del aire, 1502
de gotas de sangre siembran
siete palomas, heridas
de aquel águila soberbia.

Por el viento también cruzan los bohordos que lanzan los competidores, y también éste lleva el eco, es decir la información que pasa de boca en boca; así es como Constanza se entera de que los infantes se han ido, una vez que doña Lambra mandó lanzar un cohombro ensangrentado a Gonzalo González:

LOPE
¡Oh dulce, oh querida prenda! 543
De Gonzalo, mi señor,
en su busca ando perdido.

CONSTANZA

A Salas todos se han ido;
¿no dice el eco rumor?

Pero en el viento también Nuño ha visto presagios funestos para los infantes, y les pide que no vayan a los campos de Almenar pues tiene la certeza de que serán entregados a los moros:

Coronado salió el sol 1510
de rojas nubes sangrientas,
con que, entristecido el aire,
volaba con alas negras.

Aves

En la mitología clásica aparecen con gran frecuencia, llegando a simbolizar a las deidades. De tal manera que el águila es el ave de Zeus, de Atenea, la lechuza, de Afrodita, la paloma, el pavo real es el ave de Juno, de Leda es el cisne, de Hermes, el gallo, etcétera..."Desde el antiguo Egipto, las aves simbolizan con gran frecuencia las almas humanas. En el *Mirach* puede leerse que, al ascender Mahoma al cielo, se encuentra en una gran plaza el árbol de la vida, cuyos frutos rejuvenecen a quien los come. A sus lados hay avenidas de árboles frondosos, en cuyas ramas se posan aves de brillantes colores y canto melodioso: son las almas de los fieles, mientras las de los perversos se encarnan en aves de rapiña. En general, aves y pájaros, como los ángeles, son símbolos del pensamiento, de la imaginación y de la rapidez de las relaciones con el espíritu. Conciernen al elemento aire y, como se dijo de las águilas, <<son altura>> y, en consecuencia, espiritualidad. Una particularización de las que son frecuentes en el simbolismo tradicional ha llevado la caracterización del sentido simbólico a extremos. Así, Odón de Tésculo dice, en su sermón XCII, que, así como son varias las propiedades de las aves, también son muy diversas las costumbres de los hombres espirituales. Las aves son, prosigue: unas, sencillas, como la paloma; otras astutas, como la perdiz. Unas se llegan a la mano, como el halcón; otras huyen de ella, cual la gallina. Unas aman convivir con los hombres, como la golondrina. Otras, la soledad y el desierto, como las tórtolas... Las aves

de vuelo bajo simbolizan la actitud terrena; las de alto vuelo, la pasión espiritual..." (3.-Loc. cit. p. 91 n. 1).

Las aves, por su propia naturaleza tienen un habitat que podríamos llamar mixto, pues combinan la tierra y los aires; sin embargo se les considera más como elementos de los aires. Conviene distinguir asimismo entre dos tipos de aves según sus atributos y la manera en que éstos se relacionan en el texto de Lope. De tal manera que las palomas, o las garzas por ejemplo, aparecen con atributos más nobles, es decir asociados a conductas moralmente bien vistas; en cambio el cuervo, el azor, el halcón, la corneja, el águila o el mochuelo guardan, por lo menos en esta comedia, una relación más directa a su calidad de aves de rapiña. Precisamente con relación a esto último debe mencionarse que debido a las características de las aves anotadas en el segundo grupo, corresponden al siguiente apartado de los elementos simbólicos de destrucción; aquí nos ocupamos de las garzas y las palomas. La garza entre los egipcios era ave de buen augurio, es además el símbolo de la mañana y de la generación vital. Estamos en el primer acto de *El bastardo Mudarra*, y ya el rumor le ha dicho a Lope que por el camino se ha visto a los infantes y que al pasar por las márgenes del río las garzas volaban inquietas por su presencia:

Por aquí dicen que iban 538
volando garzas al cielo;
Nuño va por una senda,
yo por otra, sin que tope
rastros ni señal.

Sin embargo en una escena anterior, cuando doña Lambra comienza a fraguar con Estébanez la venganza, ésta hace mención al mismo asunto, pero para ella, son los halcones amaestrados que llevan los infantes los que asustan a estas pacíficas aves. Inclusive en la réplica de doña Lambra, puede percibirse que la arrogancia de los infantes se hace extensiva a sus aves amaestradas:

La fresca margen de Arlanza 314
ocupan los siete Infantes;
volando van arrogantes
las garzas con sus halcones,
que en los celestes balcones
besan los claros diamantes.

La paloma participa del simbolismo general de casi todo animal alado, espiritualidad y poder de sublimación. Es el símbolo de las almas; y en la religión

virtud aparecen mancilladas desde tiempo atrás en manos de la pareja Lambra - Ruy Velázquez; la primera fraguó la venganza, el segundo la ejecutó a través del rey moro Almanzor. El destino fatal de las siete palomas consistió en acabar aniquiladas por sus agresores.

El poeta únicamente menciona una vez al Ave Fénix, esto es en la siguiente octava que corresponde a las últimas escenas del acto tercero:

Yace en la falda de este monte un valle 2477
selvoso de hayas, que a un solar da sombra,
donde vive una dama, cuyo talle,
único Fénix español la nombra;
cierran cipreses con funesta calle,
de un verde prado la pintada alfombra,
donde agora quedó del sol rendida,
en un espejo de agua divertida.

En su carácter de ave fabulosa, ésta representa el ideal del hombre, de lo perenne, de todo aquello que debe trascender en el tiempo. En la vida todo es cíclico, todo se repite, la vida es un constante renacer de las formas materiales; de igual manera, los ideales del espíritu también pueden cobrar esta característica. Históricamente el Fénix ha estado consagrado al sol; en el mito que de ella se ha construido, siempre al renacer debe, como primera tarea, tributar a su padre los deberes fúnebres, toma sobre sí el cuerpo de su padre y lo lleva a depositarlo y quemarlo sobre el altar del sol. En algunos monumentos funerarios de los primeros cristianos, se le representa como símbolo de la resurrección y del bautismo, a diferencia de la simbología clásica que la hace emblema de la eternidad. Los atributos anteriores están mezclados en lo que representa Clara para la continuidad de la estirpe de Gonzalo Bustos. Clara aparece según la descripción de Lope el escudero de Gonzalo, en un momento de solaz contemplando el sol y contemplándose a sí misma, en una fuente de aguas cristalinas. Ella es la representación del ave fabulosa, pues será copartícipe, junto con Mudarra, de la prolongación en el mundo de un linaje, el de los infantes de Lara.

2.- Los símbolos de destrucción: aves rapaces, agüeros.

Todos aquellos agentes que aparentemente significan destrucción son de alguna manera, ambivalentes; por el hecho de que, toda destrucción implica siempre una idea de continuidad. De lo que se destruye siempre surge algo nuevo, todo fin es un principio, como todo principio contiene un fin. El proceso universal es un perpetuo combate, que sólo podría acabar con el aniquilamiento de toda existencia; y aun así, la nada no existe, porque el universo material es tangible en tanto haya seres racionales que puedan corroborar la existencia de las formas. De tal manera que la destrucción se da cuando se deshace o se inutiliza algo, si se trata de algo material; pero puede suceder lo mismo con las ideas o los sentimientos, aunque en esto último ya nos estamos refiriendo a un daño como consecuencia de una acción deliberada de aniquilamiento. En esta comedia de Lope hay dos elementos relacionados con la destrucción. Por un lado están los atributos que ciertas aves tienen en relación con sus costumbres instintivas; y por el otro, los agüeros, importantes en este caso, en tanto son signos premonitorios de algo funesto.

Las aves rapaces

Anteriormente nos referimos a las aves en general, y concretamente a la relación de espiritualidad que guardan la mayoría de ellas en la simbología. A continuación hablaremos del poder de destrucción con el cual están relacionadas algunas aves en el texto de Lope; es decir, que en tanto aves rapaces, actúan por instinto, y eso es también parte de su propia naturaleza. El halcón, al igual que sucede con cualquier otra relación simbólica, puede representar algo distinto dependiendo de la época y de la cultura de que se trate. Por ejemplo, en el antiguo Egipto era el emblema del alma; sin embargo en la Edad Media, y sobre todo en los pueblos cristianos, llegó a ser alegoría de la mala conciencia del pecador. Desde tiempos muy antiguos, el halcón amaestrado sirvió para la caza de cetrería; es así como lo vemos aparecer en *El bastardo Mudarra*. Aquí es el ave favorita del más pequeño de los infantes, Gonzalo González, conocido por todos como Gonzalillo. Este belicoso caballero se entretiene con un halcón amaestrado a la orilla de un río, en el momento en que Estébanez, por mandato de doña Lambra, le hace la afrenta del cohombro ensangrentado. Entendemos

2.- Los símbolos de destrucción: aves rapaces, agüeros.

Todos aquellos agentes que aparentemente significan destrucción son de alguna manera, ambivalentes; por el hecho de que, toda destrucción implica siempre una idea de continuidad. De lo que se destruye siempre surge algo nuevo, todo fin es un principio, como todo principio contiene un fin. El proceso universal es un perpetuo combate, que sólo podría acabar con el aniquilamiento de toda existencia; y aun así, la nada no existe, porque el universo material es tangible en tanto haya seres racionales que puedan corroborar la existencia de las formas. De tal manera que la destrucción se da cuando se deshace o se inutiliza algo, si se trata de algo material; pero puede suceder lo mismo con las ideas o los sentimientos, aunque en esto último ya nos estamos refiriendo a un daño como consecuencia de una acción deliberada de aniquilamiento. En esta comedia de Lope hay dos elementos relacionados con la destrucción. Por un lado están los atributos que ciertas aves tienen en relación con sus costumbres instintivas; y por el otro, los agüeros, importantes en este caso, en tanto son signos premonitorios de algo funesto.

Las aves rapaces

Anteriormente nos referimos a las aves en general, y concretamente a la relación de espiritualidad que guardan la mayoría de ellas en la simbología. A continuación hablaremos del poder de destrucción con el cual están relacionadas algunas aves en el texto de Lope; es decir, que en tanto aves rapaces, actúan por instinto, y eso es también parte de su propia naturaleza. El halcón, al igual que sucede con cualquier otra relación simbólica, puede representar algo distinto dependiendo de la época y de la cultura de que se trate. Por ejemplo, en el antiguo Egipto era el emblema del alma; sin embargo en la Edad Media, y sobre todo en los pueblos cristianos, llegó a ser alegoría de la mala conciencia del pecador. Desde tiempos muy antiguos, el halcón amaestrado sirvió para la caza de cetrería; es así como lo vemos aparecer en *El bastardo Mudarra*. Aquí es el ave favorita del más pequeño de los infantes, Gonzalo González, conocido por todos como Gonzalillo. Este belicoso caballero se entretiene con un halcón amaestrado a la orilla de un río, en el momento en que Estébanez, por mandato de doña Lambra, le hace la afrenta del cohombro ensangrentado. Entendemos

por consiguiente, que la caza de cetrería era un deporte caballeresco, de la cual los halcones junto con los azores formaban parte importante. También ya se hizo referencia anteriormente, a la relación que doña Lambra hace de la soberbia de los infantes con la de sus halcones amaestrados; donde ave y amo hacen una sola persona. Lo que sigue es una réplica de doña Lambra en la cual, de una manera muy airada, reclama a su marido las afrentas que le han hecho:

Ponerte fuera mejor 696
en vez del acero limpio,
aquestas sangrientas tocas
y aquesta cofia de piños;
crenchas en vez de penachos
rojos, blancos y amarillos;
chapines en vez de espuelas,
y por pendones moriscos
arcas de afeite y color,
y una rueca en vez de filo;
por rótulo tus infamias
y entre ellas, que Gonzalillo,
el menor de los de Lara,
te ha muerto dos deudos míos,
y con un halcón terzuelo,
que le arrebató atrevido
de la mano a un escudero
que de las montañas vino,
delante del Conde, en Burgos,
te cruzó ese rostro lindo,
vertiendo sangre a su golpe,
boca, narices y oídos.
Vete, y no me veas más,
ni vuelvas a Barbadillo,
pues que sufres en tus barbas
las afrentas que te han dicho.

Cuando Almanzor envía a Viara, el general de sus ejércitos, para que mate a los infantes, se refiere a ellos como halcones, la comparación no es muy afortunada para los infantes; pues sabe, o por lo menos así se lo ha prometido Ruy Velázquez, que una vez muertos los infantes podrá invadir fácilmente el

de mi libertad dichosa.

Salvo los presentimientos de Bustos en esta escena; todos los agüeros que en el resto de la obra se advierten son funestos. Así, también Gonzalo cuando se despide de Constanza le dirige unas palabras en las cuales deja entrever su presentimiento de que serán las últimas que frente a frente le dice:

En ellas, y en mal tan fuerte 1382
la fe de mi amor advierte,
porque decirlas partiendo
es como estarlas diciendo
con las ansias de la muerte.

El pasaje más importante de esta obra donde los malos presagios son señalados, aparece en el segundo acto. Nuño intenta, por sobre todos los medios, de impedir que los infantes vayan a la batalla; todo lo que ha observado en el río, en el cielo, en las aves, son claras señales, por lo menos para él, de que la suerte les será adversa. En todo ha observado mortales señas, las palomas sangrientas, el triste canto de la corneja, la ruda pelea de los pájaros que se atravesaron el cuello; además ese día, el sol salió coronado de nubes rojas. Sin embargo, los infantes suponen que su ayo está tratando de amedrentarlos, creen que sólo son supersticiones que no afectarán en lo más mínimo su desempeño en la lucha que se avecina. Asimismo, Nuño es reprendido por Lope, tampoco él cree en los vaticinios de Nuño y se burla de él, además le recuerda que un buen cristiano, no debe creer en supercherías:

En vano los aconsejas; 1533
mayormente con agüeros
reprehendidos por la iglesia,
contrarios a nuestra fe
y a toda intención discreta.

Todos los infantes convencen a Nuño de que se regrese; inicialmente obedece, pero luego regresa al campo de batalla, precisamente porque está seguro de que perderán la vida, aclarándoles que, les ha pedido que se vayan, no por cobardía, sino porque sospecha una traición. El desenlace de aquella batalla daría la razón a Nuño Salido; Gonzalo lo reconoce en su soliloquio final cuando, ya sin esperanzas de salvar la vida, dedica sus últimas palabras a sus padres y a su amada Constanza.

Jurome doña Lambra que no tuvo 784
culpa en aquesto, y que este vil cobarde
por sola envidia tan villano estuvo,
cosa que de furor me abrasa y arde;

La misma asociación del fuego que alimenta la ira aparece una vez más, al principio del acto tercero; Bustos lamenta su impotencia al no poder vengar la muerte de sus hijos:

NUÑO

Pues ¿Por qué lloras, señor? 2287

BUSTOS

Por ver si en llanto me anego;
mas como fragua me veo,
pues toda el agua que empleo
no me pueden consumir,
y más enciendo el vivir
cuanto más morir deseo.

Sin embargo el fuego asociado un tanto a la idea de valentía está presente en dos momentos: el primero, cuando Gonzalo está a punto de entrar al combate del cual ya no saldrá vivo; el segundo, cuando Bustos después de su cautiverio se despide de Arlaja, ésta sabe que espera un hijo de él, y lo consuela diciéndole que si no hay espada que pueda vengar a los infantes, por el momento, al menos hay valor para soportar las desdichas. Finalmente, el fuego terminará con doña Lambra; una vez que Mudarra ha matado a Ruy Velázquez, va al castillo de éste y le prende fuego, dentro ha quedado doña Lambra junto con todos sus criados:

LAMBRA

¡Ah, criados de mi casa, 3011
matad a aqueste morillo!

MUDARRA

Tú has de morir abrasada
con la gente que te sigue.

El atributo del fuego como purificador y destructor de las fuerzas del mal, está plenamente identificado en este personaje. Doña Lambra y Ruy Velázquez representan a lo largo de esta comedia las fuerzas contaminadoras de la vida; ambos fraguaron la muerte de sus sobrinos. El conflicto surgió en el momento en

que doña Lambra pidió el castigo de Gonzalo porque éste mató a su hermano, cuando en realidad, Gonzalo actuó en parte, en defensa propia. De esta manera, a través del fuego se limpia al mundo de la maldad, y es este mismo elemento el que hará resurgir la verdad y la justicia sobre la tierra. Decimos que Gonzalo actuó en parte en defensa propia, porque en sus actos se observa una buena dosis de soberbia; sólo que él, pagó sus culpas con la muerte en los campos de Almenar.

Rayo

Significaba el fuego celeste en su forma activa; símbolo de la suprema potencia creadora. Júpiter posee ese atributo que ratifica su condición de demiurgo. La luz del relámpago se relaciona con la iluminación y con la aurora. Asimismo representa el emblema de la soberanía. La cruz, la escalera y el mástil del sacrificio expresan el anhelo del hombre para alcanzar el mundo superior, el rayo representa una situación inversa; la acción de la fuerza suprema hacia lo terreno. En su calidad de fuego celestial, poder que aniquila y castiga aparece cuando Almanzor en la entrevista que tiene con Bustos reconoce el poderío de los ejércitos castellanos, a los cuales compara con las fuerzas destructoras del rayo; y en la descripción que Lope hace de los infantes, cuando éstos van al campo de batalla, describe de esta manera el caballo que lleva uno de los infantes:

Nuño Bustos, con un sayo	1447
verde, rige un fuerte bayo,	
negro de cabos rizo,	
que es en la boca granizo,	
trueno en pies y en ojos rayo.	

La valentía de los infantes de Lara es la mejor defensa de los cristianos; Lope confía que podrán aniquilar al moro invasor, es la confianza que tiene en su fe, y por supuesto en los infantes de quienes ha sido su preceptor. De esta manera, una vez que los moros fuesen derrotados podrá vivir en paz el reino cristiano; sin embargo, esto no sucede así, los infantes son derrotados por un ejército numeroso y muertos en el combate. Los infantes de Lara estaban al servicio del conde Garci Fernández, quien fue vencido por Almanzor; hecho prisionero, y finalmente murió en cautiverio. La luz del rayo ilumina asimismo el tiro de Gonzalo con el cual, venció en las competencias a Álvar Sánchez; de esta manera el rayo

ilumina e infunde valor. El rayo es una luz que emana del sol, expresa la luminosidad de este astro, misma que sirve de nimbo a héroes y santos, y expresa asimismo la influencia espiritual de estos personajes. Así es como aparece cuando los infantes van por las márgenes del río; o bien cuando Mudarra hace su aparición en suelo castellano para reconocer a su padre, y cumplir así con la tarea que el destino le ha encomendado.

Agua

Agua y fuego son los elementos primordiales, básicos de la transformación, de la continuidad de la vida; el agua es el principio vital del universo. De las aguas y del poder supremo surge todo lo viviente, como de la madre. El agua está presente en todas las cosmogonías de los pueblos que habitan el orbe; desde los tiempos más remotos se le asignó al agua un poder supremo, y en muchos casos, divino. La inmersión en las aguas significa el retorno a las formas sin forma, con un doble sentido de muerte y renacimiento, pues la inmersión multiplica el potencial de vida, un retorno al origen; como ejemplo, está el bautismo para los cristianos. En el agua están el principio y el fin; bautismo para los cristianos, el mito de Caronte para los clásicos, relacionado con el último viaje al atravesar la laguna Estigia. La cercanía con el agua ha hecho florecer las grandes culturas de la humanidad, los grandes centros urbanos. Buda y Cristo están intrínsecamente relacionados con este elemento; el agua también salvó de la muerte a Abraham, o Amadís por ejemplo. Agua y fuego están unidos; el calor del sol evapora las aguas del mar que después se elevan, se condensan en las nubes y retornan a la tierra en calidad de lluvia fecundamente, es el poder de sublimación de la vida. El aspecto destructor de los grandes cataclismos no cambia el simbolismo de las aguas, inundaciones, tempestades o huracanes, sólo transforman lo que a su paso destruyen; en esencia, no hay tal destrucción, sólo un ir y venir de la vida..." Desde tiempos remotos el agua ha significado para el hombre de todas las civilizaciones fuente de vida, modo de purificación y centro de regeneración. Las aguas en calma simbolizan la paz y el orden. Valorándose un sentido femenino sensual y maternal. Y en lo relacionado a su función de elemento fecundador de la tierra, se toma como ejemplo de manantial de fecundación del alma, apareciéndose el mar como generador de fluctuaciones, deseos y sentimientos. Las teogonías de las grandes civilizaciones presentaron el culto especial al agua.

4.- El simbolismo de las armas: acero, cuchillo, lanza, espada.

El bastardo Mudarra tiene la base del argumento en un antiguo romance épico de rancia tradición castellana, por consiguiente, la cuestión épica del mismo como característica primordial, hace particularmente importante la significación y el simbolismo de las armas a lo largo de toda la obra. El uso de las armas aparece de principio a fin, la lucha por la supremacía, la guerra con fines colonizadores, o la lucha redentora son el ingrediente más espectacular que Lope utilizó para mantener la atención de los espectadores. La teatralidad que ofrece la escenificación de una pelea es algo que, aún en nuestro tiempo, ofrece muchas posibilidades de éxito en cartelera. Lanzas, espadas, dagas o cuchillos, son las armas con las cuales los caballeros tendrán que demostrar su valor ante el mundo; incluso, la representación inicia con los deportes caballerescos que se organizan por las bodas de Ruy Velázquez y doña Lambra de Bureba, prima hermana del conde de Castilla don Garcí Fernández. En estas justas, la competición se hace con el lanzamiento del bohordo, especie de lanza, aunque de madera pero lanza al fin, y por consiguiente un arma de combate. Simbólicamente la lanza y la espada denotan agresividad, por lo cual se consideran armas ofensivas; el caballero que va a la guerra debe ir armado para agredir y defenderse, la lanza y la espada pueden jugar ambos roles, aunque el arma defensiva es básicamente el escudo..." En el complejo simbólico del héroe y de su lucha, las armas son en cierto modo el oponente a los monstruos; la diversidad de unas corresponde a la diversidad de los otros. Por ello, el arma empleada en los combates míticos posee una significación profunda y determinada: caracteriza tanto al héroe que la utiliza como al enemigo que éste debe destruir. No siendo el enemigo - en interpretación psicológica del símbolo - sino el peligro interior del héroe, el arma se convierte en genuina representación del estado de conflicto (alas de Ícaro, escudo de Perseo, maza de Hércules, bastón de Edipo, tridente de Neptuno, Hades y Satán). En la epístola de san Pablo a los efesios (6, 10-17), cuando el Apóstol da consejos sobre el modo como el cristiano deberá enfrentarse con el adversario, dice: <<Por lo demás, hermanos míos, confortaos en el Señor, y en su virtud todopoderosa. Revestíos de la armadura de Dios para poder contrarrestar las asechanzas del diablo, porque no es nuestra pelea solamente con hombres de carne y sangre, sino contra los príncipes y potestades, contra los adalides de estas tinieblas del mundo, contra los espíritus malignos esparcidos en el aire. Por lo tanto, tomad las armas todas

de Dios, o a todo su arnés para poder resistir el día aciago, y sosteneos apercebidos en todo. Estad, pues, a pie firme, ceñidos vuestros lomos con el cíngulo de la verdad, y armados de la coraza de la justicia, y calzados los pies, prontos a seguir y predicar el Evangelio de la paz; abrazando en todos los encuentros el broquel de la fe, con que podáis apagar todos los dardos ardientes del enemigo; tomad también el yelmo de la salud y empuñad la espada del espíritu (que es la palabra de Dios)>>. Según san Efrén, el simbolismo implícito en el párrafo anterior se precisa alegóricamente del siguiente modo: yelmo, esperanza; cíngulo, caridad; calzado, humildad; escudo, cruz; arco, oración; espada, palabra de Dios. El mismo sentido moral aparece en la interpretación simbólica de Diel, al señalar que, con las <<armas prestadas por la divinidad>> (en efecto, en mitos, leyendas medievales y cuentos folklóricos, las armas suelen aparecer en circunstancias milagrosas), el hombre debe combatir la exaltación de sus deseos irracionales, el monstruo seductor, sirviendo así las finalidades superiores de la especie y del espíritu. Las armas simbolizan, pues, las funciones y fuerzas de espiritualización y sublimación, al modo como los monstruos representan la exaltación de lo inferior. Como decimos, en mitos y leyendas se exalta el poder, para así decirlo autónomo, de las armas, objetos y atributos de los grandes héroes, santos o semidioses, como el olifante de Rolando, el martillo de Thor, la vara de Moisés. Aparte de la determinación del sentido generalizado de las armas, volviendo a su clasificación particularizada, diremos que el simbolismo de algunas se enriquece por el elemento del que dependen: la boleadora y la honda están asociadas con el aire; la lanza, con la tierra; la espada, con el fuego; el tridente, con las profundidades. Otra connotación proviene de la pertenencia común de las armas; el cetro, la maza, el bastón y el látigo, son atributos reales; la lanza, la daga y la espada pertenecen al caballero; el cuchillo y el puñal son armas ocultas, innobles hasta cierto punto; el rayo, la red son armas de los dioses uránicos, etc..." (5.- Ibid pp. 82-83 n.1).

Junto con el escudo, las armaduras de caballos y jinetes, y todos los arneses son, en términos generales, elementos que tienen una significación defensiva; sin embargo aquí únicamente prestaremos atención a las armas cuyo significado principal es el ofensivo, por ejemplo la lanza, la espada, la daga, el cuchillo, o el alfanje y la cimitarra, estos dos últimos, se clara influencia morisca.

Cuchillo

El cuchillo es un símbolo que constituye la inversión de la espada, está asociado a las ideas de venganza y muerte, pero también a las de sacrificio. Por su corta dimensión la hoja del cuchillo representa lo primitivo del instinto de quien lo maneja, como a la inversa, la altura de la espada representa la elevada espiritualidad de su poseedor. Álvar Sánchez arremete en contra de Gonzalo y éste se defiende con la espada, lo anterior es el inicio del conflicto. Sin embargo, Álvar Sánchez no fue herido con la espada, sino con un cuchillo; aunque el poeta suavice de manera magistral el suceso pues, según palabras de Lope, lo que Gonzalo dio a Álvar fue "una gentil cuchillada", con lo cual no queda claro, si efectivamente la herida fue causada con un cuchillo, o es simplemente una forma retórica de referirse a algo tan crudo como es el hecho de herir de muerte a alguien. Pero Gonzalo justifica sus actos de esta forma:

Mira 142
que el honor llama a la ira,
ella al brazo, él al cuchillo;
un primero movimiento
no es culpable, no, en el hombre.

Por otro lado, en varias ocasiones se refieren a la herida que Gonzalo dio a Álvar como una cuchillada, y es precisamente Lope quien se expresa con estas palabras:

Dióle una cuchillada el animoso 275
Gonzalo, y a las voces de su tía
llegó Rodrigo, su enojado esposo.

Inclusive, Bustos pide que uno a uno, todos sus hijos "pasen a cuchillo" a manos de Ruy Velázquez para venganza de los excesos que han cometido. Visto de esta manera, si efectivamente la herida de Álvar fue hecha con un cuchillo, y por las connotaciones de bajeza que su uso tiene; por consiguiente, los sentimientos y acciones de venganza por parte de Ruy Velázquez y doña Lambra estarían más que justificados, pues su sobrino actuó por primitivo instinto. Sólo hay una referencia en la cual el cuchillo está en un sentido alegórico; esto es cuando Galbe se refiere a la tristeza de Bustos en el cautiverio, cuando Ruy Velázquez pregunta porqué razón Almanzor no le ha dado muerte:

Parte ha sido piedad, parte nobleza 1480
pero él está bien preso y maltratado:

no dudes de que le mate la tristeza,
invisible cuchillo a un desdichado;
que en casos tales, en rigor tan fiero,
tanto corta el dolor como el acero.

Finalmente, la idea de venganza asociada con el cuchillo aparece cuando Mudarra se enfrenta a Ruy Velázquez en las últimas escenas del acto tercero. Mudarra le recuerda a Ruy que entregó, mediante engaños a Bustos, para que Almanzor le diera muerte, pues lo envió para que "le pusiera un moro / el cuchillo a la garganta"; es decir, la traición que Ruy fraguó, quiso que la ejecutara Almanzor.

La daga y el alfanje participan asimismo de las mismas connotaciones que el cuchillo; ambas son también, armas cortas. Hay un par de asociaciones que de estas armas se hacen; en la primera, doña Lambra se expresa de manera muy sarcástica, cuando no puede creer que el Ruy cobarde que tiene como marido, corresponda al del retrato que le mostró una vez su primo el conde de Castilla para que se casara con él. En aquella ocasión el conde le enseñó a doña Lambra un retrato donde Ruy Velázquez aparecía "con mil pendones moriscos / cabezas y alfanjes rotos "; es decir que, al moro se le asocia con el alfanje, un arma vil que no corresponde a la nobleza de las armas castellanas. Asimismo, en las acotaciones que Lope de Vega asentó en esta comedia, se lee que Ruy Velázquez, el traidor dentro del argumento, mata por la espalda y con una daga a Ali el moro que le escribió la carta en lengua árabe para que Bustos llevara a Almanzor; en esta carta, Ruy explica de qué manera entregará a sus sobrinos y pide que dé muerte a Bustos. Una vez que Ali termina la carta, Ruy Velázquez le da muerte con una daga, para que nadie divulgue lo que trama en contra de sus sobrinos. De esta manera, la daga y el cuchillo, participan de la misma naturaleza; es decir, son armas asociadas con dos de los más bajos instintos del ser humano, la venganza y la traición.

Lanza

El simbolismo de esta arma se relaciona con la rama, el árbol, la cruz. Símbolo axial, fálico y guerrero. Es el arma de la tierra, en contraposición al carácter celeste de la espada. La lanza se halla en relación con la copa. La lanza que se da al caballero es símbolo de rectitud. En el cristianismo se relaciona con la

Espada

Esta arma recibió culto como representación del dios de la guerra entre diversos pueblos, relacionada con el acero, por consiguiente convertida en amuleto contra las fuerzas negativas. Los obispos orientales la emplean cuando se revisten de ceremonia, en recuerdo de la tradición medieval que la hizo símbolo de conjunción, por su forma de cruz. También es instrumento de purificación. En cuanto a su forma, la espada occidental guarda relación con lo masculino, convirtiéndose también en símbolo fálico y elemento solar. Entre muchos pueblos primitivos, la espada tenía una veneración especial. En sentido primario, es un símbolo simultáneo de la herida y del poder de herir, y por ello signo de libertad de fuerza. En la Edad Media se le consideraba símbolo preferente del espíritu o de la palabra de Dios. Asociada con el fuego y con la llama, por su forma y por su resplandor, su empleo constituye una purificación. La espada es el arma propia y casi exclusiva de las altas dignidades. Según la tradición árabe, fueron los hebreos quienes inventaron la espada.

En primer término nos referimos a la variedad de adjetivos con que esta arma es nombrada. Así veremos pasar la espada lisonjera, la mejor espada, la villana o valiente espada, la belígera espada. Pero tantos calificativos para la espada son en la mayoría de los casos, las cualidades o defectos del caballero que la porta. Así, para Zayde, el escudero de Mudarra, la belicosidad del pueblo árabe se ve representada cuando llama "espada belígera africana" a la fuerza y valentía de su pueblo, el cual tuvo asolados por muchos siglos a los reductos cristianos del norte de España. Gonzalo le pide a Mendo que tenga quieta su "espada lisonjera", cuando éste intenta herir a Nuño Salido, el ayo de los infantes. En otro aspecto, vemos que Ruy Velázquez se refiere a su sobrino Gonzalo como el de la "villana espada", pues para él, este caballero no puede ser valiente en tanto ha sido capaz de dar muerte a dos caballeros que a Ruy le eran fieles; porque entre los miembros de un clan familiar, debe siempre mantenerse la paz y la concordia. Y para Almanzor por ejemplo, Ruy Velázquez es "la mejor espada/que tienen la reliquias de Pelayo". En una escena por demás patética Gonzalo ha salido un momento de la batalla, es cuando da su última réplica; comprueba que han sido traicionados y la muerte es ya un hecho, su soliloquio es una reminiscencia de los caballeros desesperados y tristes de las novelas de caballerías; así termina sus lamentos:

¡Ánimo, valiente espada,
más a morir que a matar,
para acabar de vengar
una mujer enojada!

1754

Ante todo la espada es símbolo de valor, de fuerza; con ella el caballero muestra su decisión y enfrenta al enemigo. Gonzalo no puede resistir más la arrogancia de Álvar y arremete contra él; con palabras le ha ofendido, pero Gonzalo responde con la espada y lo deja herido de muerte, pues dejar la espada en la vaina habría significado cobardía. Albendari, uno de los caballeros leales a Ruy Velázquez, tampoco se queda callado y sugiere que "las espadas han de ser / las hojas de este proceso", de no ser así, tampoco habrían demostrado su valor. Ruy Velázquez trata de convencer a sus sobrinos para que éstos vengan a pelear contra los moros; y lo hace de tal manera que, los infantes se vean precisados a aceptar, en realidad es lo que Ruy Velázquez desea para que su propósito de entregarlos al enemigo se vea cumplido:

No puedo tener la espada
en ocio, porque envainada
no da honor, antes afrenta,
y agrádame más sangrienta
que con guarnición dorada;

1252

Su artimaña surte efecto, y Fernán es el primero de los infantes que responde a nombre de sus hermanos, irán los siete a pelear contra los moros; pues está de acuerdo en que la espada envainada de los infantes, cuando su tío está en la batalla, los deshonoraría. Mudarra en una muestra de valentía y nobleza, no quiso matar a traición a Ruy Velázquez, sino que lo reta a que se defienda con la espada, matarlo a traición no habría sido un acto de caballero, y Mudarra no hubiese quedado como un héroe. La espada infunde valor a quien la porta, pero no necesariamente debe ser usada para demostrarlo; Gonzalo es famoso porque a más de un enemigo, moro o cristiano, le dio muerte con la sola fuerza de sus puños, su belicosidad era tal, que con la espada o sin ella era temido y respetado, a Mendo lo maló de un puñetazo.

Así como la espada simboliza la valentía de un hombre, también puede adquirir una connotación de humildad; Gonzalo demuestra su buena crianza al rendir su espada ante el conde de Castilla, dentro de todo, sabe que hay un principio de autoridad en la investidura del conde, razón por la cual se doblega ante él y le dice lo siguiente "Como vasallo leal, / te rindo, señor, mi espada. " De igual forma,

el mismo Gonzalo pide perdón a su tío diciéndole que, además de rendir ante él la espada, con ésta misma pide que le dé muerte pues su conducta villana no puede convivir con la nobleza y la honra de su tío.

La espada es un instrumento reservado al caballero, defensor de las fuerzas de la luz contra las tinieblas; por tanto, la simbología que adquiere esta arma en manos de los infantes como defensores de la fe cristiana, es muy amplia en tanto que para el español, el cristianismo representa la luz y la salvación del alma, contra las tinieblas de la herejía representada por los moros. La espada de Mudarra dio muerte a Ruy Velázquez, y con su resplandor castigó las fuerzas del mal y purificó el alma del traidor. Hay asimismo una dualidad de guerra y paz en el uso de la espada; debe estar ceñida en tiempo de paz y en la lid cuando así se requiera; por esta razón los infantes no podrán quedarse como las damas en casa, cuando su tío está en la batalla, hacerlo habría significado una deshonra para ellos y su estirpe.

5.- La sangre y su simbolismo: en las relaciones familiares, como elemento de redención y purificación.

La sangre es el vehículo de la vida, es por consiguiente, principio de la generación y corresponde al calor vital y corporal. Simboliza todos los valores solidarios del fuego, el calor y la vida, que se representan por el sol, asociándose la belleza, nobleza, generosidad y elevación como corresponde al simbolismo general del color rojo. La sangre está relacionada de manera muy estrecha al sufrimiento, al dolor, a la redención y purificación; todos estos son conceptos que podríamos denominar concéntricos, y que parecen entremezclarse. En este complejo sistema de conceptos, el símbolo sangre significa una contribución a la lucha representada por el sufrimiento de quien la ofrece. De la sangre Cirlot nos dice que..." Desde los ángulos del orden cromático y biológico, la sangre, correspondiente al color rojo, expone el final de una serie que tiene en su origen la luz solar y el color amarillo y en medio el verde y la vida vegetal. El paso del amarillo al verde y al rojo aparece en relación con un aumento progresivo de hierro. En conexiones tan estrechas como la de la sangre y el color rojo, es evidente que ambos elementos exprésanse mutuamente; las cualidades pasionales del rojo infunden su significado simbólico a la sangre; el carácter vital

de ésta se trasvasa al matiz. En la sangre derramada vemos un símbolo perfecto del sacrificio. Todas las materias líquidas que los antiguos sacrificaban a los muertos, a los espíritus y a los dioses (leche, miel, vino) eran imágenes o antecedentes de la sangre, el más precioso don, facilitado en las culturas clásicas por el sacrificio del cordero, el cerdo y el toro, y en las asiáticas, africanas y americanas por sacrificios humanos (como también en la Europa prehistórica). El refrán de los árabes <<la sangre ha corrido, el peligro ha pasado>>, expresa sucintamente la idea central de todo sacrificio; el don aplaca a las potencias y aparta los castigos mayores que podrían sobrevenir. Es el símbolo de Libra (la legalidad divina, la conciencia interna del hombre con su potestad de desencadenamiento de autocastigos terribles) el que pone en movimiento el mecanismo sacrificial que la sangre simboliza máximamente. Las heridas, por asociación y por igual origen, tienen similar significado. E incluso el color rojo, cuando se presenta irracionalmente, es decir como una invasión misteriosa del objeto. Así, en la alquimia, cuando la materia pasa del estado blanco (albedo) al rojo (rubedo), y en el legendario <<caballero rojo>>, que expresa el estado pasional perenne del vencedor de la cabalgadura y de los monstruos..." (6.- Ibid., pp. 399, n.1). Por todas las connotaciones sociales y culturales que la sangre tiene a lo largo de la historia, circunscribimos nuestros comentarios en algunos aspectos que nos parecen interesantes en la interpretación de los símbolos más importantes en *El bastardo Mudarra*; en los cuales, la sangre es uno de los más recurrentes, y de más compleja explicación.

Cualquier historia de carácter épico tiene como elemento central el derramamiento de sangre; la tragedia de los infantes de Lara no es la excepción, y parte de su fama es precisamente, la muerte de estos caballeros en su lucha por detener el avance de los moros hacia suelo cristiano. Esta comedia de Lope de Vega contiene toda la leyenda en su integridad épica; sobre todo en los dos primeros actos, el acto tercero es prácticamente creación suya. Hay dos personajes que Lope introdujo, doña Constanza y Clara, pero esto es parte de la teatralidad que necesitaba el texto original. Pero la obra de Lope comienza y termina con un derramamiento de sangre, pasando por todos los cuadros donde este elemento es esencial: la afrenta del cohombro, la muerte de los infantes, la presentación de las cabezas de éstos por Almanzor a Gonzalo Bustos, etcétera. En estos casos, a primera vista son sólo elementos teatrales, pero hay algo más, llevan implícitos complejas relaciones sociales y familiares, de estirpe o de valentía que trataremos de descifrar.

En las relaciones familiares

El conflicto surge en el seno de una familia noble, emparentada con el conde de Castilla Garci Fernández; por consiguiente, hay un intrincado problema de lazos consanguíneos en el fondo del asunto. Doña Lambra de Bureba debe, por razones obvias, estar de lado de su hermano a la hora de las competiciones; aunque el oponente de Álvaro sea el sobrino carnal de su marido. En el inicio del conflicto la pareja antagónica la forman Álvaro Sánchez y Gonzalo González; pero además las primeras en tomar partido por cada uno de ellos son, doña Lambra y doña Sancha por parte de Gonzalo, además de la madre de éste, también de su lado está naturalmente Lope su escudero, y para completar el cuadro, Mendo, el escudero de Álvaro está a favor de su amo. Cuando aparece Ruy Velázquez, intenta castigar a su sobrino, pero aquél termina hiriéndolo a él también. Momentáneamente, la paz se da únicamente con la aparición del conde de Castilla.

A lo largo del acto primero, veremos que doña Lambra esgrime como principal motivo de sus afrentas, la sangre de su estirpe que se ha derramado. Cuando su hermano ha sido herido de muerte monta en cólera y pide justicia, proclamando a los cuatro vientos y ante su marido el motivo de sus quejas:

LAMBRA

¿Ah, cobardes deudos míos! 133

¿Así mi sangre se vierte?

Váyase doña Lambra.

RUY

¿Qué es esto?

LAMBRA

¡Ah, Rodrigo fuerte,
con mi sangre tienen bríos
los hijos de mi cuñada!

Con la ayuda de Estébañez doña Lambra cobra la primera afrenta a Gonzalo lanzándole el cohombro ensangrentado. Esto por supuesto encoleriza al infante y junto con sus hermanos le dan muerte al agresor, sacándolo incluso de las propias enaguas de doña Lambra, a donde corrió a refugiarse. En la riña doña

¡Ah, Dios, no tengo marido!
pues no he de lavar las tocas,
si no es por ventura oficio
de lágrimas de mujer,
hasta que del pecho mismo
de Gonzatillo le saque
aquel corazón altivo.

Doña Lambra agrade verbalmente a su marido para obligarlo a tomar venganza, hasta que finalmente, Ruy decide cobrarse todas las infamias que sus propios sobrinos le han hecho a su familia. Pero a Ruy Velázquez no le fue mejor, cuando intentó castigar a su sobrino también salió herido antes de realizar su propósito. Aunque los infantes no fueron heridos en ninguna de las riñas en las cuales se vieron involucrados, la afrenta del cohombro en la cara de Gonzalo fue más que suficiente para complicar aún más las ya maltrechas relaciones de ambas familias. El cobro de la afrenta por parte de Ruy Velázquez, la muerte de los infantes y el desenlace de la obra con la venganza de Mudarra, nos indica que la sangre simbólicamente representa el honor y la honra del individuo dentro de un grupo social. El derramamiento de sangre hecho con alevosía, deberá cobrarse demostrando que se posee la valentía suficiente para no quedar ante el grupo social como un cobarde. Pues el prestigio en cualquier grupo social, está determinado por la conducta que el individuo guarda frente a los demás, y es al mismo tiempo, en la mayoría de los casos, determinante para el feliz éxito de las relaciones que guardará con su grupo. Ahora bien, el valor que una persona tiene dentro del grupo al cual pertenece lo convertirá a ojos vistas en un individuo honorable; el honor se convierte entonces en una cualidad que está determinada por la conducta personal, pero está registrada en un código social, toda vez que ésta ha sido aceptada y aprobada por los demás. El honor da categoría y reputación al individuo, pero la fragilidad del mismo puede ser quebrantada en el momento en que el descrédito hace su aparición. Doña Lambra, por ejemplo, se duele de que Gonzalo hirió a su hermano y a un criado suyo, y dio muerte a otro de éstos; es por esa razón que le exige a Ruy Velázquez que vaya y cobre la venganza que se requiere para restituirle el honor mancillado. El descrédito es el móvil para que el individuo luche por recuperar su reputación, de lo contrario, ésta quedará en tela de juicio y el rechazo será inmediato. La recuperación del honor deberá hacerse de acuerdo con la calidad de la afrenta, además de otras características que rodean la venganza, como pueden ser la categoría social del

agredido y del agresor, las circunstancias que propiciaron el hecho, el saber si la afrenta fue pública o secreta, etcétera. De cualquier manera."...La reivindicación última del honor consiste en la violencia física, y cuando otros medios fallan existe la obligación, no sólo en el código social de honor, sino en medios sociales que no admiten ese código, de recurrir a aquélla..." (7.- Julian Pitt-Rivers "Honor y categoría social" en J. G. Peristiany *El concepto del honor en la sociedad mediterránea*. Barcelona, 1968. Ed. Labor. Nueva Colección Labor No. 89, p. 29). A lo anterior debemos agregar el hecho de que el hombre tiene el deber de responder por su honor únicamente frente a individuos que le son socialmente iguales, y con quienes, llegado el momento, podrá competir por el prestigio social. En *El bastardo Mudarra* el conflicto tiene lugar en el seno de una familia noble, el cual se desencadena cuando la rivalidad entre Álvaro y Gonzalo se hace pública; después sus respectivos escuderos, Mendo y Lope también se suman a la disputa pero pelean entre ellos, nunca directamente en contra de los primeros que son sus respectivos amos.

Podemos observar asimismo que, existe una dualidad en esto que podríamos llamar el juego de las apariencias. Por un lado existe el comportamiento virtuoso, sobre todo en las mujeres, que da prestigio social: doña Sancha, madre de los siete infantes, y Clara, la hija de Constanza y Gonzalo, son un buen ejemplo de esto. Pero, por otro lado, existe también la conducta inversa, por la que hechos censurables pueden ser motivo de orgullo personal y de reconocimiento público; así, habrá actos que socialmente serían reprobados, pero en privado habrán de conferir reconocimiento al involucrado, rodeándolo de una aureola de superioridad viril frente a otros hombres, es el caso del don Juan social; pero es también el caso de Gonzalo Bustos, quien procrea a Mudarra de manera adúltera, y quebrantando el afecto que Almanzor le tuvo al perdonarle la vida; aunque finalmente esta conducta inmoral será olvidada en tanto que Mudarra restituirá el honor de la casa de Lara. Asimismo, encontramos también que el honor puede ser un atributo colectivo, esto es que, llegado el momento, un solo individuo -el jefe de familia, de una tribu, de una pandilla callejera, o el representante legal de una nación- deberá responder por el grupo que representa, convirtiéndose en el salvaguarda, moral del mismo; en *El bastardo Mudarra* el conde de Castilla encarna esta característica. No es que honor individual y colectivo vayan separados, por el contrario, de la reputación individual del líder dependerá la que finalmente alcance el grupo; al mismo tiempo, el líder también espera una conducta favorable de cada uno de los integrantes del grupo para los intereses

colectivos. De otra manera, ¿cómo podríamos explicarnos la preocupación del padre ante la castidad de las hijas y la fidelidad de la esposa, y el papel de salvaguarda que recae sobre el hijo cuando falta el padre?. También puede darse el caso de que un grupo deba responder con valor frente al agravio de otro, sin que, necesariamente, exista un líder que acaudille la acción vengadora, por otro lado debe considerarse que existen grupos marginales que "no tienen" derecho a ser honorables -como las prostitutas o los ladrones- por la naturaleza misma de su actividad que los deja fuera de lo que socialmente está "bien visto", argumento discutible, ya que estos individuos dentro de su grupo no son subestimados, y tienen sus propias normas de "honor".

Como parte importante dentro de las relaciones que se establecen entre el individuo y su grupo social, y concretamente refiriéndonos al prestigio del varón, están algunas consideraciones que sobre honor y vergüenza hace Pitt-Rivers cuando dice: "...Como base de la reputación, honor y vergüenza son sinónimos, dado que la desvergüenza es deshonorosa; se supone que una persona con buena reputación tiene honor y vergüenza, y a una de mala no se le concede ni el uno ni la otra [...] En tal concepto honor y vergüenza son los constitutivos de la virtud..." (8.- Ibid., p. 42, n. 7); tomando en cuenta, pues, que la virtud es más bien un atributo femenino, pero del cual depende, en gran medida el honor masculino; se da el caso de Ruy ante los acontecimientos que dieron origen al conflicto. Honor y vergüenza están íntimamente ligados y pueden ser según el contexto, sinónimos o bien contrarios, por lo que se puede afirmar, como dijimos anteriormente, que la vergüenza es en este sentido un atributo femenino y el honor podría ser masculino o bien abarcar a ambos, pues el comedimiento es la base natural de la pureza sexual, y la masculinidad es la base natural de la autoridad y de la defensa del honor familiar. El ideal del hombre honorable se expresa con la palabra "hombría"; Ruy Velázquez y Gonzalo son un buen ejemplo de esto.

Es evidente la base fisiológica que los conceptos anteriores guardan, pues es lícito que una mujer muestre vergüenza y recato, mas no así en el hombre, pues corre el riesgo de que su masculinidad se ponga en duda. A este respecto debemos comentar lo siguiente: Constanza y Gonzalo, quienes no eran propiamente esposos tuvieron relaciones sexuales, el producto de esa unión fue Clara, la futura esposa del vengador Mudarra; la masculinidad y hombría de Gonzalo quedan muy bien entre todos, pero no así la reputación de Constanza; el mismo Mudarra nace de la unión extramarital de Gonzalo Bustos con Arlaja, la hermana de Almanzor. Todo esto nos lleva a pensar que para ciertos fines, y en

determinadas circunstancias hay conductas al parecer deshonestas que son admitidas, o por lo menos no son reprobadas.

La escala de valores que rige el comportamiento individual dentro de una sociedad lo determina la misma, además de que responde siempre a las necesidades de una época, pudiendo variar de una a otra sin que existan leyes universales que las mantengan siempre en vigencia. Es así como observamos que el concepto de honor se presenta en diferentes modalidades, según el concepto que rodea al individuo y según la época y el tipo de sociedad donde viva; además debe considerarse como parte importante el lugar que la persona ocupa dentro de la escala social. En este sentido, las clases altas están, por lo general, exentas de cumplir cabalmente con esta normatividad, pues su superioridad los sitúa al amparo de cualquier sanción que pudiera vulnerar su honorabilidad. Así pues, son las clases sociales medias y en algunas ocasiones las clases bajas, quienes tienen que demostrar con mayor ahínco su respetabilidad dentro del grupo social. Sin embargo aún los estratos altos deben cumplir también ciertos compromisos de conducta con su propia clase; es decir, están exentos de cualquier crítica por lo menos de manera abierta, por parte de los estratos sociales más bajos, pero no así de aquéllos que pertenecen a su mismo nivel; de lo contrario ¿cómo se explicaría el empeño de doña Lambra por recuperar su honra frente al mundo?

Para Caro Baroja "...las ideas de *honor* y *vergüenza* se desarrollaron arrancando de la triple raíz que nos da el mundo clásico por un lado, el mundo germánico o bárbaro por otro y el cristianismo por otro..." (9.- Loc. cit. p. 79, n. 7). Las cuales han ejercido una considerable influencia sobre las sociedades ibéricas desde la más remota antigüedad; después pasaron al Nuevo Mundo, donde tuvieron, además, otras particularidades según el país de que se tratara. Por otro lado, honor y honra son conceptos que con el paso del tiempo se confunden pero que en esencia son lo mismo; es decir corresponden ambos a un patrón de conducta respetable a los ojos del grupo social. Incluso en ciertas épocas llega a equipararse la honra con la vida y la pérdida de ésta con la muerte. Así pues, injurias, agravios y afrentas pueden de tal manera manchar la honra, que de no restituirse, el individuo corre el riesgo de aparecer como un cobarde; es el caso de Ruy Velázquez, y también el de Mudarra, quien recibe el encargo de cobrar la afrenta sufrida por Gonzalo Bustos al perder a sus siete hijos en circunstancias tan alevosas. Además, la reivindicación del agravio deberá ser de acuerdo a la calidad del mismo, pudiendo variar según la clase social o la época. No es el caso

de Ruy Velázquez, pues Mudarra bien pudo haberlo matado a traición, sin embargo este último le da la oportunidad de defenderse.

Como lo señalamos anteriormente, honra y vergüenza han ejercido en España una considerable influencia a partir de la Edad Media, pues los sistemas de linajes se entremezclan con las virtudes teologales del cristianismo y las cardinales de la filosofía aristotélica. La postura que guarda la sociedad visigoda frente a la musulmana durante más de ocho siglos pone de manifiesto el ideal fincado en sólo dos conceptos: honra y vergüenza. Y esta concepción de las relaciones interpersonales ya no fue exclusiva de la península ibérica, sino que fue heredada a todos los pueblos que estuvieron bajo su dominio.

En la literatura española los conflictos de honor los vemos reflejados desde la épica más temprana; podemos, de esta manera, observar cómo los héroes épicos afianzan y engrandecen su personalidad con la venganza, pues así, su honor queda restituido. Las Crónicas y el Romancero fueron los transmisores de estos temas y es así como los vemos llegar a la época dorada de la literatura española, donde los grandes autores dramáticos, y Lope sobre todo, los tomaron como fuente de inspiración; al respecto, Menéndez Pidal comenta que el Romancero y las Crónicas... "afuyen con su copioso caudal al teatro [...] los temas y el espíritu de la epopeya se trasplantan íntegros al teatro [...] y la venganza es el componente esencial de los temas épicos, [V. gr. *El bastardo Mudarra*], lo mismo en la epopeya griega que en la germánica o en la románica ..." (10.- Ramón Menéndez Pidal "El honor en el teatro español" en *De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid, 1973. Espasa-Calpe, Col. Austral, No. 120 p. 156). Los conflictos de honor (aunque no son exclusivos de la literatura española, pues se les encuentra asimismo en otros países) en la mayoría de los casos fueron tratados de una manera unilateral por los dramaturgos, presentándose como patrimonio único de las clases nobles. A este respecto, correspondió a Lope de Vega el mérito de fijar su atención en el pueblo para hacerlo protagonista del drama de honor, como en *Fuenteovejuna* o en *Peribáñez*; con lo cual, le da al concepto del honor un carácter más humano.

Como elemento de redención y purificación

Con todo el derramamiento de sangre que hay de principio a fin en esta comedia, Lope de Vega pone especial énfasis en el papel que desempeña Mudarra dentro de la trama. Veamos lo que sucede en la escena final. Ante el conde de Castilla, Mudarra una vez que ha cobrado la venganza, pide a Clara por esposa; pero sobre todo, abandona su ley y se convierte a la fe católica. El renacimiento interior de Mudarra tiene así una contraparte externa que visualmente finaliza el ritual. Luego entonces, la razón fundamental de la estructura de, *El bastardo Mudarra* de Lope de Vega descansa en una concepción de la historia y del propósito del teatro respecto de la misma; donde el poeta entiende a la historia como inherente al drama mismo. *El bastardo Mudarra*, entonces puede ser visto, como la imitación del espíritu católico, y como tal invita al espectador a trasladarse del presente al pasado; por consiguiente la historia misma se convierte en un montaje dramático que en su momento justifica y unifica el arte teatral. Podríamos pensar entonces que esta comedia no fue concebida o elaborada para ser una simple comedia de carácter histórico, diseñada para entretener al público con un tema de la historia temprana de España; sino que Lope de Vega utilizó este asunto histórico para representar el drama cosmogónico de un asunto épico; que según los preceptos cristianos, el hombre después de transgredir el orden establecido, puede salvarse a partir del arrepentimiento. Doña Lambra, quien desencadena la tragedia, no se salva, antes al contrario muere abrasada y su esposo Ruy Velázquez también paga su culpa.

A primera vista, la secuencia temporal y el argumento de *El bastardo Mudarra* parecen ser problemáticos. Los actos primero y segundo se complementan uno a otro en temática y cronología; la tercera jornada, sin embargo, introduce una segunda narración, el asunto de Mudarra, y esto ocurre aproximadamente veinte años después. Además, Mudarra no interviene en los dos primeros actos. Hasta que Mudarra aparece el espectador podrá entender la resolución del conflicto, la catarsis del acto tercero resuelve la tensión de las dos primeras jornadas, es cuando la unidad interna de la pieza llega a hacerse evidente. Por consiguiente, cada acto puede entonces ser visto como un tipo de metáfora teatral, en los cuales se reiteran las fuentes de su propia inspiración. El acto primero dramatiza la transgresión de Adán y la caída original, efectuada por el orgullo y la arrogancia; el acto segundo imita la situación del mundo después de la caída, cuando el pecado y el desenfreno prevalecían; en el acto tercero se representa

una introducción de esperanza y la posibilidad de recuperación moral y política a través de Mudara, quien dramática y temáticamente puede ser una figura análoga a la redención o a la santificación del alma. Los historiadores medievales presentaban el universo como un cosmos religioso ordenado y además determinado por un designio providencial. Los primeros cronistas, veían la historia como una narración moralista del mundo en el cual el propósito divino se hacía manifiesto. La historia era vista como un proceso lineal que comienza con el divino acto de la creación. Por la imposición del teatro por sobre el suceso histórico, que por sí solo es dramático, Lope, en efecto, presenta una imitación del designio providencial. Esto es, nos sugiere que el dramaturgo fuerce los acontecimientos históricos dentro de un patrón, mismo que cabría en un designio inherente a la historia. El tiempo presente (el espectáculo) y un tiempo pasado (la historia) se fusionan dentro de un sincronismo que borra las distinciones visuales. Lo que emerge es una representación sacramental que asimila el presente al pasado y así transporta el pasado al presente. Hablando en términos precisos, antes que mirar hacia el espectáculo, se mira dentro y a través del mismo, de regreso a las antiguas historias de sentencias y reconciliación o de condena que le precede, y que torna a repetir una vez más el arcaico ritual.

Desde la escena con que abre *El bastardo Mudarra*, el enfoque dramático sobre la presencia de la ruptura dentro del reino, implica un movimiento en el drama desde el orden roto hasta el restablecimiento del mismo; es especialmente interesante que Lope elige acentuar la moral-política en desorden dentro de la cristiandad que está en buenas relaciones, audaz contraste a la estabilidad de la presencia musulmana en suelo ibérico: por lo que debe decirse que "algo viciado hay en España", y son los cristianos, no los moros. La primera escena del acto primero abre con el arrojamiento de una lanza en una competencia del dominio como parte de las festividades por el matrimonio de doña Lambra y Ruy Velázquez. La alegría de la celebración es destrozada cuando la altivez y la arrogancia se apoderan de los participantes; Álvaro Sánchez y Gonzalo González, por violar las reglas del protocolo. La rivalidad personal de estos dos da como resultado la muerte de Álvaro Sánchez en manos de Gonzalo González. La complicación aumenta cuando Ruy Velázquez, quien interviene para vengar el deshonor de la familia de doña Lambra, provoca a Gonzalo hasta que el joven tira de su espada hiriendo a su tío. Es particularmente interesante como el antagonismo sanguinario tiene reminiscencias del relato bíblico de Cain y Abel, y que describe el orden social y moral; a semejanza de una matriz psicológica, la cual subordina el

una introducción de esperanza y la posibilidad de recuperación moral y política a través de Mudara, quien dramática y temáticamente puede ser una figura análoga a la redención o a la santificación del alma. Los historiadores medievales presentaban el universo como un cosmos religioso ordenado y además determinado por un designio providencial. Los primeros cronistas, veían la historia como una narración moralista del mundo en el cual el propósito divino se hacía manifiesto. La historia era vista como un proceso lineal que comienza con el divino acto de la creación. Por la imposición del teatro por sobre el suceso histórico, que por sí solo es dramático, Lope, en efecto, presenta una imitación del designio providencial. Esto es, nos sugiere que el dramaturgo fuerce los acontecimientos históricos dentro de un patrón, mismo que cabría en un designio inherente a la historia. El tiempo presente (el espectáculo) y un tiempo pasado (la historia) se fusionan dentro de un sincronismo que borra las distinciones visuales. Lo que emerge es una representación sacramental que asimila el presente al pasado y así transporta el pasado al presente. Hablando en términos precisos, antes que mirar hacia el espectáculo, se mira dentro y a través del mismo, de regreso a las antiguas historias de sentencias y reconciliación o de condena que le precede, y que torna a repetir una vez más el arcaico ritual.

Desde la escena con que abre *El bastardo Mudarra*, el enfoque dramático sobre la presencia de la ruptura dentro del reino, implica un movimiento en el drama desde el orden roto hasta el restablecimiento del mismo; es especialmente interesante que Lope elige acentuar la moral-política en desorden dentro de la cristiandad que está en buenas relaciones, audaz contraste a la estabilidad de la presencia musulmana en suelo ibérico: por lo que debe decirse que "algo viciado hay en España", y son los cristianos, no los moros. La primera escena del acto primero abre con el arrojamiento de una lanza en una competencia del dominio como parte de las festividades por el matrimonio de doña Lambra y Ruy Velázquez. La alegría de la celebración es destrozada cuando la altivez y la arrogancia se apoderan de los participantes; Álvaro Sánchez y Gonzalo González, por violar las reglas del protocolo. La rivalidad personal de estos dos da como resultado la muerte de Álvaro Sánchez en manos de Gonzalo González. La complicación aumenta cuando Ruy Velázquez, quien interviene para vengar el deshonor de la familia de doña Lambra, provoca a Gonzalo hasta que el joven tira de su espada hiriendo a su tío. Es particularmente interesante como el antagonismo sanguinario tiene reminiscencias del relato bíblico de Caín y Abel, y que describe el orden social y moral; a semejanza de una matriz psicológica, la cual subordina el

protocolo social y moral a los requerimientos de los celos y resentimientos personales, la secuencia de los sucesos en el acto primero nos llevan a la traición de Ruy Velázquez, en el acto segundo esta traición contra el estado acentúa el paso final del desorden al caos dentro del reino. Si en el acto segundo se resuelve el drama de la venganza de Ruy, el acto tercero trae la mayor acción y orquesta la restauración del orden dentro del reino. A lo largo del desorden del drama completo, el cristiano cree en la actitud de Gonzalo Bustos como un contrapeso ante la presencia de la ruptura. El único, entonces, que resulta ser el triunfador de la estabilidad y la justicia, es Gonzalo Bustos y no el conde Garci Fernández quien representa la verdadera figura del Padre en la obra, y es, por consiguiente, Bustos quien engendrará la figura del sabio. Sin embargo, la maldad dentro del reino, es tal que la salvación debe venir de afuera, ya que la maldad dentro del mismo ya ha sido engendrada. Las simientes de la regeneración, significativamente, son sembradas en tierra de moros, combinando lo bueno y lo noble de ambas razas y también de la fe. Este tratamiento que hace Lope resulta igualmente interesante; sobre todo si consideramos que después de más de setecientos años, la cultura árabe estaba más que asimilada a los sustratos ibérico, germánico, románico y cristiano existentes en la península.

Dentro de esta teatralización Lope pone especial atención en los efectos físicos y espirituales de la transgresión en la humanidad. Castilla, entonces consumida por el pecado y el desenfreno, es la imagen del Jardín del Edén después de la desobediencia de Adán y la consiguiente promesa de salvación. Para imponer el orden donde existe el caos, históricamente y, por consiguiente, teatralmente; primero debe efectuarse una catarsis completa para purgar la decadencia del reino con el virus que continúa propagando los males y la destrucción. La obligación de Mudarra es vengar y purificar los pecados. En una discusión muy acalorada con Arlaja, su madre, en relación a su linaje y antes que ésta le revele a Mudarra que él lleva sangre cristiana en las venas a través de su padre Gonzalo Bustos, el joven moro empieza a experimentar en sí mismo como una continuación de Cristo, y que su función es conducir a sus seguidores para sacarlos de la maldad y traerlos a la luz de la verdad. Como está escrito en el Evangelio de San Juan... "Otra vez les habló Jesús, diciendo: Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no anda en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida...- San Juan 8.12- "(11.- *Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas originales por Eloiño Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto. Madrid, 1974. Biblioteca de Autores Cristianos de la Editorial Católica. S. A. Vigésima cuarta edición, p. 1355). La

percepción de Lope de la función de Mudarra en el drama difiere significativamente de aquella y más aún de la narración literaria. Las crónicas presentan únicamente al joven como alguien que puede vengar el honor de la familia. Lope, por otro lado, envuelve la fuente original con un designio universal que está teológicamente orientado. La intención de Mudarra, entonces, no es solamente llevar a cabo la venganza en contra de Ruy Velázquez y doña Lambra sino también, y de manera importante, establecer un nuevo principio para la cristiandad en España, y así también para la humanidad. El despliegue de imágenes que hace Lope con la luz y la oscuridad a través del acto tercero, muy acertadamente condiciona al espectador para referirse en el argumento a una acción superior, el tema con el cual es envuelto en un momento de redención que controle el curso de la historia misma. Como la "luz del mundo", Mudarra es llamado a la liberación de las almas y mentes de los hombres para edificar sus propios intereses. El desplazamiento espiritual encuentra su propio emblema en la ceguera de Gonzalo Bustos tal como lo encontramos en el acto tercero. La aflicción del anciano traza eficientemente la atención entre una interior y una exterior oscuridad: interior, porque se habla de la desesperación del anciano Bustos; exterior, porque fue causada por un acontecimiento de orden social igualmente secreto. Como en San Mateo... "La lámpara del cuerpo es el ojo. Si, pues, tu ojo estuviere sano, todo tu cuerpo estará luminoso; pero si tu ojo estuviere enfermo, todo tu cuerpo será tenebroso, pues si la luz que hay en ti es tinieblas, ¡qué tales serán las tinieblas!...-San Mateo 6:22.23- "(12.- Ibid., p. 1235, n. 11). De tal manera que la ceguera de Bustos simboliza el mal perverso que resulta del pecado original, la tristeza de Gonzalo Bustos opacada ahora con la ardiente indignación de su hijo, el "sol" y "rayo español" a saber, es imperativa, ya que el papel de Mudarra como salvador, es para lograr un impacto mayor. Pero la luz no pudo ser entendida sin la oscuridad: iluminación y orden, sin caos y desorden. El caos es el lugar original de las tinieblas, el que tradicionalmente es asociado con las fuerzas sublimes. De manera figurada, está fuera de las profundas oscuridades de las cuales Dios creó la luz... "Al principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la luz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre la superficie de las aguas. Dijo Dios: 'Haya luz'; y hubo luz. Y vio Dios ser buena la luz, y la separó de las tinieblas...-Génesis 1:1.4- "(13.- Ibid., p. 3 n. 11). Así, en su ceguera, Bustos refleja la oscuridad pre-cristiana de la cual, literalmente y de manera alegórica, llega la "luz al mundo". La función de Mudarra en el drama va ligada

simbólicamente con la recuperación de Bustos del mal que le aqueja. La recuperación milagrosa de la vista por parte del padre ocurre en el mismo y preciso momento que se realiza ante Gonzalo Bustos la presentación del joven moro quien resulta ser carne de su carne. En la disposición que el hijo tiene como esperanza de salvación, así como con la vista recobrada, la iluminación reemplaza al caos y a la obscuridad. Una vez que tiene adelantado el reconocimiento y la bendición de su padre, Mudarra se prepara para cumplir su destino, el de vengar la muerte de sus hermanos y restaurar el orden y la destrucción de España. El cumplimiento de ambas misiones descansa en un ritual de purgación con el cual purificaría a Castilla de los pecados del pasado. La muerte de Ruy Velázquez es solamente una justicia parcial; doña Lambra, significativamente, no es muerta por la espada ni decapitada como su propio marido, por el contrario, en tanto que Mudarra le informa: "Tú has de morir abrasada/ con la gente que te sigue", la acción del joven moro recuerda la misión de Cristo... "Yo he venido a echar fuego en la tierra, ¿y qué he de querer sino que se encienda?. Tengo que recibir el bautismo, ¡y cómo me siento constreñido hasta que se cumpla!. ¿Pensáis que he venido a traer la paz a la tierra?. os digo que no, sino la disensión...-San Lucas 12:49.51-"(14.- Ibid., p. 1323 n. 11). Así la muerte de doña Lambra por medio del fuego no solamente libera del mal al reino sino que al mismo tiempo permite "el triunfo del sol", como fue vaticinado anteriormente cuando Mudarra declaró: "Pero pues engendra el sol,/ bien puede ser que el sol sea,/ para que presto se vea/ que soy su rayo español". Es Mudarra, además, quien es el vencedor. El es el sol, la Luz del mundo, quien ha vencido a las fuerzas del mal; la última reconciliación unificadora de la obra, se lleva a cabo cuando Mudarra, el hijo moro de Bustos, se arrodilla ante el conde de Castilla y entre otras cosas le pide a Clara para esposa. Mudarra mismo abandona su ley contraria por la promesa de cristianidad: "Dadme el bautismo, que yo a Cristo adoro". Con la ley restaurada y el orden en el reino, Mudarra resultó digno de unguimiento y se somete al rito purificador que lo iniciará en una nueva y espiritual forma de vida y proclama la remisión de todos los pecados, original y actual, el compromiso de Mudarra con la fe es evidente, y también lo son su deseo de restablecer la paz y el orden en el reino y tener la bendición del conde en su matrimonio con Clara. Este compromiso de Mudarra con la fe cristiana, es más bien, como lo mencionábamos al principio, el compromiso de Lope con uno de los valores sociales más importantes de la España imperial de finales del siglo XVI.

Conclusiones

En *El bastardo Mudarra* no sólo hay una defensa de los valores de sangre y linaje, de acuerdo con el esquema mental de la época que tenía operatividad en todos los niveles, sino que además, Lope asume el espíritu de la patria en cuanto al orgullo de su historia, al darle al público elementos como el heroísmo, el honor, las virtudes y la fe; elementos que determinan una concepción ideológica netamente española, y que juntos, favorecen y apoyan la estructura social existente. El desbordamiento de los sentimientos y pasiones representados en *El bastardo Mudarra* no son exclusivos de la comedia española del siglo XVII, ni siquiera únicamente de Lope, son características que se encuentran en general, en la literatura de todos los tiempos; y el teatro como producto social, refleja de manera evidente la naturaleza del hombre mismo. Honor, honra, traición, venganza, son sentimientos tan antiguos como el hombre mismo, no fueron descubiertos por el artista, pero en esta obra, son mostrados de una manera estética para que nos veamos reflejados en el escenario. Si los hechos hacen referencia a un pasado remoto no sólo para nosotros, sino incluso para el mismo Lope y para el español de su tiempo, eso no es importante, lo que debe resaltarse es que *El bastardo Mudarra* es una obra, que como toda obra de arte, es infinitamente actual, en eso radica su valor; sin que hagamos con su lectura o representación el rescate de un teatro anacrónico porque no es el caso, ni de la obra, así como tampoco del autor. La actualidad del teatro de Lope en general, y de manera particular *El bastardo Mudarra*, radica en todos los elementos artísticos que le imprimió. En esta obra de Lope encontramos asimismo, todos los elementos de su fórmula dramática que pasaría a la historia, es por así decirlo, el ejemplo típico de una *Comedia* que puede ser vista y apreciada, aun con la distancia que nos separa del siglo XVII.

El simbolismo empleado por la humanidad, no es por lo general una mera indicación del significado, en donde se haya perdido cada rasgo común compartido por el símbolo y el significado. Es decir que el significado adquiere la emoción y el sentimiento directamente provocados por el símbolo. Esto constituye el fundamento del arte, sobre todo de la literatura; donde la lengua tiene la posibilidad de fijar, desde sus raíces, y en sus expresiones usuales los más antiguos simbolismos. Las emociones y los sentimientos provocados de modo directo por las palabras deben intensificar adecuadamente las emociones y sentimientos que surgen en nosotros por la contemplación del significado. Una

palabra tiene una asociación simbólica con su propia historia, con sus otros significados y además con la posición que guarda en cada época. Así, una palabra adquiere significación emotiva por su historia emocional en el pasado; y esto se transfiere simbólicamente a su significado en su uso en el presente.

Se ha examinado el carácter de algunos elementos simbólicos a través de su relación dentro de la estructura de *El bastardo Mudarra*; en tanto que la analogía, es un elemento fundamental en la formulación de los símbolos, con los cuales, el hombre ha intentado definir con alguna exactitud aquellos rasgos distantes de su mundo inmediato. Por tanto, las fuentes de las imágenes empleadas por el poeta, aunque puedan indicar una tendencia o un interés por esferas de la realidad como la naturaleza o la religión, proporcionan una base demasiado frágil para dilucidar la naturaleza de su mundo interior de emociones y pensamientos. Es verdad que el artista, al formular su simbología, utiliza objetos externos a su ser; pero, al traducir su inspiración poética, estos objetos adquieren de manera definitiva matices personales, por consiguiente, más que exponer las fuentes físicas, espirituales o culturales del sistema imaginativo de Lope, hemos intentado encontrar las analogías psicológicas de los símbolos, en su correspondencia con las situaciones particulares que viven los personajes dentro de la trama de esta comedia. Es decir que, a lo largo de nuestro análisis de algunos de los símbolos empleados por Lope, mostramos el nexo existente entre ellos y las motivaciones que hay con las imágenes y la concepción lopesca del mundo. Si bien no siempre ni para todo tenemos la explicación de la multiplicidad de los hechos simbólicos, como es el caso de la compleja simbología de la sangre; pues la imagen producida por las palabras que hemos considerado como clave del hecho simbólico, nos traducen el contenido poético por medio de afinidades perceptibles por los sentidos. La retórica de Lope por tanto, se basa en la presencia de analogías y correspondencias entre los fenómenos naturales y la condición humana, entre la estructura emocional que expresan los personajes y lo que es perceptible por nosotros como lectores.

Con lo cual, podemos concluir que la simbología empleada por Lope en esta comedia es, por así decirlo, tradicional, en tanto que sigue patrones preestablecidos por la retórica, pero esto no representa un mero factor decorativo, sino que exterioriza a través de los elementos simbólicos que se han destacado, aspectos esenciales de la intuición poética del artista, como es el caso de los símbolos de elevación, y de aquellos que interpretamos como de transformación. En la elección de los símbolos empleados en esta comedia, Lope muestra una

decidida preferencia por los tropos que provienen del reino de la naturaleza, y de manera particular, por las imágenes de orden idealista. Estos componentes del lenguaje expresivo se encuentran, con frecuencia, contrastados con símbolos de tipo realista como son las pasiones humanas, con el objeto de destacar la dualidad inherente a la existencia humana.

Bibliografía:

- ALONSO, Amado, *Materia y forma en poesía*, Ed. Gredos, 3ª edición, Col. Biblioteca Románica-Hispánica. Estudios y Ensayos 16, Madrid, 1965.
- ALONSO, Dámaso, *Cancionero y romancero español*, Salvat Editores, Col. Biblioteca Básica. Navarra, 1970.
- ALVAR, Manuel, *Cantares de gesta medievales*, Ed. Porrúa, Col. "Sepan Cuantos...", No. 122, México, 1977.
- AMEZCUA Gómez, José, *Lectura ideológica de Calderón: El médico de su honra*. UAM-I UNAM Instituto de Investigaciones Filológicas, Cuadernos del Seminario de Poética 14, México, 1991.
- AUBRUN, Charles V., *La comedia española 1600-1680*, Taurus ediciones, 2ª edición, Madrid, 1981.
- BEIGBEDER, Olivier, *La simbología*, Oikos-tau, s.a. ediciones, Col. Que sais-je?, No. 17, Barcelona 1971.
- BENTLEY, Eric, *La vida del drama*. Ed. Paidós, 1ª reimpresión, Col. Paidós Studio, México, 1985.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Ed. Labor, 6ª edición, Barcelona, 1985.
- DIEZ Borque, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978.
- _____, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1976.
- DURAN, Manuel y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*. Ed. Gredos, Col. Biblioteca Románica-Hispánica. Estudios y Ensayos 238, Madrid, 1976.
- DUVIGNAUD, Jean, *Sociología del teatro*, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, México, 1980.
- FALCON Martínez, Constantino et al. *Diccionario de la mitología clásica*, (tomos 1 y 2), Alianza Editorial, 3ª edición, Col. El Libro de Bolsillo, Madrid, 1983.
- GIMENO Casalduero, Joaquín, *Estructura y diseño en la literatura castellana medieval*, Ediciones José Porrúa Turanzas, Col. Ensayos, Madrid, 1975.
- LOTMAN, Yuri M. *Estructura del texto artístico*, Ed. Istmo, Madrid, 1982.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*, Ed. Ariel, 3ª edición, Col. Letras e ideas. Barcelona. 1983.

- MENÉNDEZ Pidal, Ramón, *De Cervantes y Lope de Vega*, Espasa-Calpe, Col. Austral No. 120, Madrid, 1973.
- MONTGOMERY, Watt, *Historia de la España Islámica*, Alianza Editorial, 6ª reimpresión, Col. El Libro del Bolsillo, Madrid, 1986.
- MORALES y Marín, José Luis, *Diccionario de iconología y simbología*, Taurus ediciones, 1ª reimpresión, Madrid, 1986.
- MUSSO, Olimpio et al. *El personaje dramático, ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español* (Almagro, 20 al 23 de septiembre de 1983), Taurus ediciones, Madrid, 1985.
- PERISTIANY, J. G. et al. *El concepto del honor en la sociedad mediterránea*, Ed. Labor, Col. Nueva Colección Labor, Barcelona, 1986.
- RICO, Francisco y Francisco López Estrada, *Historia y crítica de la literatura española 2 "Siglos de Oro: Renacimiento"*, Ed. Crítica, Col. Páginas de Filología, Barcelona, 1980.
- RICO, Francisco y Bruce W. Wadroppe, *Historia y crítica de la literatura española 3 "Siglos de Oro: Barroco"*, Ed. Crítica, Col. Páginas de Filología, Barcelona, 1983.
- RUIZ Ramón, Francisco, *Historia del teatro español*, (desde sus orígenes hasta 1900), Ed. Cátedra, Madrid, 1986.
- _____*Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas originales por Eloiino Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto. Biblioteca de Autores Cristianos de la Editorial Católica, S. A. Vigésima Cuarta edición. Madrid, 1974.
- TODOROV, Tzvetan, *Simbolismo e interpretación*, Monte Ávila Editores, C.A., Caracas, 1981.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas; prólogo, edición y notas de Juan José Prades, Madrid, 1957.
- _____*El bastardo Mudarra*, en Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas, Tomo XVI. Vol. 195; edición y estudio preliminar de Marcelino Menéndez Pelayo; reimpresión de la publicada por la Real Academia Española, Madrid, 1966.
- _____*EL bastardo Mudarra*, en Obras escogidas de Lope de Vega Carpio, Ed. Aguilar, Tomo III, Teatro, estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apéndices de Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, 1962.

- WHITEHEAD, Alfred North, *El simbolismo, su significado y efecto*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Col. Cuadernos No. 27, México, 1969.
- WILSON, Edward M. y Duncan Moir, *Historia de la literatura española 3 "Siglo de Oro: Teatro"*, Ed. Ariel, 6ª edición, Col. Letras e Ideas, Barcelona, 1985.

Hemerografía:

- ARRÓNIZ, Othón, "Lope de Vega y Ruiz de Alarcón: dos fórmulas dramáticas" en *Revista de la Escuela de Arte Teatral* del INBA No. 6, México, 1963, pp. 7-47.
- BRADBURY, Gail, "Tragedy and tragicomedy in the theater of Lope de Vega" en *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII (1981), pp. 103-111.
- CARVALHO, Susan de, "The legend of the siete infantes de Lara and its theatrical representation by Cueva and Lope" en *Bulletin of the Comediantes*, XL No. 1 (1988), pp. 85-102.
- CARREÑO, Antonio, "Del Romancero Nuevo a la Comedia Nueva de Lope de Vega: constantes e interpolaciones" en *Hispanic Review*, L. (1982), pp. 33-52.
- CATALÁN Menéndez-Pidal, Diego, "Don Francisco de la Cueva y Silva y los orígenes del teatro Nacional" en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México (abril-junio 1949), pp. 130-140.
- GROTA, Marcelo, "Historia menuda del primer facsímile español: *El bastardo Mudarra*, de Lope de Vega, editado por Salustiano de Olózaga, Madrid, 1864" en *Revista de Librería Antiquaria* 7, Barcelona (1984), pp. 5-9.
- MIDDLETON, Thomas, "El urbanismo madrileño y la fundación del Corral de la Cruz" en *Escénica*, Revista de teatro de la UNAM, números 6-7, México, (mayo 1984), pp. 11-19.
- NIEHOFF Mc Cray, Susan, "The art of imitation in Lope's *El bastardo Mudarra*", en *Bulletin of the Comediantes*, XXXIX, No. 1 (Summer, 1987), pp. 85-97.
- PORQUERAS-MAYO, A., "El Arte Nuevo de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro" en *Hispanic review*, LIII, (1985), pp. 399-414.
- PRICE, Eva R., "The 'Romancero' in *El bastardo Mudarra* of Lope de Vega" en *Hispania Stanford*, California, XVIII, (1935), pp. 301-310.
- VAN DAM, Cornelis Frans A., "Un pasaje oscuro de una comedia de Lope de Vega enmendado y aclarado", en *Romanistisches Jahrbuch Hamburg*, (1953-54), pp. 342-343.

INDICE	Página
Presentación.	1
1.- Los símbolos de elevación: cielo, sol, estrellas, aire, aves.	4
2.- Los símbolos de destrucción: aves rapaces, agujeros.	21
3.- Los símbolos de transformación: fuego, rayo, agua.	26
4.- El simbolismo de las armas: acero, cuchillo, lanza, espada.	32
5.- La sangre y su simbolismo: en las relaciones familiares, como elemento de redención y purificación.	40
6.- Conclusiones.	54
7.- Bibliografía.	57
8.- Hemerografía.	59