

Ministerio  
de Educación, Cultura  
y Deporte

# Teatro clásico español: Cuatro grandes dramaturgos

Torres Naharro, Tirso de Molina, Lope de Rueda y Lope de Vega

COLECCIÓN ORELLANA

EDICIÓN BILINGÜE



CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN  
EN BRASIL

EMBAJADA DE ESPAÑA



COLECCIÓN

ORELLANA

COLEÇÃO





COLECCIÓN

ORELLANA

COLEÇÃO

Teatro clásico español:  
cuatro grandes  
dramaturgos

Tirso de Molina  
Torres Naharro  
Lope de Rueda  
Lope de Vega

ESTER ABREU VIEIRA DE OLIVEIRA

EDICIÓN BILINGÜE



# Teatro clásico español: cuatro grandes dramaturgos

Tirso de Molina  
Torres Naharro  
Lope de Rueda  
Lope de Vega

ESTER ABREU VIEIRA DE OLIVEIRA

EDICIÓN BILINGÜE

## Consejo editorial

Antoni Lluçh Andrés

Consejería de Educación. Embajada de España

Juan Fernández García

Consejería de Educación. Embajada de España

## Director

Álvaro Martínez-Cachero Laseca

Consejero de Educación de la Embajada de España

2016



Catálogo de publicaciones del Ministerio: [www.mecd.gob.es](http://www.mecd.gob.es)

Catálogo general de publicaciones oficiales: [www.publicacionesoficiales.boe.es](http://www.publicacionesoficiales.boe.es)

Oliveira, Ester Abreu Vieira de

Teatro clássico espanhol: quatro grandes dramaturgos: Torres Naharro, Lope de Rueda, Lope de Vega, Tirso de Molina;

Teatro clásico español: cuatro grandes dramaturgos: Torres Naharro,... /

Ester Abreu Vieira de Oliveira.

-- Brasília, DF: Consejería de Educación de la Embajada de España, 2016.

-- (Coleção / Colección Orellana; 25)

Obras publicadas juntas em sentido inverso.

Ed. bilíngüe: português/espanhol.

Bibliografía.

1. Molina, Tirso de, 1571?-1648 2. Rueda, Lope de, m.1565 3. Teatro espanhol - História e crítica

4. Torres Naharro, Bartolomé de, ca.1476-ca.1524 5. Vega, Lope de, 1562-1635 I. Título. II. Título:

Teatro clásico español: cuatro grandes dramaturgos: Torres Naharro, Lope de Rueda, Lope de

Vega, Tirso de Molina. III. Série.

16-04144

CDD-862



**MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE**

**Subsecretaría**

**Subdirección General de Cooperación Internacional**

**Edita:**

**© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA**

**Subdirección General de Documentación y Publicaciones**

Edición: septiembre de 2016

NIPO: 030-16-452-2 (Impreso)

NIPO: 030-16-453-8 (En línea)

ISBN: 978-85-67535-12-8

Imprime: Teixeira Gráfica e Editora

Maquetación: Gn I Design Studio

Revisión del texto español: Antoni Lluçh Andrés y Juan Fernández García

Tirada: 500 ejemplares

Fotografía de portada: Corral de Comedias. Con licencia Creative Commons, CC BY-SA 2.0

Ejemplar gratuito. Prohibida la venta

# ÍNDICE

1) Nota preliminar. El estudio de los clásicos en obras de Tirso de Molina, Torres Naharro, Lope de Rueda y Lope de Vega .....	9
2) La representación en el teatro clásico .....	21
3) Himenea: encrucijada de obras clásicas .....	26
4) El teatro español del renacimiento y del barroco y el ingenio del dramaturgo Lope de Rueda .....	49
5) Amor y muerte entrelazados en <i>El caballero de Olmedo</i> .....	66
6) La técnica de la construcción del personaje femenino en Lope de Vega y en Tirso de Molina .....	83
7) Historia y ficción mezcladas en la creación del mito de la seducción ...	94
8) Conclusión .....	110





Sobre la comedia, dijo Don Quijote a Sancho que se debe estimar [...] a los que las componen y los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer gran bien para la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se ven al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser, como la comedia y los comediantes.

(CERVANTES, M. *Don Quijote de la Mancha*, 2ª parte, cap. XII.)

# Notas preliminares

*In principium erat Verbum*

El teatro es un proceso de comunicación complejo, mucho más complejo que cualquier otra forma de manifestación lingüística y literaria. En él, el signo se manifiesta con mayor plenitud, variedad e intensidad en su realización escénica. El texto lingüístico es una creación literaria que se expresa por signos lingüísticos.

Roman Ingarden<sup>1</sup> considera el teatro como un caso límite de literatura, porque, en este arte, la literatura es comprendida como un producto creativo, y el autor explica que el espectáculo, “representación singular”, es un suceso único, fundado en un “hecho real”, que puede “ser caracterizado bajo todos los puntos de vista como real”.

Lucrecia D’Alessio Ferrare<sup>2</sup> agrega, con base en lo que dijo Roman Ingarden, que “toda puesta en escena teatral es un lenguaje literario de la obra y con ella se relaciona, haciéndola lenguaje objeto.”

\*\*\*\*\*

El teatro es un arte que sufre limitaciones editoriales; otros géneros, como la poesía y la novela, interesan más a los editores. Los autores dramáticos casi no son mencionados en las divulgaciones de carteles de una obra puesta en escena, tan solo los actores que actuarán en la representación. En el teatro se refleja la sociedad con sus conflictos y el texto dramático — texto escrito — es un producto humano, histórico y cultural de carácter artístico y literario, dispuesto para su representación en un escenario.

Benito Pérez Galdós, en el prólogo de *El abuelo*<sup>3</sup>, muestra la diferencia entre novela y teatro, destacando su acción y su sistema dialogal, pues es el teatro el

<sup>1</sup> INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Tradução de Albin E. Beu et al. Prefácio de Maria Manuela Saraiva. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972. p. 348, 353.

<sup>2</sup> FERRARE, Lucrecia D’Alessio. Literatura em cena. In: GUISSNSBUR, J. ET AL. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva/ Secretaria de Cultura Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo. 1978. p. 204.

<sup>3</sup> PÉREZ GALDÓS, Benito. *El abuelo*. 13. Ed. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1998. p. 7-8.

que mejor imita a los seres vivos y mejor muestra sus acciones. Artaud<sup>4</sup> destaca del teatro la precisión para referenciar el mundo interno y externo.

Se dice que el teatro es la unión entre un texto literario con el producto del desarrollo de una representación que será vista por uno de los espectadores, mediante la teatralidad<sup>5</sup>, a partir del texto escrito. Según Bobes Neves<sup>6</sup>, el acto de leer una obra de teatro ya es teatro, porque en esa acción hay una teatralidad virtual, puesto que el lector, al realizar la descodificación del texto escrito, genera una representación ideal de los elementos teatrales, valiéndose de su capacidad inventiva, de su sensibilidad y conocimiento y de los elementos propuestos en la didascalía.

\*\*\*\*\*

Un texto teatral está compuesto por dos diferentes partes inseparables: los diálogos y las didascalías, que, en portugués, también se denominan “*rubricas*” y, en español, *acotaciones* o *anotaciones*.

Las didascalías son apuntes que el autor hace para la realización del diálogo dramático, como un segundo texto, variable en su forma, según la época histórica del teatro, pues algunas veces pueden aparecer, o casi no aparecer en otras ocasiones. Sin embargo, ellas son consideradas presentes en el texto dialogado y en las indicaciones de los personajes aunque no estén presentes como un segundo texto.

En el teatro contemporáneo la didascalía ocupa un lugar de relieve y, en el mundo clásico griego, indicaba la enseñanza, las instrucciones que el poeta daba a un coro o a los actores o, incluso, podía referirse a los catálogos de piezas teatrales representadas con indicaciones de fecha, galardón, etc. Y en la literatura latina nombraban las notas que, a veces, surgían en el comienzo de una comedia, dando noticia sobre su representación.

Anne Ubersfeld<sup>7</sup> define la didascalía como el texto de la comunicación que determina una pragmática, o sea, las condiciones concretas del uso de la palabra. Explica la autora que, aunque, aparentemente, no existen textos con didascalías, estas están presentes en las indicaciones de los nombres de los personajes del reparto, en los diálogos y en las designaciones de lugar que responden a quien le sucede la historia y donde ella se realiza. Así, en un texto teatral habla el personaje

---

<sup>4</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução e posfácio de Teixeira Coelho. 3. ed. Tiragem, São Paulo: Max Limonad, 1987.

<sup>5</sup> La teatralidad comprende lo representado en la escena, en el conjunto de signos y sensaciones que, a partir del texto escrito, se construye para que lo que se representa parezca verdadero al espectador y entre en el juego de la ilusión. La teatralidad reside en el texto escrito y en la representación y no debe limitarse a los aspectos espectaculares del teatro, pues ella nace de la agregación de numerosos factores entre los cuales no se incluyen los contenidos en el diálogo teatral.

<sup>6</sup> BOBES NAVES, M. C. Apud RUBIO MARTÍN, María; FUENTE, Ricardo de la; GUTIÉRREZ, Fabián. *El comentario de textos narrativos y teatrales*. Salamanca: Colegio de España, 1994. p. 94.

<sup>7</sup> UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal. 3. Ed. Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia, 1998. p. 27-18.

en el diálogo y el autor en las didascalias. De ese modo, al leer un texto dramático, uno percibe que el autor escribió un intercambio de palabras entre personajes, para los directores y para los actores, que hablarán y actuarán. Sin embargo, esta situación de intercambios no es percibida por los espectadores, porque de esos textos sólo tendrán la reproducción audiovisual.

Según Ubersfeld, el texto de teatro no debe ser comprendido como una confidencia del autor y, por su propia idiosincrasia, puede ser analizado basándose en la semiótica. Este texto difiere de una representación teatral, que es una producción instantánea y perecible, por ser más perdurable y por ofrecer al lector la oportunidad, o el placer, de leer los diálogos que el texto ficcional organiza, obligándolo a leer las didascalias, que es la voz del autor en la conducción de la historia, de acuerdo con la verosimilitud o la necesidad. Esas disposiciones del texto compelen al lector (como receptor) a hacer rápidas pausas, a imaginar gestos, a completar los espacios vacíos y a eliminar ruidos, lo que realizará retornando a la lectura o consultando otros textos. Durante la lectura él será coautor del texto y coactor de una representación imaginaria. En una representación teatral, el texto dramático se vuelve para un receptor menos trabajoso, más recreativo y de más fácil comprensión que un texto escrito, porque quien asiste al espectáculo no precisa leer las explicaciones adicionales, pues ellas forman parte de la representación teatral: del todo en su conjunto, o sea, de los aspectos referentes a los aspectos visuales y a los auditivos impuestos por el director, por los artistas, por los técnicos de iluminación o de sonido y por los escenógrafos.

Por lo visto, podemos afirmar que el texto dramático escrito ofrece una posibilidad de “lectura” según la forma en la cual surge el texto o la lectura. Hay lecturas hechas por lectores que buscan encontrar el placer, o por los directores de una puesta en escena, o por los actores y por los críticos, tanto los de las representaciones como los de las ediciones del texto dramático. Están los que pretenden producir una estructura móvil del texto que va de lector a lector y que, a su vez, mueven los juicios de valor a lo largo de la historia. Estos críticos literarios (del tipo hermenéutico) intentan interpretar el texto según la verdad que creen estar oculta en la escritura, con el objetivo de vivir la pluralidad del texto y de su significación. Así, el texto “escrito” es estímulo y comienzo de interpretaciones cada vez más nuevas y diferentes y puede tener plurifuncionalidad, pudiendo ser leído hasta como una novela o como un poema. También puede ser destacada otra peculiaridad del texto dramático: muchas obras fueron escritas, solamente, para ser leídas y no representadas. Sin embargo, el texto teatral escrito con cualidad artística pertenece a la literatura y es por eso por lo que se suele delinear el camino para comprenderlo como el de la antropología, el psicoanálisis, la filosofía, la lingüística, la semántica, la historia y el de la semiótica. La lingüística, por ejemplo, en el estudio de la práctica teatral privilegia lo más evidente el texto dialogado y en

él la materia de la expresión verbal y la relación que existe y que debemos aclarar entre el signo textual y el signo de la representación. La semiología busca ser más amplia que la lingüística, porque considera la obra como objeto significante, teniendo en cuenta todos los signos, las unidades y las relaciones dramáticas que pueden crear sentido en la forma escrita del texto dramático o en su representación escénica. Su objeto de estudio es todo lo que interviene en la creación del sentido y todas las fases que siguen el proceso de comunicación conocido como TEATRO, desde la creación del texto escrito hasta la recepción leída y después colocada en escena, con la interacción lingüística, literaria y teatral. Por ese motivo, ninguna parte para la semiótica se excluye, ni ningún signo. La comunicación dramática se inicia desde la creación del texto y alcanza su cumbre en la recepción por parte del público que asiste a la representación.

Anne Ubersfeld, en su obra *Semiótica teatral* (1998), explica la idiosincrasia de un texto teatral, por el hecho de nunca haber sido descifrado como una confidencia o como la expresión de la 'personalidad', de los 'sentimientos' o de los 'problemas del autor', pues todos los aspectos subjetivos están remitidos expresamente a otros locutores. Según esta autora, el texto teatral puede ayudar a generar una "hermenéutica" del autor; sin embargo, su función no es esa, pues la primera característica del texto teatral es no ser subjetivo, ya que el autor solamente es sujeto en la parte del texto que se encuentra en las didascalias.

Leer una obra de teatro es más difícil que leer una obra narrativa, debido a los subtextos con comentarios y esclarecimientos de situaciones o de actuaciones de los personajes. Lo que nos permite saber lo que hay más allá es el signo. Según Umberto Eco, el signo selecciona los sistemas de significaciones, renovándolos o destruyéndolos; por esa razón, en el proceso de comunicación dramática, todos los elementos son importantes.

En un estudio semiótico del texto dramático se puede partir de una identificación de unidades de sentido lingüístico (frases, párrafos) y lo literario (motivos y trama); de su distribución en el texto (su composición y disposición); o el valor funcional de acciones, situaciones y personajes; o el tiempo y sus manifestaciones en el orden; de las repeticiones y los paralelismos; o el espacio físico; del aspecto ético o estético; de los valores semánticos y las relaciones pragmáticas de la obra con sus sujetos (emisor y receptores), con el sistema cultural y los circundantes temporales, como en una obra narrativa.

Sin embargo, debido a la complejidad estructural del texto dramático, el signo remite a un referente más allá del lenguaje, mientras el sentido es intralingüístico: es preciso observar todos los elementos de la composición del texto dramático, desde el título, elemento importante en su decodificación. Pero como en el texto literario hay un simulacro de referente, se puede estudiar en diferentes niveles de contenido, para la identificación y delimitación del

plan de la connotación de la obra, sin desdeñar las instrucciones que estén en las didascalias. Para una representación escénica “ideal”, el dramaturgo ofrece instrucciones al director escénico, a los técnicos y a los actores, mediante las didascalias, sugiriéndoles códigos no verbales (entonación, inflexión de la voz) y el énfasis acentual (susurro, grito, silencio). En los diálogos, el autor señala los aspectos situacionales (hastío, alegría, desenfado, timidez, valentía, cobardía, raza, *status* social, origen, geografía), el maquillaje, los efectos luminosos, el decorado y objetos teatrales. Por fin, el autor sugiere todos los subcódigos: paralingüístico, cinésico, proxénico, los elementos de aspecto exterior del actor (personaje), los datos del texto literario, paralelos al diálogo (o dentro de él) y las informaciones referentes a personajes, presentes o ausentes.

Un rasgo fundamental del teatro es la transformación del aspecto del actor que adquiere el carácter de la personalidad que representa en la pieza: la voz, el modo de vestir, de andar y de actuar. La transformación, signo básico del teatro, diferencia el drama de la poesía épica y lírica. En esta, el poeta lamenta tristemente la aproximación de su muerte, se queja de su sino, o proclama su amor por un ser amado, entre otras manifestaciones subjetivas. No obstante, él puede señalar su amor por similitud, jamás por transformación, como ocurre con el procedimiento artístico, en el que el actor necesita transformarse en otro (persona, objeto o animal). También en la poesía épica el narrador canta sobre alguien en la tercera persona, pero no se transforma en ella; simplemente la observa. Peter Bogatyrev<sup>8</sup> aconseja que el actor debe actuar de manera que la acción en el escenario no sea sentida como realidad, sino como teatro.

Para la representación de un texto dramático, es importante la creatividad del actor y del director. Es recomendable que los actores conozcan no solamente la obra en todo su conjunto y el papel que van a representar, sino también todas las entradas, debiendo acercarse al personaje a partir de la historia y no desde las didascalias. El texto que el artista va a recitar necesita obedecer al argumento y por la voz, por la entonación y por el modo de mirar el artista procurará decir todo lo que el autor no llegó a exponer sobre los personajes y la acción en el limitado texto dramático. Esa responsabilidad es de los artistas y exige de ellos mucha disciplina, sinceridad escénica, una emoción auténtica, el establecimiento de los subtextos de lo que esté en silencio en el texto para enriquecerlo. Cuando se va al escenario, allí debe permanecer actuando, buscando la acción dentro de la vida misma, de nuestra naturaleza, de aquello que ayudó a nuestras acciones. Por eso, se examinan la razón y los hechos enfocados partiendo de la práctica de la vida, de la experiencia humana desde el subconsciente. Así, aunque existan didascalias, estas le servirán solamente para una orientación de su trabajo, porque ellas no imponen nada a los artistas.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> BOGATYREV, Peter. Formas e funções no teatro popular. In: (Org.) GUINSBURG, J., 1978. p. 267.-

<sup>9</sup> BOGATYREV, P. 1978, p. 331.

Para Constantin Stanislavski, en una representación hay diferencia entre la “existencia artística y la literaria, puramente descriptiva”, de la percepción emocional.<sup>10</sup> El director, cuando no es también el autor de la obra, es como un maestro de una orquesta interpretando una partitura. El dramaturgo Alfonso Vallejo siente la importancia del actor concreto; por eso, coloca en las didascalias de su obra *Panic* el deseo de que el artista pase de un género a otro, interviniendo sea con un gesto, sea con un tono de voz.

En cada género el actor debe actuar de manera diferente. Tanto la tragedia como la comedia reclaman actores diferentes para esa modalidad de representación y eso porque, una y otra, son artes de imitación, como señaló en su día Platón en su tercer libro de la *República*.

Stanislavski destaca la importancia de la creatividad del actor y del director y la necesidad de que los actores reconozcan la obra y el papel que van a representar. Deben conocer no solo el papel en que actúan sino también todas las entradas y acercarse al personaje,<sup>11</sup> “partiendo de la leyenda misma y no de las acotaciones”. El actor debe examinar no solamente la razón sino también los hechos enfocados, empezando por la práctica de la vida, de la experiencia humana desde el subconsciente. El artista debe adueñarse del papel que interpretará, en base al argumento, por la voz, por la entonación y por su mirada; debe decir todo lo que el autor no alcanzó a decir sobre los personajes y la acción en el restringido texto dramático. El autor orienta a los artistas para que actúen en su propio nombre cuando representen a los personajes, o sea, deben desempeñar con sinceridad su papel para que sean ellos mismos, exigiéndoles disciplina y un absoluto silencio del público. En el método que desarrolló para la representación dramática, Stanislavski señala también la necesidad de preocupación por todos los efectos ambientales, tales como ruidos, luces y decorado y de intervención, durante los ensayos de todos los que participan en la obra.

Ese método, el dramaturgo español Alfonso Vallejo, en *Jindama*<sup>12</sup>, lo pone en práctica, en cierto modo, cuando en el momento del ensayo, Juanaco tiene miedo de que le corten el cuello y troncho y explica lo que es ser un actor y lo que es una representación.

JUANACO – Y cuando estemos actuando y llegue el fin de semana y tengamos que hacer dos funciones y salgas al *restaurant* y te pongas el estómago de higos hasta arriba y tengas que volver al teatro, entonces ¿qué?

TRONCHO – Amigo... ser actor tiene sus riesgos...sus imponderables. Y ése es uno. Trabajar en una función en que hay que poner el cuello. ¿Qué le vamos a hacer? Todo no va a ser conceder entrevistas y exclusivas. También hay que jugarse la vida.

<sup>10</sup> STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*. Argentina: Quetzal, 1993. p. 380.

<sup>11</sup> STANISLAVSKI, 1993, p. 380.

<sup>12</sup> VALLEJO, Alfonso. *Jindama*. Disponible en: [www.cervantesvirtual.com/porta/aa/alfvallejo/index.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/porta/aa/alfvallejo/index.shtml) >. Acceso en: 16 jul. 2014.

- JUANACO – Es que para eso cojo la espada y la muleta y me hago de oro. No te fastidies. Quiero un hacha de cartón ¡Un hacha de juguete!
- TRONCHO – ¡Pero si todo es mentira! ¡Pura ficción!
- JUANACO – ¡Joder con la ficción! Ni nada más pensarlo se me ponen los pelos en punta...
- TRONCHO – El autor dice bien clarito en la acotación: `Es importante para dar mayor dramatismo a la acción que el hacha de la decapitación sea real` [...] (p. 14).

Así, se comprende que el actor deba representar como hombre y no como actor, para poder vivenciar su papel. Se debe prestar atención a todas las acciones por más insignificantes que parezcan, pues en cada una hay una simbología. Por ejemplo, en *Historia de una escalera*, obra de Antonio Buero Vallejo, hay una escena en que la leche se derrama por el suelo; esa escena es simbólica, pues puede representar la frustración de los sueños.

Umberto Eco<sup>13</sup> convierte la actuación del artista en un signo, que consiste en el hecho de que alguien indique, dentro del contexto, los acontecimientos reales, lo que solo se realiza por medio de la asimilación de un texto, transformándolo en personaje, por el recurso de la *mímesis*, para llevar la idea del autor a un público ideal.

El autor del texto dramático también orienta, en las didascalias, al director en su lectura de como debe organizar el escenario, pues, en la representación teatral, el tiempo se construye en período de horas que se mantiene en el periodo de tiempo que lleva hasta el fin de la historia y los actores, para representar el texto, así como el espacio se fundamentan en la *mímesis*.<sup>14</sup> El director, en su trabajo por la búsqueda de la verosimilitud, presta atención a la iluminación, al maquillaje, al vestuario, al decorado, a la música, al silencio, al espacio de los actores o al de los objetos, a los ruidos y a la estructura escénica, pues todos ellos son signos.

La lectura del texto que el director, el actor, el técnico de iluminación o el escenógrafo hacen es diferente a la que realiza el lector, a pesar del esfuerzo personal que hacen en esa actividad tanto los lectores como los actores. Pero la transformación del texto por parte de los actores tiene como base, frecuentemente, los medios económicos, sociales o históricos; en cambio, el lector no pretende transformar o modificar la propuesta del autor, sino acercarse a ella, buscando la comprensión de la obra. Mientras el director-lector recrea el espacio del teatro en su imaginación, en la representación el autor no está presente, solo en las críticas que aparecen en los periódicos sobre la actuación de los artistas y de la dirección del espectáculo.

El decorado, reconstruido a partir del texto teatral, buscando una aproximación lo más verosímil posible y documental del ambiente, se apoya en el contenido social e histórico del texto. Eso es un componente importante en la representación teatral y puede ser una reproducción de las imágenes del texto. Además de ser un

<sup>13</sup> ECO, Umberto. Apud STANISLAVSKI, 1993. p. 108.

<sup>14</sup> Aristóteles (*Poética 1448 a*) al analizar la comedia y la tragedia insiste en la *mímesis* del mundo. El Profesor Rodríguez Adrados (apud ALBA, Manuel Sito, 1997, p. 30) informa el origen de la palabra: "*mimos* y *mimeisthai*, términos que se referían originalmente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales en que los fieles sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana-divina o animal- o héroes de otros tiempos. *Mimeisthai* es encarnar a un ser alejado de uno.



elemento extraverbal, estable en la representación teatral, es el espacio poético que, casi siempre, es modificado en cada acto o cuadro. Auxiliares de su descodificación son la iluminación, los bastidores, los accesorios, el sonido, la maquinaria y la indumentaria. La iluminación representa movimientos temporales y participa en la acción, crea la atmósfera, reconstruye el lugar, ilumina la psicología del personaje, destaca el decorado, una mímica o la transcripción entre los diversos momentos. Su papel es el de iluminar al actor, la acción y la decoración, haciéndolos visibles durante el espectáculo. Los efectos de luz y de color destacan lo onírico, lo real, el aumento de lo trágico y el cambio del decorado o del escenario. Reproducen la tensión que ofrece la pausa y el cambio del ritmo escénico; esta forma parte del juego dramático. En cuanto a los efectos musicales, ellos siguen el ritmo de la acción teatral, ayudan a expresar los deseos, los temores, los placeres, o el dolor, ya que la música sigue siendo la esencia del Universo. Si la música es signo, también lo es el silencio, la pausa. Las pausas producen cambios en el ritmo emocional de la acción y en la atención del espectador. Su utilización es elocuente e intencional. Su semántica es variada. Su relevancia es muy fuerte, pues su función es múltiple. Las pausas mayores entre los actos son signos cuya función, además de la simplemente pragmática de permitir el cambio de escenario y de ofrecer un descanso al público, propicia un regreso al tiempo real del espectador para ayudarlo a comprender el texto, establece modificaciones de lugar y época, proporciona una ruptura en el diálogo, pues esas pausas fijan un intervalo en el cual se produce el cambio de algunos actores y la salida de otros e implican cambio de intención. Pero las pausas más pequeñas dentro o entre las réplicas son signos que pueden sugerir valores semánticos adicionales como incertidumbre, timidez, pundonor, expectación, obstinación, etc.

La forma más clásica y más sensible de una comunicación discursiva es el diálogo. El cambio de los sujetos discursivos (los hablantes) determina los límites del enunciado y la claridad en la presentación del diálogo. El teatro utiliza ese discurso dando preferencia a frases nominales cortas y expresivas.

La individualidad y la subjetividad se aplican y se adaptan al género elegido en el uso de recursos expresivos propios de la actitud emotiva y de valores del hablante con respecto al objeto.

El diálogo dramático está vinculado a la dialéctica, siendo un elemento organizador externo del texto dramático. Ofrece al lector o al espectador la ilusión de una conversación real entre los personajes. El autor-personaje presenta a los personajes como actuantes. Posee formas canónicas y contiene valores lingüísticos y literarios, éticos y epistemológicos, estilísticos y sociales, etc. El discurso del texto literario dramático es diferente del diálogo literario narrativo. En la narrativa es costumbre que aparezcan diálogos entre personajes con un discurso de los personajes contado por el narrador, sea en diálogo directo o indirecto. El narrador no desaparece del discurso, su presencia es exigida por la enunciación. En el diálogo dramático, el narrador está ausente; de

esa manera, entre el personaje y el público no existe intermediario. La función del diálogo es construir la acción, ayudar a configurar el carácter de los personajes y a facilitar diversas informaciones sobre el espacio y el tiempo de la historia que la obra desarrolla. El estudio del diálogo contribuye a valorar la figura del interlocutor y, de ese modo, los tres elementos del esquema básico semiótico en la comunicación ocupan, en los estudios de los hechos lingüísticos y literarios (el hablante - el oyente // autor-obra-lector / espectador) un lugar destacado. Tanto el receptor del texto leído como el del texto representado, forma una unidad con todas las informaciones que va recibiendo en forma discontinua y las organiza en un sentido único que abarca los datos y todo el contexto. Como el teatro es un arte singular, porque contiene dos puntos de vista (el teatral, de la representación y el dramático), algunos dramaturgos recurren al procedimiento de centrar el punto de vista en un personaje para que el espectador sepa lo que está sucediendo en la mente del protagonista, lo que es la consciencia más notable de su relato, de manera que nada perciban los demás personajes que lo rodean. Sin embargo, como el arte dramático se representa en presente, es importante contar con una metodología científica de la creación del actor y del director y, teniendo esta un tiempo mucho menor que el de una narrativa (novela), el dramaturgo no logra decir de manera global lo que se refiere al pasado y al futuro; por ello es oportuno que los actores digan lo que falta, aunque sea sin palabras, con la mirada, la voz y la entonación. También cuando el artista interpreta a un personaje, actúa de manera verdadera, sincera, siempre en nombre de su propia persona<sup>15</sup>, pues entre la historia del autor y la actuación del actor hay un vínculo profundo. El actor debe observar los factores que intervienen en el discurso del personaje, ya que unido al texto se armoniza el discurso totalizador de los elementos en su conjunto, sean ellos verbales o no: gestos, movimientos, pausas, silencios, luces, etc., que pueden modificar la configuración del personaje. Este debe conocer su puesto dentro de la obra (del drama), como personaje, su interrelación con los demás así como las secuencias en que participará y su localización en el esquema general. Los medios auxiliares que sujetan una obra a una interpretación son los signos.

No obstante, mientras un personaje en una narración literaria está formado por un ser con calificativo, con una actuación, un físico y con una moral descritos por quien habla y por los otros personajes (siendo transmitidos el pensamiento y las acciones por un narrador omnisciente u otro procedimiento), un personaje teatral se presenta con una doble realidad: la del actor y la del personaje-texto. Esto ocurre por la singularidad de la teatralidad, del arte de ilusión referencial, debido al doble estatuto del signo teatral el de “ser un conjunto semiótico y referente construido del texto teatral,”<sup>16</sup> donde hay una *mímesis* impuesta. El personaje de un texto teatral puede ejercer la función de metonimia o de metáfora de

<sup>15</sup> STANISLAVSKI, 1993, p. 308.

<sup>16</sup> UBERSFELD, 1998, p. 94.

la realidad, puede ser algo como un oxímoron viviente, o lugar de la tensión dramática.<sup>17</sup> En el análisis de Anne Urbersfeld, fue destacada la importancia del personaje en un texto teatral y la relevancia de su habla, con la afirmación de que la voz del personaje es un elemento decisivo de la poética teatral, como consecuencia de su aspecto lexemático y en razón de sus parentescos con varios campos semánticos y de su conexión a varios paradigmas. Por medio del personaje se produce la proyección del paradigma sobre el sintagma. La relativa permanencia del personaje en escena permite, a lo largo del sintagma narrativo, la proyección eficaz de las unidades paradigmáticas a las que se encuentra unido. Él es, seguramente, el elemento esencial en que se articulan las poéticas del texto y de la representación. Una vez más, el personaje es no solo la seguridad de la polisemia textual sino que también de la verticalidad de su funcionamiento.<sup>18</sup> Urbersfeld aclara también que la permanencia redundante de un personaje en el texto se debe a su posibilidad de adaptarse a varias significaciones imprecisas que aparecen en el mismo. Critica el análisis que se hace del personaje como “copia substancial de un ser” y de que sea un ser más real que la propia realidad. Para esta investigadora, hay un sentido vinculado a la esencia del personaje y los discursos lo siguen en el transcurso de su vida como personaje. Sin embargo, la variedad de los discursos está sujeta a la intensidad de su vida teatral, pues, por detrás del personaje, hay un texto y un metatexto. La tarea del artista (o analista) es deshacer ese conjunto, para descubrir lo que oculta el metatexto. Los elementos ausentes como los efectos representados, las causas de los ritos y actitudes son entendidos por procesos variados que nos suministran las claves para el conocimiento pragmático del mundo y la fuerza lógica.

Umberto Eco,<sup>19</sup> hablando sobre los mecanismos de descodificación de un texto y de una historia (fábula), explica que el lector percibe la existencia del texto dramático, aunque se manifieste a respecto de la historia, porque la escritura induce al lector a un error, porque nota un personaje ambiguo e inconcluso. De esa manera el lector prosigue en la lectura con sus previsiones para deshacerse de las previsiones al final de la historia. Según Eco, el contacto del lector con el texto se establece en una dialéctica entre verdad y mentira en dos niveles textuales diferentes. Y, por otro lado, el autor lanza una hipótesis sobre cómo sería su Lector Modelo y, por eso le presenta un mundo posible y esperado por el autor. Para Eco, el texto sabe que su lector se equivocará en sus previsiones, pero el texto es una porción de un mundo real y un productor de mundos posibles: el de la historia, el de los personajes de la historia y el de las previsiones del lector.

Por todos los planteamientos aquí expuestos sobre la especificidad del

<sup>17</sup> UBERSFELD, 1998, p. 95.

<sup>18</sup> UBERSFELD, 1998, p. 96.

<sup>19</sup> ECO, Umberto. *Lector in fabula*. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Traducción de Ricardo Rochtar. 5. ed. Barcelona: Editorial Lima, 2000. P. 225.

texto dramático, el lector y el espectador tendrán delante de ellos diferentes comportamientos. El espectador de una representación teatral recibe óptica y acústicamente informaciones, siempre momentáneas, siempre simultáneas y procedentes del escenario y de las figuras. En esa exigencia, o sea, en la presencia de actores actuando como si fuesen *personas*, el teatro difiere de los demás géneros literarios. Una obra teatral participa de la ficcionalidad presentándonos un mundo que solo existe en el texto mediante el arte del lenguaje. Pero como tiene estructuras sociocomunicativas y como posee la facultad de realización de la función poético-estética y de la función comunicativa realiza, de la misma manera que cualquier obra de arte, una interrelación entre el lector y el autor. Sin embargo, en una obra dramática, cuando es realizada o cuando se prepara para su representación, la función comunicativa se manifiesta con más amplitud entre las figuras y el público, el autor y el director y entre el autor y el actor que entre el autor y el lector. De esa manera es bueno subrayar que la existencia “verdadera” del personaje de una obra dramática se produce durante una representación y que personaje textual es solamente “virtual”.

En esta exposición procuramos hacer una breve demostración de la singularidad de un texto escrito para teatro y de las alteraciones que puede sufrir frente a los diversos tipos de lector: el lector que busca el placer y los que esperan de él un apoyo para su representación teatral. Advertimos que los estudios textuales manifiestan la tesis de que todo texto requiere, para ser explicado, no solo el análisis del papel que tiene un hipotético destinatario que lo comprende, actualiza e interpreta sino también el análisis de la manera en que el texto prevé su participación. Y el texto teatral es el que más oportunidades proporciona de ser actualizado por la pluralidad de lectores debido a su destino principal: la representación, o sea, la teatralidad. En cuanto a la estructura externa del texto dramático, sus principales bases son la escena y el acto que el humanismo buscó en el drama latino<sup>20</sup>. La escena, concebida como parte de la acción dramática, es una división externa mientras que el acto es interno. En *La Celestina* (siglo XVI) hay 21 actos; sin embargo, esta clasificación no es comprendida dentro de los parámetros de actos en el concepto de parte de la acción dramática. No obstante, en el teatro de Gil Vicente, al revés, surge el término “escena” en el sentido actual de acto. El drama español se divide, generalmente, en tres actos, divergiendo del drama francés y del drama alemán, que poseen cinco. La estructura externa del texto dramático varió de nomenclatura a lo largo de los siglos. En la Antigua Grecia se llamaban episodios a las divisiones, marcados con los comentarios del coro, en forma de tres unidades del relato: exposición (prótesis), desenvolvimiento (epítasis) y resolución del conflicto (catarsis). En el drama tradicional aristotélico se llamaban actos las divisiones de la obra de teatro, pero en la literatura española del Siglo de Oro, se denominaban jornadas. Los actos dividen la obra internamente en partes con secuencias completas en sí mismas. Estas

<sup>20</sup> KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4. ed. Madrid: Gredos, 1965, p. 222-223.

divisiones expresan una determinada unidad de la acción, del lugar o del tiempo. Las escenas son unidades con situaciones para resolver, por eso aparecen, en general, entre actos. Los cuadros, en el siglo XIX, indicaban los cambios de lugar y de tiempo durante el transcurso del acto. Actualmente, cada cuadro – unidad con autonomía propia dentro de la obra — tiene una experiencia acabada. Eso determina un tiempo y exige una pausa para ser comprendida. En el cuadro se establecen importantes alteraciones de lugar y de la época y, por ello, casi siempre exige un escenario apropiado y viabiliza variadas posibilidades de expresión del dramaturgo y abandono de imposiciones de cánones clásicos, tomando el arte más natural y más cercano a la propia existencia del ser humano. Los cuadros se inician con didascalias en itálico, orientando la construcción del escenario y la realización de las acciones. También están en itálico y entre paréntesis no solo las informaciones para la representación de la acción del personaje o de su carácter (los gestos, la entonación, las entradas, las salidas, la posición o los trajes), sino también las que orientan los movimientos rítmicos del diálogo indicando el tono de la voz o las pausas cortas o largas. También hay didascalias que indican en que momento cambia la luz y el color y las que orientan el silencio y la entrada de los sonidos. En la estructura de la obra dramática, el diálogo es un elemento principal. Es el organizador externo del texto dramático y está vinculado a la dialéctica y ofrece al lector o espectador la ilusión de una conversación real entre los personajes. El autor-personaje presenta los personajes como actuantes.

La función del diálogo es construir la acción y ayudar a configurar el carácter de los personajes y a facilitar las diversas informaciones sobre el espacio y el tiempo de la historia que la obra desarrolla.

Anne Ubersfeld<sup>21</sup> distingue un doble contenido en el diálogo teatral y un doble mensaje y comenta que el signo lingüístico posee un doble contenido: el de los enunciados del discurso y el de las informaciones correspondientes a las condiciones de la producción de los enunciados.

Por fin, en esta presentación no pueden dejar de nombrarse las pausas y los puntos suspensivos en los diálogos, pues constituyen recursos ya sea para expresar la imprecisión y pensamientos inconclusos como para organizar ciertas pausas significativas para el retrato psíquico del personaje. Las mayores interrumpen el diálogo, pues señalan el espacio temporal de salida de los actores y la entrada de los nuevos actores, implicando variaciones de interacciones y posibilitando inclusive una modificación de espacio y tiempo.

Así, tras esta introducción daremos inicio al estudio de las obras de cuatro escritores clásicos de la literatura española: Torres Naharro, Lope de Rueda, Lope de Vega y Tirso de Molina y, para mejor aclarar estos estudios, presentaremos la idiosincrasia de la representación de los textos clásicos.

---

<sup>21</sup> UBERSFELD, 1998, p.198.

# La representación en el teatro clásico

Clásicos son atribuciones que se dan a escritores que “[...] pudieran ser presentados como modelos. Lo clásico se convierte en esta acepción en un conjunto de cualidades que predominan en ciertas épocas y que hasta pueden ser cultivadas [...]”

Enrique Moreno Báez<sup>22</sup>

La escenografía, o sea, todo lo que es representado en escena ofrece los datos sobre el lugar en el que se desarrolla la acción obedeciendo a las exigencias de la pieza dramática y, en el recorrido de la historia teatral, viene adquiriendo un desarrollo técnico y una cualidad artística.

El espacio escénico sigue el movimiento de la acción y es tan importante que muchas veces no es necesaria la presencia del actor representando en escena y basta un efecto de luz o sonido en un espacio sin personaje en un mismo plano textual o en diferentes espacios separados entre sí. Ese espacio es el lugar de la mimesis, de la teatralidad concreta – comprendida como una actividad que constituye la representación y se realiza por convenciones compartidas por el público y por el director, en conformidad con el texto teatral.

Para que exista el texto teatral se necesita contar con un lugar donde se desarrollen las relaciones físicas entre los personajes. En ese espacio el texto tiene existencia concreta, porque es donde ocurren los diálogos.

En el teatro la palabra es importante, porque une el modelo estructural al ambiente cultural (histórico) y regula el paso de la diacronía a la sincronía. Funciona en tres dimensiones: sujeto-destinatario-contexto, como explica Julia Kristeva<sup>23</sup>, como un conjunto de elementos sémicos en diálogos o como un conjunto de elementos ambivalentes. En el teatro los signos representativos están en la palabra, en el estudio del personaje e incluso en los índices de su condición social y psicológica.

El personaje en el teatro es un elemento determinante gracias a sus conexiones con los distintos campos semánticos y a su participación en los variados paradigmas. El número de apariciones en escena, de réplicas y el número de pies pueden concretar la importancia del personaje. Este es el resorte del teatro y todos los personajes representan en un determinado escenario.

La obra teatral es literaria y singular, pues posee un texto verbal y uno no verbal que se funden con la acción durante la comunicación visual, por medio de la acción, de los movimientos y de los ademanes de los actores, de los colores y del recurso del decorado en un determinado espacio en el que, como en un

<sup>22</sup> MORENO BÁEZ, Enrique. *Nosotros y nuestros clásicos*. Madrid: Editorial Gredos, 1961. p. 33.

<sup>23</sup> KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 64

espejo, se reflejan las indicaciones textuales y la imagen codificada, a pesar de que la relación entre la escena y el espectador sea compleja, porque da margen a una interpretación individual como consecuencia de la percepción estética, que exhibe la representación como si fuese real y no como un producto de nuestra fantasía. Sobre ese tema, Roman Ingarden (1973) nos explica que el lector trasciende el texto y completa las objetividades presentadas eliminando muchos puntos de indeterminación.

En la obra dramática intervienen elementos que no se encuentran en un cuento o novela. Esos elementos, en la clasificación de Roman Ingarden, pertenecen a particularidades propias de los “objetos reales” involucrados en la función de reproducción y representación del texto y a aspectos convenientemente formados y predeterminados por las cualidades de esos objetos, los cuales son definidos por los objetos representantes *in concreto* que se actualizan con la presencia del espectador.

De ese modo, en el género dramático hay, además de discursos lingüísticos, cuadros visuales concretos, constituidos por los actores y el escenario, en los cuales aparecen los objetos, los personajes de la obra y sus acciones. Son dos textos de distinto contenido: un texto, el principal, al que llamaremos el texto A, mostrado al público bajo una forma fónica concreta por los actores; el otro, el secundario, el texto B, donde se encuentran las informaciones del actor para la realización de la escenificación, el cual deja de existir a la hora de la representación teatral. Aunque el público no lo perciba, el texto B forma parte de la teatralidad, ayudando a la realización de la acción dramática y funcionando como reproducción y representación de esta, surgiendo en los correspondientes aspectos reales y acústicos.

El texto A coincide con otros géneros literarios. Su comunicación tiene como base la lingüística y necesita del texto B, el texto escénico, su elemento operativo.

El texto A posee marcas formales, tales como: signos verbales, nombre de los personajes que dialogan y signos escénicos o indirectos (didascalias o referencias espacio-temporales en el diálogo). Para una aproximación semiológica del texto A, se debe tener como meta la semiología de la literatura y, para el texto B, se debe hacer la lectura de la representación.

En el teatro clásico español, o aquel de los siglos XVI y XVII, cuando hubo una gran producción de obras y surgieron escritores de gran proyección mundial, se necesitaba una amplia utilización del texto B, pero los dramaturgos disponían de pocos recursos técnicos durante una representación y había un auditorio exigente que iba a asistir lo que ya era conocido, sea por el folclore, por la tradición histórica o por los tabúes religiosos y políticos. Por ese motivo, había un implícito acuerdo entre el escenario y el público; y el actor convertía en signo de un signo los elementos que aparecían en el decorado. Así, podría ocurrir que el texto verbal

A actuase sin el texto escénico B. En ese caso, la acción verbal no aparecía ni por los signos escénicos, ni por las indumentarias, ni por la escenografía, sino por los signos lingüísticos. Ejemplificamos con los siguientes textos, extraídos de *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, obra de Tirso de Molina.

1- Palabra indicativa de cambio de lugar — de la sala a la habitación, **salgan todos con esa mujer**:

DON PEDRO

Apartad  
a ese cuarto os retirad  
**todos con esa mujer.** (*Vanse*)  
Ya estamos solos los dos;  
muestra aquí tu esfuerzo y brío<sup>24</sup>

2- Palabras enseñando un espacio: bajar por el **balcón**:

DON PEDRO

Álzate y muestra valor;  
que esa humildad me ha vencido.  
¿Atrevéraste a bajar  
por ese **balcón**?<sup>25</sup>

3) Palabras describiendo un lugar y la situación en que se encuentra: **cabañas** heridas por el **viento**,

TISBEA

De aquellas **cabañas**  
que miráis del **viento heridas**  
tan victorioso entre ellas,  
cuyas pobres **paredes** desparcidas  
van en pedazos graves,  
dándoles en mil graznidos a las aves.  
En sus pajas me dieron  
corazón de fortísimo diamante.  
(Escena X, jornada 3ª)<sup>26</sup>

Por lo general, los elementos que permiten la construcción del lugar escénico están en las didascalias (acotaciones), que proporcionan las variadas indicaciones sobre los personajes (nombre, naturaleza, función, ademanes y movimientos); sobre el lugar de la acción y sobre ciertos modelos de inversión del espacio, localizándose al principio y final de cada escena y entremedio de los diálogos. Son textos escritos, por lo general, entre paréntesis y en itálico, carentes de dramatismo. En ellas, el dramaturgo propone acciones para los personajes.

<sup>24</sup> MOLINA, T; ZORRILLA, J. *El Burlador de Sevilla y Don Juan Tenorio*. Madrid: Taurus, 1967. p. 32

<sup>25</sup> MOLINA; ZORRILLA, 1967, p. 34.

<sup>26</sup> MOLINA; ZORRILLA, 1967, p. 131.



Durante el proceso de creación de una obra dramática, el autor determina la acción dentro de un espacio escénico – teatro, plaza, sala de palacio, etc. - y visualiza a los personajes en un escenario mental, delante de un público imaginario, en el cual se incluye. Ese trabajo mental del autor, el lector puede deducirlo leyendo las didascalías. Ellas conducen, también, a conformar un cosmos ficcional que se realiza en la escena bajo las reglas propuestas por el dramaturgo para el escenario.

Sin embargo, en el teatro clásico español (o “la comedia clásica española”), esas indicaciones se encuentran en pistas dentro del diálogo de los personajes y el lector o espectador, por medio de deducciones, va teniendo conocimiento de ello. Ejemplificamos con los siguientes textos:

1 – Después de una cazada, destacando un florido ambiente campestre, fragmento de *El mejor alcalde es el Rey*, de Lope de Vega.

D. TELLO

**Tomad el venado** allá.

CELIO

¡Qué bien te has entretenido!

JULIO

Famosa la caza ha sido.

D. TELLO

Tan alegre el campo está  
Que solo ver sus colores  
Es fiesta<sup>27</sup>

2- Muestra una prisión, en un fragmento de *Fuente Ovejuna*, obra de Lope de Vega.

COMENDADOR

Si perseveran  
Este aposento es fuerte y defendido.<sup>28</sup>

3- El fragmento del habla de Tisbea, en *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, Jornada<sup>29</sup>, muestra una pescadora que presencia un naufragio y la lucha de los náufragos para sobrevivir:

TISBEA

Quiero entregar la caña  
al viento y a la boca  
del pececillo el cebo,  
pero al agua se arrojan  
dos hombres de una nave,  
antes que el mar la sorba,  
que sobre el agua viene  
y en un escollo aborda;

<sup>27</sup> LOPE DE VEGA, Félix. *El mejor alcalde es el Rey*. In: *Clásicos Inolvidables*. Madrid: El Ateneo, 1951. 1º. Acto, escena V, p. 121.

<sup>28</sup> LOPE DE VEGA, Félix. *Fuente Ovejuna*, In: *Clásicos Inolvidables*, 1951, 3er. Acto, escena VI, p. 93.

<sup>29</sup> MOLINA, Tirso. *El burlador de Sevilla*. In: MOLINA; ZORRILLA, 1967. jornada 1ª. , p. 47-49.

como hermoso pavón,  
hace las velas cola,  
adonde los pilotos  
todos los ojos pongan.  
Las olas va escarbando;  
y ya su orgullo y pompa  
casi le desvanece.  
Agua un costado toma...  
hundióse y dejó al viento  
la gavia que la escoja  
para morada suya,  
que un loco en gavias mora.

(Dentro: ¡Qué me ahogo!)  
Un hombre al otro aguarda,  
que dice que se ahoga.  
¡Gallarda cortesía!  
en los hombros le toma [...]

El texto surge como uno o más ingredientes del espectáculo teatral. Las didascalias del teatro clásico español traen referencias solo de las entradas, de las salidas, de la presencia de personajes en escena, de músicos y de los movimientos de guardias, de grupo de personas y de los acompañantes de nobles y reyes. No hacen ninguna mención al escenario.

Todos los elementos de la representación visual de los textos clásicos (decorado, tramoya, movimientos escénicos, etc.) son importantes, porque ellos muestran la unión autor-representación y exhiben una peculiaridad escénica. El texto clásico, en la voz del actor, tiene la función de expresar concretamente la manera como debería ser el lugar en el que está transcurriendo la acción, para que los espectadores puedan imaginar la escena en un contexto espacial definido. De ese modo, se suprime la falta del escenario, durante la representación. El texto sirve como guía en la mente de los asistentes para el tema, por medio del lenguaje, el ritmo y la variedad métrica. Como el signo escénico es signo de un signo, permite que un balcón o galería, en una representación teatral, pueda significar el mundo sobrenatural. Así, ese sistema de signos evita la incomunicación y provoca cierto grado de univocidad.

# Himeneas: encrucijada de obras clásicas

[...] la obra de arte, además de valor estético, puede encerrar otros valores, a los que no podemos ser indiferentes y que la capacidad para expresar esos valores es mucho mayor en la literatura que en la música o en las artes plásticas.

Enrique Moreno Báez<sup>30</sup>

Hasta finales del siglo XV, las noticias sobre el teatro medieval español son confusas, escasas e irregulares. Hay leyes en concilios, relevos en las iglesias y pinturas que comprueban la existencia de un teatro religioso. Pero hay, posiblemente, más pérdidas de textos de representaciones teatrales que de otros géneros literarios. Entre las hipótesis que surgen para explicar esa ausencia está la atribuida a la ocupación árabe y a la implantación del rito mozárabe en Castilla.

El teatro del medievo en España, como el de otros países europeos, nació en los templos y consistió en la representación de relatos relativos a la historia sagrada católica, representados, principalmente, en Navidad, en la Semana Santa y en las fiestas de Corpus Christi. Estas primitivas formas del teatro se realizaban dentro de la iglesia y los sacerdotes eran los actores, aunque bailarines y juglares participasen también en la representación y ellas tenían una intención didáctica por parte de los clérigos: el de mostrar a los fieles, poco instruidos, los misterios de la fe: los de la Redención, la Resurrección y la Encarnación de Cristo.

Entre los textos que se conservan de esa época está un fragmento del *Auto o Misterio de los Reyes Magos*, descubierto en el siglo XVIII en la Catedral de Toledo, compuesto de 147 versos polimétricos. Por el lenguaje, se cree que esa obra sea del final del siglo XII o principios del siglo XIII.

Con el tiempo, las escenas representadas en el interior de las iglesias adquirieron un aspecto vulgar y grotesco y fueron prohibidas las representaciones en el interior del templo, pasando ellas a realizarse fuera, en el atrio, en las plazas y o en la calle. Las primeras obras religiosas se llamaron autos. Al principio los primeros dramas sacros fueron reconstrucción, según parece, de los relatos bíblicos, primeramente y, después, se incluyeron la vida de los santos. Pero al final del siglo XVII, Carlos II prohibió las comedias de santos. Y el concilio eclesiástico de 1473 emitió un decreto contra la presentación de monstruos, máscaras, figuras obscenas y de versos lascivos que interfiriesen en los oficios divinos. Es casi cierto que existieron muchos decretos prohibiendo obscenidades en el interior de las iglesias; ejemplo puede ser encontrado en el concilio de Toledo de 589 y en las *Siete Partidas* de Alfonso X.

Sin embargo, simultáneamente al teatro religioso, documentos comprueban la existencia de un teatro de índole profana, de tendencia popular, con «juegos de escarnio», formados por frases de doble sentido, canciones lascivas, diálogos

<sup>30</sup> MORENO BÁEZ, Enrique. *Nosotros y nuestros clásicos*. Madrid: Editorial Gredos, 1961. p. 63.

groseros, etc., que algunos historiadores acreditan ser una derivación de la comedia latina, adaptados de Terencio y de Plauto, otros una derivación del arte de los juglares;<sup>31</sup> otros, aún, creían que el teatro profano fuese resultado de introducciones graciosas de los autores del teatro religioso, como las celebraciones en las fiestas de San Nicolás y la fiesta de los locos<sup>32</sup>. Los actores de ese teatro iban de lugar en lugar repitiendo sus interpretaciones. Viajaban en carros llevando sus adornos<sup>33</sup>. Como su actuación era al aire libre, era llamada la “fiesta de los carros”. En las paradas, se colocaban los carros en un terreno más elevado, donde los actores actuaban. En los desfiles, doce hombres llevaban una plataforma elevada sobre la cual iban de pie algunos evangelistas y santos y Jesús y María. Las piezas eran repetitivas y extensas, intercaladas con músicas y acciones cómicas relacionadas con el demonio y los vicios. La idea era darle realidad a la representación y muchos actores que eran diablos podrían salir quemados; los que representaban santos crucificados, o quien representaba a Cristo podría salir desfallecido. En cuanto a las técnicas de representación, el teatro profano exigía un escenario más simple que el del teatro religioso, en el cual el espacio y el tiempo de la narrativa representada eran variados, pues la representación constaba de tierra y cielo y debían ser representados ángeles, demonios, alegorías, monstruos y toda la corte celeste. Para que se adecuase a las representaciones, principalmente, a de los misterios<sup>34</sup>— espectáculo en que toda la ciudad participaba en la preparación y durante las representaciones — se fueron perfeccionando las tramoyas.<sup>35</sup>

A partir del siglo XV, debido a los estudios de eruditos humanistas, que buscaban el ideal clásico grecolatino, comenzaron a desarrollarse los géneros

<sup>31</sup> Los juglares tocaban instrumentos, recitaban, haciendo mímicas, o mudando la voz para caracterizar a los diferentes personajes, cantaban, hacían acrobacias, domaban animales, entre otras actividades.

<sup>32</sup> El primer grabado muestra religiosos de órdenes menores de rostros pintados vistiendo trajes de sus superiores, burlando la pompa ritual litúrgica. El segundo reproduce escenas burlescas de la misa.



<https://www.google.com.br/search?q=carnaval+medieval+la+fiesta+de+los+locos+e+os+bufeos&biw=1360&bih=622&source=vientoyluz.blogspot.com%252F2013%252F08%252Ffel-sentido-magico-del-carnaval-3-el.html%3B400%3B197>

<sup>33</sup> Ejemplo de ese tipo de representación se encuentra en la segunda parte del *Quijote*, capítulo 11, una graciosa aventura con Don Quijote y un carro con artistas que iban a hacer una representación.

<sup>34</sup> Misterio era llamado el drama medieval religioso del siglo XIV hasta el XVI, que representaba episodios de la Biblia y de la vida de los santos y que era representado por actores aficionados en las mansiones (escenarios simultáneos) y era dirigido por un conductor de escenas. Duraba la representación varios días y el drama era representado en todos los estilos en una secuencia de cuadros, envolviendo toda la ciudad.

<sup>35</sup> Invento mecánico, cuya influencia alcanzó a casi todo el continente europeo y se convirtió, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, en el medio que hizo posible la renovación de la escenificación y abrió las puertas para la representación moderna.

dramáticos gracias al conocimiento de los manuscritos de Plauto y Terencio y de las tragedias de Séneca. Para un nuevo público, el de la burguesía, se hizo necesario el establecimiento de un lugar fijo y apto para la realización de la escenificación y para el teatro renacentista (expresión de un nuevo sistema de ideas), se buscó un nuevo escenario.

El teatro español que se desarrolla en el siglo XVI continúa con características medievales hasta principios del siglo XVII, pero no deja de ser un camino para la modernidad, que ocurre en condiciones externas propicias y con la aparición de notables dramaturgos como Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca, entre otros.

Hay obras literarias que son generadas en una época, dentro de la estética de dicha época, pero que traen ecos de las anteriores y hay obras que, en una anticipación de estética, se proyectan para el futuro. Así, en los tiempos de la modernidad, hay obras que tienen eco de la época medieval y, en los de la contemporaneidad, hay las que tienden al Clasicismo, como las obras poéticas de la llamada “poesía pura”, característica de la estética simbolista, por ser reflexiva e intelectual y cargada de un espíritu irracional. Hay las que se apoyan en estilos clásicos, como las que se incluyen en el Modernismo hispánico o las que son clasificadas como Neobarroco, una de las características de las novelas contemporáneas latinoamericanas. Pero hay también obras que, enmarcadas dentro de una época, son consagradas e indiscutibles. Ellas sobreviven a las lecturas por tiempo indeterminado, por dos o más generaciones y son consideradas clásicas porque más de una persona concluye que tal o cual obra vale la relectura. La suposición básica para que una novela, un cuento, un poema, un ensayo, un drama, una epopeya se revele clásico es la voluntad, el deseo, la pulsión del primer lector que se siente obligado a releerlo.

De muchas obras consideradas clásicas son hechas adaptaciones, esperándose un público o nuevo lector específico. Así, esas obras son llevadas al teatro contemporáneo de la época, recreadas o adaptadas para un libro infantil y juvenil en relecturas variadas. Muchas de ellas pierden la característica lingüística, pero como se vuelven más accesibles al lector actual, de una manera general, auxilian a los profesores a lograr en el trabajo con sus alumnos aportaciones en temas variados y a producir estímulos de lectura, creando en ellos el hábito de leer, contribuyendo a la formación de un lector crítico y transmitiendo la idea de que temas actuales son arquetipos de la humanidad.

El estudio de los clásicos nos lleva a conocer la época en que fue generada una obra y, si vamos más allá, la lengua en que fueron registrados los temas. El estudio sincrónico de una lengua adquiere solidez apoyándose en el estudio diacrónico, porque el estilo de un escritor se perfila en su época y por eso, los signos del sistema de hoy adquieren sentido a la luz del proceso que llevó a cabo el idioma, aceptando

unos y rechazando otros. El estudio de los clásicos también pone al lector de hoy delante de una nueva visión del pasado y del propio presente, para sentir hasta qué punto el pasado afectó a los puntos de vista hoy existentes, a fin de verificar si se restableció el equilibrio roto sobre líneas semejantes a las anteriores. Por esas y otras razones, como la cuestión de gusto por lo ya olvidado, pienso revivir obras clásicas de épocas aproximadas, como la medieval y la renacentista para intentar señalar que los hombres de ese último período, que se consideraban modernos y adelantados, comparándose con los de la época anterior (aunque en su propuesta de ruptura estética, ofreciesen cánones que se adelantaban a su época, como Torres Naharro), estaban subordinados al pasado inmediato.

Con este objetivo elegí la obra dramática *Himenea*, de Torres Naharro, de la primera mitad del siglo XVI, para analizarla y apuntar ecos de otra obra clásica española, de Fernando de Rojas, de la segunda mitad del siglo XV, *La Celestina*, (1499), primeramente titulada *Comedia de Calisto y Melibea*, después *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

#### Naharro y Rojas

Bartolomé Torres Naharro, poeta, dramaturgo y teórico del teatro español de su época, ha dejado un total de nueve obras dramáticas. Los datos que componen su vida son hipótesis. Se cree que estudió Filosofía y Humanidades en la Universidad de Salamanca, que se ordenó sacerdote y que abandonó el hábito para dedicarse a las armas, sirviendo en Valencia y en Sevilla. Fue a Italia, en el año 1508, y, durante su viaje, fue capturado por corsarios bereberes. Una vez rescatado, marchó a Roma, donde escribió las obras de teatro, o sea, las Comedias *Serafina* y *Soldadesca*, en las cuales recreó el ambiente español de Roma, así como *Trofea*, *Jacinta*, *Timelaria* e *Himenea* (1516?). En ellas, con un estilo rico y vigoroso y como correspondía al cosmopolitismo lingüístico de la Roma de entonces, en las lenguas portuguesa, italiana y francesa, Naharro destacaba el criado como personaje.

En 1517, en Nápoles, Torres Naharro publicó, con el título de *Propalladia*, el conjunto de sus obras poéticas y las seis piezas citadas, de las ocho que escribió. El prólogo es la primera reflexión estética teatral española. Posteriormente volvió a España y escribió las obras dramáticas *Calamitas* e *Aquilana*.

En los textos de *Propalladia* hay un contenido satírico y, por ese motivo, en 1559, la obra estuvo entre los libros prohibidos. Pese a ello, uno de los aciertos de esta obra reside en el sentido del humor. El prólogo trae consideraciones teóricas sobre el drama y la clasificación de sus “comedias” en dos tipos: intriga de ficción (“la fantasía”) y de observación de la realidad (“la noticia”). “Comedia”, en la opinión del autor, es un habilidoso artificio de notables y alegres sucesos. Para él, la “comedia” puede conllevar asuntos de carácter histórico en perfecta convivencia con los enredos.

Con tal proceder, se diferencia de muchos teóricos del Renacimiento que consideraban esa inclusión como exclusiva de la tragedia. Para Naharro, no deben actuar en una “comedia”, palabra comprendida como obra de teatro, muchos personajes. Lo ideal sería un número de seis o doce, pero reconoce que en determinado tema puede obligar la introducción de un número mayor, como ocurrió en *Tinellaria*, donde llegó a colocar a veinte. Con ese procedimiento, el autor muestra que debe predominar el sentido común y no la rigidez normativa.

En sus conceptos de dramaturgia, Naharro mantuvo los condicionantes de la comedia latina, como la división en cinco actos, a los que él nombra como “jornadas” y la *captatio benevolentiae* o atracción de interés del público en el comienzo de la representación por medio de un “introito”, cuya función es explicar el argumento de la obra, el cambio y la inclusión de una escena de reconocimiento, acompañada de peripecia y de modificación de incidente feliz. En esta parte, la presentación sería hecha al inicio de la obra por un personaje popular. Los títulos de sus “comedias” reciben el nombre de personajes.

La poética de teatro de Naharro recibe la influencia de la *Poética* de Aristóteles, recién traducida en su época. Naharro avanza en relación a su época en su propuesta de renovación dramática, aunque algo rudimentaria, a pesar de estar en muchos aspectos aún vinculado al teatro medieval. *Himenea*, obra que se encuentra en *Propalladia*, e incluida, por su trama, en la clasificación de “fantasía”, en algunos aspectos, está unida a la tradición del teatro medieval, pero el ambiente cultural, la alusión satírica de tipo clerical y la alegre solución que da al conflicto son renacentistas. La historia de amores entre Himeneo e Febea, dos jóvenes de una misma clase social, enlaza con la obra de *La Celestina*; sin embargo, difiere de esta por tener un final feliz. Basándose en Horacio, se le da a la obra una visión optimista de la vida. También se diferencia de la poética aristotélica por concebir un final feliz para los amantes, no solo para los personajes hidalgos (los notables), sino también para los criados y sirvientes.

Naharro ejerció su influjo en la posterior evolución del teatro español; tal vez la extensión de su autoridad sea mayor que la Gil Vicente o la de Juan del Encina. Con su perspectiva dramática, avanzó hacia el perfeccionamiento del teatro clásico de la España de finales del siglo XVI.

Según los biógrafos, el escritor español Fernando de Rojas nació en Puebla de Montalbán, Toledo, en 1468, descendiente de una familia de judíos conversos. En 1488, marchó a Salamanca, donde estudió Humanidades y Derecho. En 1507, se trasladó a Talavera de la Reina, donde ejerció el cargo de Derecho hasta su muerte en 1541.

Se cree que es el autor de *La Celestina*, una de las obras del apogeo de la literatura española y universal. En ella se cuenta la historia de amor de dos jóvenes enamorados, a semejanza de Romeo y Julieta, marcados por una tragedia y se destaca, en la Historia de la Literatura y del Teatro españoles, en la construcción de personajes, en la conservación de la unidad y coherencia estilística.

## La Celestina e Himenea

Debido a su carácter híbrido, *La Celestina*<sup>36</sup> es la base de la novela y el teatro modernos. Por su extensión, no fue representada en su época, pero más adelante, recortada y adaptada, fue representada y lo es, aún, en nuestros días. Pero, posiblemente, los dramaturgos conocían esa obra y se dejaron influenciar por el gran sentido realista de su trama, en que hombres y mujeres aparecen, sean ellos señores o rufianes, prostitutas o criados, hablando como personas comunes y corrientes.

La primera edición de 1499 corresponde a la época del reinado de los reyes católicos, Fernando e Isabel. Existen dos versiones sobre la composición de esta obra, que, de acuerdo con la terminología clásica, se llama “Comedia”. En la primera edición, en la llamada “Comedia” había dieciséis y en la “Tragicomedia”, veintiuno.

*La Celestina* es una obra de transición medieval/renacentista. Se une a la primera época por su objetivo moralizador, indicando el peligro de los amores ilícitos, en los cuales la Justicia Divina interviene con rigor y, a la segunda época, por la exhibición de la crueldad de la naturaleza humana, proporcionando una escisión entre lo natural y lo sobrenatural y señalando una nueva mentalidad. En el mapa de sus personajes, forman parte aquellos de clase social elevada (Calisto, Melibea y sus padres Pleberio y Alisa) y aquellos de clase popular (Celestina, Areusa, Elicia, Centurio y los creados de Calisto, Pármemo y Sempronio).

Esos personajes son nobles, criados, prostitutas y soldados que, impelidos por el amor o por el egoísmo, llevan consigo la fuerza instintiva, las pasiones, los vicios, las debilidades y los fracasos. Celestina es el personaje mejor caracterizado psicológicamente como una alcahueta, y se vuelve un mito de esa especie, que se reproducirá en varias obras y géneros y tiene un antecedente en la tercera parte, del *Arte de Amar*, de Ovidio.

Celestina se eleva y se transforma en el personaje central de la obra por su inteligencia, habilidad, avaricia, falsedad y artes malignas. Representa el lado oculto medieval y pecador. Es quien distribuye la posibilidad de placer sensual entre cleros, nobles y criados y quien, para agradar al cliente, transforma a la prostituta en virgen. Su avaricia la llevará a la muerte.

En cuanto a los personajes Calisto y Melibea, ellos descienden del amor cortés, pero serán los arquetipos físicos de la poesía renacentista sentimental.

La obra cuenta la historia de Calisto, un joven de noble familia, que, persiguiendo un halcón un día entró en el jardín de la joven y noble Melibea. Al verla, se enamoró locamente, pero ella lo rechazó.

<sup>36</sup> ROJAS, Fernando. *La Celestina*. Disponible en: <[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371630766703727432257/p0000002.htm#I\\_8](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371630766703727432257/p0000002.htm#I_8)>. Acceso en: 10 maio 2000.



CALISTO - En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.  
MELIBEA.- ¿En qué, Calisto?  
MELIBEA.- ¿Por grand premio tienes esto, Calisto?  
CALISTO.- Téngolo por tanto en verdad que, si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus sanctos, no lo ternía por tanta felicidad.  
MELIBEA.- Pues avn más ygual galardón te daré yo, si perseueras  
CALISTO.- ¡O bienaventuradas orejas mías, que indignamente tan gran palabra haueys oydo.  
MELIBEA.- Mas desauenturadas de que me acabes de oyr Porque la paga será tan fera, qual meresce tu loco atreuimiento. E el intento de tus palabras, Calisto, ha seydo de ingenio de tal hombre como tú, hauer de salir para se perder en la virtud de tal muger como yo. ¡Vete!, ¡vete de ay, torpe! Que no puede mi paciencia tollerar que aya subido en coraçón humano comigo el ylicito amor comunicar su deleyte.  
CALISTO.- Yré como aquel contra quien solamente la aduersa fortuna pone su estudio con odio cruel.

Frustrado por el rechazo de Melibea, Calisto vuelve a su casa y, tristemente, comienza a tañer el laúd para que su criado, Sempronio, cante. Este, irónicamente, en su canto, le recuerda la actitud de Nerón quemando Roma e indiferente con la suerte de los demás, para retratar metafóricamente el gran “dolor” de amor de su amo.

CALISTO.- Sempronio.  
SEMPRONIO.- Señor.  
CALISTO.- Dame acá el laúd.  
SEMPRONIO.- Señor, vesle aquí.  
CALISTO.- ¿Qual dolor puede ser tal que se ygualé con mi mal?  
SEMPRONIO.- Destemplado está esse laúd.  
CALISTO.- ¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá la armonía aquel, que consigo está tan discordé? ¿Aquel en quien la voluntad a la razón no obedece? ¿Quien tiene dentro del pecho aguijones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas, todo a vna causa? Pero tañe e canta la más triste canción, que sepas tal cibdad e tanta multitud de gente?  
SEMPRONIO.- Mira Nerón de Tarpeya a Roma cómo se ardía: gritos dan niños e viejos e el de nada se dolía.  
CALISTO.- Mayor es mi fuego e menor la piedad de quien agora Digo.  
SEMPRONIO.- No me engaño yo, que loco está este mi amo.  
CALISTO.- ¿Qué estás murmurando, Sempronio?  
SEMPRONIO.- No digo nada.  
CALISTO.- Di lo que dizes, no temas.  
SEMPRONIO.- Digo que ¿cómo puede ser mayor el fuego, que atormenta vn viuo, que el que quemó?

El pícaro sirviente, Sempronio, pone a Calisto en contacto con una vieja alcahueta y hechicera, Celestina, para que logre acercarse a Melibea. Si embargo, el criado Pármeneo, no contaminado aún por la pícara vida de los criados, le desaconseja tal intento, pero Calisto replica justificando su acción con los motivos de las costumbres que impedían el acercamiento de los jóvenes:

CALISTO.- Algo dize el necio; pero quiero que sepas que, quando ay mucha distancia del que ruega al rogado o por grauedad de obediencia o por señorio de estado o esquiuidad de género, como entre ésta mi señora e mí, es necesario intercessor o medianero, que suba de mano en mano mi mensaje hasta los oydos de aquella a quien yo segunda vez hablar tengo por impossible. E pues que así es, dime si lo fecho aprueuas.

La vieja, con artimañas, consigue una cita entre Calisto y Melibea. Este, feliz por el éxito de la mediación, le da un manto de la mejor tela (“¡Corre! Pármelo, llama a mi sastre e corte luego un manto e una saya de aquel contray que se sacó para frisado.”) y después un collar de oro. Los criados de Calisto, Sempronio y Pármelo, se pugnan para alcanzar un provecho de la situación, envidiosos de la generosidad de Calisto para con la Celestina.

Los amantes nobles aman caballerescamente, de acuerdo con la teoría del amor cortés, pero los sirvientes lo hacen de la forma brutal del bajo mundo de los prostíbulos. El autor procura indicar que el amor humano es una fusión de elementos contrarios que mueve al mundo, pero vuelve a los hombres idiotas e impacientes al punto de abandonar los preceptos del amor divino. La lujuria de señores y criados moverá una fuerza mortal que llevará a aquellos que se entregaran ciegamente al placer, a su destrucción, a una trágica muerte.

En *Himenea*<sup>37</sup>, los conflictos de los galanes, las escenas nocturnas con muchos equívocos y los misterios, o los criados de los galanes temerosos actuando como “graciosos”, por ejemplo, son motivos característicos del teatro del Siglo de Oro español que la convierten en una obra antecesora de las comedias de “capa y espada”,<sup>38</sup> tan apreciadas en el Barroco. La intriga novelesca de *Himenea* es simple. En ella hay un conflicto de honra. Himeneo, un noble, se enamora de Febea. El hermano de su amada, el Marqués, se siente ultrajado en la honra, pues piensa que Himeneo quiere aprovecharse de su hermana, por lo que planea matarlo. Pero, al final, todo se soluciona y termina en casamiento. Así, lo que en principio parecía una tragedia de honra se transforma en una farsa.

Los ecos de Celestina se muestran en los amores entre los dos jóvenes; pero la concepción de *Himenea* es más madura, por eso consigue aumentar la intriga emocional hasta el clímax, que ocurre cuando el protagonista, el ofendido Marqués, decide matar a su hermana para limpiar su honra. Esa acción dramática anticipa los temas de la honra y la venganza sangrienta dominantes en el teatro del Siglo de Oro Español (siglo XVII). No obstante, la solución encontrada por

<sup>37</sup> TORRES NAHARRO, Bartolomé. *Himenea*. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482953111249395209068/p0000001.htm#I\\_2\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482953111249395209068/p0000001.htm#I_2_). > Acceso em: 7 de maio de 2000.

<sup>38</sup> Se denomina comedia de capa y espada a uno de los subgéneros dramáticos del Teatro clásico español del siglo de Oro. Se define como aquella pieza teatral de tema galante en tres jornadas. Es representada y compuesta entre damas y galanes, figurados en personas no reales, sino en la esfera de nobles y caballeros. Los personajes se presentan llevando capa y espada. Tiene galanteo, encuentros nocturnos clandestinos y varios duelos.

Naharro difiere de esas situaciones trágicas, pues entrega un desenlace feliz. Así en el momento en que el hermano decide cometer el fratricidio, Himeneo aparece y revela que Febea y él ya son marido y mujer. Con esa declaración se evita la tragedia de honra.

En cuanto a los personajes de *Himeneo*, son los siguientes: los designados con la función de “cantores”, en número de dos, más siete, con la función de criados y de señores, nominalmente denominados Himeneo, Febea, Marqués, Eliso, Boreas, Dorotea y Turpedio. Himeneo, el galán, el protagonista, es un caballero que ama a Febea. Sus criados son Eliso y Boreas. Eliso, joven, leal, todavía no imbuido por las funciones sagaces de la servidumbre, desconoce todas las mañas del oficio y está enamorado de Doresta, criada de Febea. Boreas será el que introduzca a Eliso en el ambiente de la pillería y de la picaresca de la servidumbre (en esas características de los criados hay ecos de los criados de Calisto). El Marqués, hermano de Febea, es el guardián de la honra familiar. Su paje es Turpedio, quien también pretende a Doresta.

El título de la obra, *Himeneo*, es, posiblemente, una variación del femenino de Himeneo, nombre del personaje principal, proveniente de “himeneus> himeneo — casamiento. Es un juego con el morfema **a** del femenino español que el autor utiliza con el objetivo, creemos, de presentar una cosa grandiosa, o una situación bizarra, burlesca, o de ofrecer un tono humorístico que ofrece un nombre propio masculino con el morfema **a**, en una acción de falsa deshonor con un casamiento en secreto. Así el título, con un significado metafórico, lleva al receptor a imaginar la dirección que el autor seguirá en la obra: divertir al público y poner en práctica su teoría de la división de la “comedia” según el tema.

Una situación semántica y morfológica semejante se encuentra en la *Celestina*, cuando Calisto, para reforzar su amor por Melibea y dar a ese amor un tono de totalidad dice: “Melibeo soy y a Melibea adoro”. El juego con el morfema **o**, masculino, indica la dependencia amorosa de Calisto por Melibea, situación propia del amor cortés, del que el autor parece pretender burlarse.

*Himeneo* está dividida en dos partes: en un Introito y Argumento y en cinco Jornadas. La acción se desarrolla en la calle, y el texto está organizado en versos de ocho sílabas y asonánticos, con alternancias de algunos versos cortos y de pie quebrado, con una predominancia de versos tetrasílabos. Como ejemplo de la versificación citamos un fragmento de la Introducción (v 11 a 23):

1. Mía fe, cuanto a lo primero,
2. yo's recalco un Dios mantenga
3. más recio que una saeta,
4. y por amor del apero,
5. la revellada muy luenga
6. y la mortal zapateta.

7. ¡Ahuera, ahuera pesares!
8. ¡Sús d'aquí, tirrias amargas!
9. Vengan praceres a cargas
10. y regocijos a pares;
11. qu'el placer
12. más engorda qu'el comer.
13. Y an qu'esta noche garrida,
14. de los hombres y mujeres
15. quien menos huelga, más yerra;
16. sono que, jurí a la vida,
17. s'han de buscar los praceres
18. hasta sacallos so tierra.
19. Yo, que más de dos arrobas
20. engordé los otros días,
21. mientras que en alca-monías
22. m'anduve empreñando bobas,
23. más d'un año [...]

Los versos 11 y 23, de la Introducción, así como los de número 35, 47, 59, 71, 83, 95, 107, 119, 131, 143, 155, 167, 191, 203, 215, e 227, son de pie quebrado. Este tipo de verso fue utilizado, en el siglo XIV, por Jorge Manrique, en las *Coplas a su padre*, y se asimila al ritmo quebrado de una marcha fúnebre; no obstante aquí nos parece un golpe de bastón para llamar la atención de los oyentes con una pequeña pausa.

El Introito y el Argumento contienen una explicación del objetivo y de la acción de la comedia. Los posibles oyentes son tratados con mucho respeto. Esa parte era recitada por Turpedio con el rudo lenguaje de un pastor. Son empleadas formas de tratamiento respetuosos de esa época (vos, yo enfatizo un Dios mantenga”, v.2). El recitador se colocaba en ridículo, elevando, con ese procedimiento, a sus oyentes, permitiéndoles que no se identificasen con un rufián, sino con los nobles protagonistas y que se alegrasen con las bodas.

Esa especie de prólogo tiene su raíz en el teatro griego. Algunos dramaturgos de la contemporaneidad utilizan este artificio, principalmente en las obras que tienen un carácter folclórico, como las obras con marionetas. Federico García Lorca, en sus piezas de títeres, usa este procedimiento. En esa parte de *Himenea*, el auditorio está preparado para la representación y el recitador pide la atención del público, primero con la convencional reverencia y con la exhortación de que todos se entretendrían, pues el placer más engorda que el comer y es lo que tendrían esa noche. Cotejar los versos de 1 a 18, arriba indicados: “[...] Mía fe, cuanto a lo primero, [...] hasta sacallos so tierra”.

Este prólogo recuerda las llamadas de atención de los juglares medievales por su tono burlesco y por sus “sutiles” pedidos de pago por el “servicio” (v. 6 “y la mortal zapateta”). Sigue un fragmento:

[...] Cuando ninguno dijere  
que me trae acá la sed  
del gran haber que codicio,  
pesemos lo que sirviere;  
que no quiero más merced  
de cuanto pesa el servicio.  
Y aun si veo solamente  
que agradecéis el cuidado,  
desde ahora, muy de grado,  
vos hago d'él un presente;  
que más es la gloria que el interés.  
No penséis, aunque esto diga,  
que el servicio es tan perfecto  
como todas las bondades;  
que es un poco de fatiga  
sacada del intelecto  
y envuelta en mil liviandades.[...] (v 156- 175).

Después de los primeros preámbulos, el recitador narra su conquista amorosa con gracia y desenvoltura. Insinúa la traición de su mujer, Juana, con hombres de la iglesia, de una forma hipócrita semejante a las picarescas narraciones de Lázaro de Tormes. Es una manera de provocar risa. Su estilo rudo y popular, así como la descripción de la mujer y la colocación del personaje en una desastrosa situación en primera persona, son situaciones que recuerdan a las aventuras del Arcipreste de Hita (siglo XIV), en el *Libro del Buen Amor*, con las serranas de Guadalajara, como cuando el Arcipreste describe la aventura con la fea serrana Aldara (v. 950 a 1021). Sin embargo, el personaje de Turpedio, fanfarrón y jactancioso, se muestra heredero de Centurio, el rufián de *La Celestina*, al ufanarse de que su mujer le dio un hijo con cara de Abad y que ahora desea tener un hijo Arcipreste (cf. v, 37 “quiero her un arcipreste.”). De esa forma, hace una alusión satírica al clero y expone una de las características renacentista de la picaresca (cf. *Lazarrillo* y *Guzmán de Alfarache*).

<p>20 [...] Yo, que más de dos arrobas                  21 Engordé los otros días,                  22 mientras que en alcamonías                  23 m'anduve empuñando bobas,                  24 más d'un año                  25 huý garañón del rebaño.                  26 Caseme d'end'a poquito;                  27 mi mujer lugo parió                  28 'n aquellotra Navidad                  29 un diablo de hijito                  30 que del hora que nació                  31 todo semeja al Abad                  32 Harto, soncas, gano en ello;                  33 que sabrá por maravilla                  34 repicar la pistolilla                  35 y antonar el davangello.                  36 Tras d'aquéste                  37 quiero her un acipreste.                  38 ¿No sabés en quién quijera                  39 hacer dos pares de hijos,                  40 que me lo da el corazón?                  41 En Juana la jabonera                  42 que me haz mil regocijos.                  43 Cuando le mezo el jabón,                  44 pellízcame                  45 con una honda en la mano                  46 que ojeaba los pardales.                  47 ¿Qué diré? Mas, ¿qué dirá?                  48 Yo me aburro y os le habro.                  49 Digo: Hermana,                  50 ¿has venido esta mañana?                  51 La boba dizme, en llegando,                  52 que dio la vuelta corriendo                  53 más redonda que un jostrado.                  54 ¡Tirte, tirte allá, Herrando,                  55 y al diablo t'encomiendo,                  56 que toda m'has espantado!                  57 Échole mano del brazo,                  58 y ella a mí del cabezón;                  59 y en aquesta devisión                  60 estovimos un pedazo                  61 sin al ora                  62 que se cayó la traidora;                  63 y al dar de la bellacada                  64 llévame rezio tras sí,                  65 que no pude sostenella.                  66 Mía fe, yo no me doy nada,                  67 sino que al cuerpo de mí                  68 déjom'ir encima d'ella,                  69 tomo a la hija del puto                  70 antojo,                  71 húrgame allá no sé dónde,                  72 sale después que se asconde                  73 y échame agraz en el ojo.                  74 Ni an le abonda,                  75 son que creo que va cachonda.                  76 Por la fe de Sant'Olalla,                  77 que la quiero abarrancar                  78 si la cojo alguna vez.                  79 Quizá sí el hombre la halla,                  80 podrá sin mucho afanar                  81 matalle la cachondez.                  82 Es un diablo bullrona,                  83 peor que gallina crueca:                  84 papigorda, rabiseca,                  85 la carita d'una mona.                  86 Y en beber no nació mayor mujer;                  87 con sus pies llenos de barro                  88 nunca para ni sosiega                  89 rasegando de contino.                  90 No bendice sono al jarro,                  91 ni cree so en la bodega,</p>	<p>92 ni an adora sono al vino.                  93 Saben ya grandes y chicos                  94 con qué fe se desternilla;                  95 que a la hostia no se humilla                  96 y al cález da de hocicos.                  97 ¡Gran devota                  98 de la pasión de una bota!                  99 Comenzó nuestra querencia                  100 de la mitá del verano,                  101 que guardaba los viñales.                  102 Yo la vi, su perducencia                  103 y abaje le el ventrijón,                  104 que la hice, en concrusión,                  104 regoldar por el cañuto.                  106 Dio un tronido                  107 que atronó todo el ejido.                  108 No penséis'n esta materia                  109 qu'el hombre no resudaba                  110 la que atronó todo el ejido.                  111 No penséis'n esta materia                  112 qu'el hombre no resudaba                  113 la gotaza sin remedio;                  114 que, para Santa Quiteria,                  115 la boca me salluzaba,                  116 y el moco de palmo y medio.                  117 No vistes mayor hazaña:                  118 qu'el mozo perdió la habra,                  119 y an la moza, pies de cabra,                  120 que no mecia pestaña.                  121 Dende acrás                  122 quijo Dios y no hu más.                  123 No me ve desde allí,                  124 que con pracer anfenito                  125 no se mea la camisa;                  126 yo también, que, juri a mí,                  127 como la miro un poquito                  128 todo me meo de risa.                  129 Perdonay mi proceder,                  130 si habro más que conviene;                  131 qu'es loco quien seso tiene                  132 noche de tanto pracer.                  133 ¡Puto sea                  134el más cuerdo del aldea!                  135 Y aunque vergüenza traía                  136 de meter mis sucios pies                  137 en un tan limpio lugar,                  138 soprico a la compañía                  139 perdone, pues que así es,                  140 lo que se puede emendar.                  141 Que si cayeron en mengua                  142 mis groseros pies villanos,                  143 ayudalles han las manos,                  144 como a las manos la lengua,                  145 por un modo                  146 que el ingenio supla todo.                  147 Mas porque, según yo veo,                  148 querréis saber la verdad                  149 de todo mi pensamiento,                  150 acá m'arroja el deseo,                  151 mándame la voluntad,                  152 guíame el conocimiento,                  153 tráeme vuestro valer,                  154 dame voces vuestra fama.                  155 Vuestra grandeza me llama;                  156 no puedo menos hacer                  157 de venir                  158 do debo y quiero servir.                  159 Cuando ninguno dijere                  160 que me trae acá la sed                  161 del gran haber que codicio,                  162 pesemos lo que sirviere; [...] (v. 20-162)</p>
---	--

Los signos verbales indican la clase social del personaje recitador y el deseo de hacer reír al auditorio. Ellos se materializan en palabras de significados variados: aquellas groseras o con doble significado; aquellas con significado burlesco; o las lascivas; las que acentúan un fonema para llamar la atención (por ejemplo, en el v. 82, en la palabra burlona “Es un diablo *bulrrona*”). Así como las palabras que contengan un sufijo diminutivo, para dar un tono peyorativo (“un diablo de hijito” — v. 29); “la carita d’una mona” - v, 85); “repicar la pistoliella” (v 34) o las que contengan un sufijo aumentativo (“papigorda, rabiseca,” (v. 84).

Después de esa graciosa introducción, Turpedio adquiere un tono más serio y empieza a hablar sobre la obra que será representada, como producto de un trabajo intelectual;

No penséis, aunque esto diga,  
que el servicio es tan perfecto  
como todas las bondades;  
que es un poco de fatiga  
sacada del intelecto, - (v.169-173)

Y sobre el género que sigue la obra (“No es comedia de risadas, / pero la que es, ésta sea” v. 175-176). A continuación, indica el nombre de la obra y su estructura, división y contenido, y presenta las características de los personajes. Esta parte se parece a la sinopsis de las actuales obras.

[...] Intitúlase Himenea,  
pártese en cinco jornadas.  
Soy contento  
de os decir el argumento.  
Notaréis que en sus amores  
Himeneo, un caballero,  
gentil hombre natural,  
traía dos servidores:  
un Boreas, lisonjero,  
y un otro, Eliso, leal.  
Himeneo noche y día  
penaba por una dama  
la cual Febea se llama,  
que en llamas de amor ardía.  
Tiene aquésta  
una criada, Doresta.  
Febea, aquesta doncella,  
tiene un hermano, marqués,  
que entendía la conseja,  
el cual procura por ella  
desque sabe el entremés  
que Himeneo la festeja.  
Buscando el Marqués remedio  
para podellos coger  
suele consigo traer  
un paje suyo, Turpedio  
Y es osado,  
muy discreto y bien criado.

Perseverando Himeneo  
con músicas y alboradas  
en el amor de Febea,  
el Marqués con gran deseo  
de acortalle las pisadas  
como aquel que honor desea,  
y cuando no se cataron,  
con el hurto los tomó;  
sino que él se le escapó  
porque los pies le ayudaron.  
Huye y calla;  
torna con gente a salvalla;  
de manera que tornando,  
para de hecho salvar  
a su señora y su dama,  
hallola a ella llorando,  
que él la quería matar  
por dalle vida a su fama.  
Súpose tan bien valer,  
que de allí parten casados,  
y entr'ellos y sus criados  
se toma mucho placer;  
por tal arte,  
que alcanzaréis vuestra parte. (v. 180 -228)

Una repetición constante en la historia de la literatura universal es acudir a otras obras por medio de repeticiones y modificaciones. Azorín, por ejemplo, para citar uno los de tantos cuyas obras tienen ecos de la *Celestina*, retoma en su cuento “Las Nubes”, la situación amorosa y familiar de Calisto e Melibea, modificando la historia y colocando a los amantes juntos y ya en la madurez de una feliz unión, dándole continuidad a la historia con las bodas de la hija de los protagonistas, Elisa. Torres Naharro en su obra no repite los nombres, sino la situación amorosa y social de los personajes de la *Celestina*. Sin embargo, por sus ideas sobre la comedia y por ser un hombre renacentista, adepto al *Carpe diem*, no podía concebir la vida bajo forma de tragedia; por esa razón, Himeneo y Febea se casan y sin que ello comporte un final trágico como el de Calisto y Melibea. El *happy ending* de la historia de Naharro anticipa los finales de las historias de “capa y espada”, típicas comedias del siglo XVII, de las que son máximos representantes Lope de Vega y Calderón de la Barca. A continuación un ejemplo de ese motivo de llevar capa y espada, pero gracioso es el habla entre los criados Boreas y Eliseo, en la Jornada IV. La actuación de ellos muestra ya formado al personaje gracioso, falto de nobleza, cobarde y miedoso, dependiente de su señor, que, junto con el galán y la galana, compusieron la trilogía de los personajes principales de la dramaturgia del Siglo de Oro español:

[...] BOREAS  
¿Y la capa?  
¿Qué dirán si se me escapa?  
ELISEO  
Para la capa ternás



dos mil excusas sobradas 110  
para no poder salvalla;  
que, si quisieres, dirás  
que jugando a cuchilladas  
te fue forzado dejalla.

Porque los hombres de guerra, 115  
para poderse valer,  
primero de acometer  
dejan la capa por tierra.

BOREAS

Pues espera,  
tendrela d'esta [...]

Naharro anticipa, también, el tema de los celos, desarrollado por Lope y Calderón en la actitud del Marqués, el hermano de Febea.

La duración clásica de una acción sobria y simple que se realiza durante las 24 horas de un día — en el período de un día (una noche y un día) —, es decir, el recurso de organizar la obra dentro de una unidad de tiempo y un espacio determinado y cerrado (en una plaza y en el interior de la residencia de Febea), convierte a esa obra una anticipación de las obras neoclásicas, como *El sí de las niñas* (1806), de F. Moratín, que obedece en su estructura a esas unidades, pues la historia de esa obra se ubica en la sala de una pensión y durante el periodo de un día. Siendo un típico ejemplo de la dramaturgia española del siglo XVIII.

En *Himenea*, como en todas las obras clásicas, no hay acotaciones, sólo indicaciones de entradas y salidas de los personajes, típica construcción del teatro clásico. Ella es impersonal como suelen ser las obras clásicas, medievales y renacentistas. No obstante, al igual que en aquellas obras, los signos lingüísticos, en las distintas hablas de los personajes, indican las diversas situaciones locativas y temporales, las costumbres y los trajes, los aspectos y los rangos sociales; así, las características de los personajes son elementos auxiliares para la representación y para la comprensión del oyente. De esa manera, en el desarrollo del diálogo, el actor actúa y el espectador sabe quien entra y sale de escena.

Algunos ejemplos de esas situaciones están en las indicaciones de personajes de mayor posición social, y todos los signos lingüísticos nos señalan para Himeneo. Ese tiene más criados y su lenguaje demuestra gentileza, cortesía y caballerismo. Representa al caballero, al hombre refinado, al héroe de una tragedia como debe ser. La declaración de amor que Himeneo hace a Febea, cuando la ve por la primera vez, se parece, en su efervescencia y en su entrega, a la de Calisto en *La Celestina*.

Guarde Dios, señora mía,  
vuestra graciosa presencia,  
mi sola felicidad,  
aunque es sobrada osadía  
sin tomar vuestra licencia  
daros yo mi libertad.  
Pero en mi primer miraros  
tan ciego de amor me ví,

5

que cuando miré por mí  
fue tarde para hablaros 10  
hasta agora,  
que de mí sois ya señora.  
Habeisme muerto de amores  
y dejaisme aquí en la plaza  
donde publique mis yerros, 15  
como aquellos cazadores  
que desque matan la caza  
la dejan para los perros.  
Dondequiera que me halle  
diré siempre que es mal hecho, 20  
pues yo vos guardo en mi pecho,  
vos me dejáis en la calle.  
Bien me viene (Jornada I v 1 – 24)

Las costumbres de Himeneo son palaciegas y tañe la guitarra para mitigar su pena de amor, al igual que Calisto, y como este, paga a sus criados los favores de ser mediadores de su amor.

[...] Mas vame por la vihuela;  
quizá diré una canción  
tan envuelta en mi pasión  
que todo el mundo se duela,  
sino aquella  
que dolor no cabe en ella. (Jornada II v. 31-36)

[...] Hermanos, de muy buen grado,  
que es razón en todo caso.  
Toma tú el sayón de raso,  
y tú el jubón de brocado,  
que otro día  
yo os daré mayor valía. (Jornada II, v 194-198)

Sin embargo, Himeneo se diferencia de Calisto, pues este, para hablar con Melibea, oye los consejos de Sempronio, su criado, y contrata a la alcahueta Celestina para mediar en el encuentro con su amada. Esa acción del protagonista hace que sus amores sean conocidos por otros y que el nombre de su amada se difame. Pero Himeneo, cuidadoso de su honra, quiere conquistar a la mujer por sí mismo, sin la ayuda de alcahuetas. En ello difiere de Calisto, que usa el servicio de terceros; y del Arcipreste de Hita que, empleando ese proceder, recorre al mensajero Fernán García y vio sus intereses malogrados.

El Marqués, hermano de Febea, es el guardián de la honra familiar y de su noble linaje. Representa la figura del padre, personaje-tipo de los romances de honra de los siglos XVI e XVII. Ejemplos de ello es el diálogo establecido en la V Jornada (v. 5 a 22), con Febea, cuando esta va a salir a la calle:

MARQUÉS  
¡Oh, mala mujer, traidora!  
¿Dónde vais?

TURPEDIO	Paso, señor	
FEBEA	¡Ay de mí, desventurada!	
MARQUÉS	Pues, ¿qué os parece, señora?	5
	¿Para tan gran deshonor habéis sido tan guardada?	
	Confesaos con este paje, que conviene que muráis, pues con la vida ensuciáis	10
	un tan antiguo linaje. Quiero daros, que os do la vida en mataros.	
FEBEA	Vos me sois señor y hermano.	
	Maldigo mi mala suerte	15
	y el día en que fui nacida. Yo me pongo en vuestra mano, y antes os pido la muerte que no que me deis la vida.	
	Quiero morir, pues que veo	20
	que nací tan sin ventura. Gozará la sepultura lo que no pudo Himeneo.	

Esa situación muestra la posición social de la mujer, protegida del público, encerrada en su residencia, hablando con el enamorado por medio de la celosía, trezado artístico en las ventanas que impedía las miradas hacia el interior de las casas. Un ejemplo es cuando Himeneo desiste de hacer una serenata para Febea y habla de su deseo por saber lo que estaría haciendo la dama dentro de la habitación:

HIMENEO	No más, señores, ahora; dejemos para otro día. Poco y bueno es lo que place.	70
	También porque esta señora lo que hace.	

En la mujer se encontraba el peligro de la deshonor familiar. En la II Jornada, el Marqués expone el valor de la fama, pues si se la pierde es mejor morir:

[...] Porque aunque sepa perder  
la persona y cuanto tengo,  
yo sabré qué cosa es ésta.  
Y aun si lo tomo con ella,  
prometo a Dios verdadero,  
y a fe de buen caballero,  
de matar a él y a ella;  
que la vida  
por la fama es bien perdida.

En la IV Jornada, durante el diálogo entre los dos hermanos, se nota la dependencia de la mujer — “vos me sois” — y la fuerza de la honra familiar que ella posee:

MARQUÉS	¡Oh, mala mujer, traidora! ¿Dónde vais?	
TURPEDIO	Paso, señor.	
FEBEA	¡Ay de mí, desventurada!	
MARQUÉS	Pues, ¿qué os parece, señora? ¿Para tan gran deshonor habéis sido tan guardada? Confesaos con este paje, que conviene que muráis, pues con la vida ensuciáis un tan antiguo linaje.	5      10
	Quiero daros, que os do la vida en mataros.	
FEBEA	Vos me sois señor y hermano. [...]	

Los criados están presentes en todas las jornadas acompañando a sus señores, pero en la III Jornada, solo ellos dialogarán, hablarán mal de sus señores y harán declaraciones de amor. A continuación, como ejemplo, sigue un fragmento de lo que declara Turpedio a Doresta:

TURPEDIO	Beso las manos, señora de mis secretos, por tanto la muy hermosa Doresta	
DORESTA	Señor, vengáis en buen hora. ¿Para qué de chico santo queréis hacer tanta fiesta?	245
TURPEDIO	Sois así gran santo vos, y en vos tal gracia hallaron, que de cuantos os miraron los más os tienen por Dios. Y no digo lo que sois para conmigo.	250
DORESTA	¡Oh, qué gracioso venís! Nuestro Señor os bendiga. ¿Sabéis más que me decir?	255
TURPEDIO	Si a mí, señora, decís, sé que me sois enemiga porque os deseo servir.	
DORESTA	¿Mal lo hago todavía?	
TURPEDIO	No podéis peor hacello.	260 [...]

Los signos verbales, también, indican la clase social de servidores y el carácter de cada uno.

Sigue un fragmento de un diálogo, de la IV Jornada, en el cual se puede observar tanto el coraje de Eliseo, como el miedo y la villanía de Boreas:

[...] BOREAS	Tengo tan poco sentido y estoy tan fuera de mí, que por no me ver aquí no quisiera ser nacido.	55
ELISEO	Calla, hermano, que te quejas muy temprano.	60
BOREAS	¡Oh, que haga mal viaje quien en tan fuerte jornada y en tal congoja me mete! Pues hombre de mi linaje nunca supo qué era espada, ni broquel, ni cosalete. Yo también soy más que loco por venir en tal lugar, pues que no quiero matar, ni que me maten tampoco.	65  70
	[...]	

En el habla de los personajes, conocemos la indumentaria de los criados, su uso de las armas y su oficio, por medio de un lenguaje libre, del tema del diálogo, del modo de hablar, imitando el lenguaje caballeresco – parodiando la gentileza — conocemos aún la dependencia financiera, cuando el criado demuestra preocupación para con la riqueza del amo, como hace Eliseo (Jornada II, v. 205-211):

Yo no quiero tus brocados,  
ni consiento, ni es honesto  
que quedes tú descompuesto  
por componer tus criados.  
Ten cordura,  
que tu largueza es locura.

Se demuestra, en esa habla, que hay dos clases de criados: los honestos y los deshonestos y pícaros. La dependencia financiera, propia de la época, hacía a los ricos protectores de los más necesitados y los presentaba siempre rodeados de muchos criados. Se puede observar ese procedimiento en las obras picarescas barrocas *El Guzmán de Alfarache* (1597) y *El Buscón* (1604?).

Mientras en las obras modernas la decoración aparece indicada en las didascalías, en el teatro clásico esa es un signo lingüístico. Como no existen acotaciones que orienten a los actores y directores, el dramaturgo se preocupa por la verdad del espacio y este será indicado por los signos verbales. Serán ellos los

que darán verosimilitud a la decoración y a la acción. Así, es en el habla de los personajes que se van delineando la plaza y la calle, la esquina, la noche, el muro, el río, las calles circundantes y la casa de Febea.

Sigue un ejemplo de indicación del espacio de la decoración en el habla de Himeneo, durante la Jornada 1, v. 13-22:

Habeisme muerto de amores y dejaisme aquí en la plaza donde publique mis yerros, como aquellos cazadores que desque matan la caza la dejan para los perros. Dondequiera que me halle diré siempre que es mal hecho, pues yo vos guardo en mi pecho, vos me dejáis en la calle. [...]	15       20
---	----------------------------------

Otro ejemplo del escenario de la calle, bajo un claro de luna, se encuentra en el habla de Eliseo, cuando este aconseja a Himeneo que salga de delante de la casa de Febea:

ELISEO

[...]Mas, señor, pues que así es,  
tu Señoría provea  
que ninguno aquí te halle,  
porque su hermano, el Marqués,  
de la señora Febea  
visita mucho esta calle,  
trae muy buenos criados,  
y tú los tienes mejores.  
Reniega de los amores,  
no vamos descalabrados  
temas, aunque eso sea;  
que por las casas caídas  
nos iremos con la luna,  
y sin que nadie nos vea  
salvaremos nuestras vidas,  
y sin deshonra ninguna. [...]

O cuando Boreas, con miedo, cree ver la sombra de una persona oculta y Eliseo le dice que es la sombra de un muro:

BOREAS

Voto a Dios que has dicho bien  
y que alabo tu razón.  
Pero mira aquel cantón,  
que parece no sé quién.

ELISEO

Ven seguro,  
que era la sombra del muro.

BOREAS

ELISEO Mira bien a cada parte,  
Ya lo tengo bien mirado,  
y es así como te digo

BOREAS Pues de mí puedo jurarte  
que no me había quedado  
gota de sangre conmigo.

ELISEO Pierde ahora esos temores  
dar voces ora en la calle.

Otro ejemplo locativo y temporal puede encontrarse en el diálogo entre Marqués y Turpedio:

MARQUÉS  
TURPEDIO Pues, ¿dónde iremos ahora?

TURPEDIO Vamos por la Sillería,  
que presto será de día  
y abrirá aquella señora,  
y aun haremos  
que nos dará que almorcemos. 275

MARQUÉS No nos debemos partir,  
que a esta hora suelen dar  
las músicas y alboradas;  
y si aquél ha de venir,  
no puede mucho tardar. 280  
Oigamos sus badajadas.

TURPEDIO Sí, que no vienen campanas  
en las músicas que ordenan.

MARQUÉS Vernán badajos que suenan  
maitines por las mañanas. 285

TURPEDIO Sin mentir  
por nos se puede decir,  
porque ha diez horas, señor,  
que cualquiera gloria ajena.

Otro ejemplo de espacio en el decorado se encuentra en el diálogo entre Himeneo, Eliseo e Boreas, en la IV Jornada:

ELISEO Tal es, señor, el deseo.

HIMENEO ¿Será tiempo de llamar?

ELISEO Es temprano cuanto quiera,  
dejemos dormir la gente. 15

BOREAS Mas, señor, en tal lugar

quien tras tiempo tiempo espera,  
 tiempo vien que se arrepiente.

HIMENEO

Pues luego dad acá, vamos,  
 llegad conmigo y veremos. 20

BOREAS

¿Quieres, señor, que gastemos  
 lo que nos no concertamos?  
 Que Febea  
 sólo a ti, señor, desea

La comedia clásica tiene la costumbre de utilizar música como adorno, y Naharro sigue esta costumbre. En la II jornada, hay una canción y un “villancico” que tiene como argumento el amor y el sufrir de amor y en la conclusión de la obra, hay otra canción popular con el tema del amor triunfante.

Creemos que Naharro tomó como modelo de su obra *La Celestina*. Aunque no sea una paródica reproducción de esa obra, sigue, no obstante, los preceptos de los clásicos griegos. El autor de *Himenea* extrae de *La Celestina* algunos motivos populares en la época, pero coloca algún matiz de autenticidad y originalidad, inclusive en el término feliz, propio de la filosofía humanista epicúreo, la renacentista idea de vivir feliz el momento presente. De esa manera, evita el trágico fin moralizador que *La Celestina* trae de la Edad Media. Huyendo del tono doctrinal de señalar los peligros del amor mundano y omitiendo la presencia de alcahuetas, la obra adquiere desde el prólogo el camino de indicar su misión de deleite y pasatiempo. *Himenea* sigue la definición de la comedia moderna, es decir, es un habilidoso artificio de notables y alegres acontecimientos. El término alegre de *Himenea* agita el ambiente con una canción y un “villancico”, loando la victoria del amor, y se hace una invitación a un baile, mientras que la trágica muerte de los amantes de *La Celestina* y los versos finales con una lección moral sobre los peligros del amor carnal inducen al silencio, y es como una meditación del fin del hombre y del camino del deber para llegar a la eternidad.

Sin embargo, hay puntos de contacto en el argumento de esas dos obras, y la conducta de los criados, Boreas e Turpedio, de *Himenea*, nos remite a la mismísima actuación de los criados de *La Celestina*. También se identifican esas obras en el diálogo entre Boreas e Himeneo sobre el dolor de amor y en los regalos que Himeneo da a los criados, en el momento de intensa felicidad. Esa ofrenda de regalos nos recuerda el gesto de Calisto para con la Celestina, agasajándola con muchísimos regalos.

En cuanto al aspecto formal, las dos obras se diferencian notablemente. *La Celestina* contiene diecinueve actos y cada uno se inicia con un resumen, semejante a la forma de los romances medievales, y no contiene Introito (prólogo explicativo del contenido y objetivo de la obra) y un Argumento distribuido en cinco jornadas, como en *Himenea*; además está en prosa, y no en verso, como la obra de Naharro.



Pero si se hace un cotejo del fondo de dichas obras, se puede observar que hay semejanzas y diferencias que se muestran en los caminos filosóficos y estéticos que recorren, pues en *Himeneia* hay una preocupación teórica y metateatral que no se encuentra en *La Celestina*; sin embargo, *Himeneia* contiene un tratamiento semejante al de *La Celestina* en el tema erótico, con la entrada del pretendiente en la habitación de la amada durante la noche. También Naharro, en *Himeneia*, imita de Terencio el modelo más perfecto para la comedia según los renacentistas, hasta con la inclusión de una escena de reconocimiento, acompañada por la peripecia y por el cambio de un destino feliz (el recurso clásico de la anagnórisis, frecuente en las obras de los siglos XVI y XVII y en el período romántico, pero ligeramente pincelado en *La Celestina*). El reconocimiento, bastante empleado tanto por los autores trágicos cuanto por los comediógrafos, es indicado en la *Poética* de Aristóteles,<sup>39</sup> que tomó como ejemplo las tragedias de *Edipo rey* y la *Odisea*. Para el filósofo, “el reconocimiento”, como indica el propio significado de la palabra, es el pasaje de la ignorancia al conocimiento, que resulta en la amistad o enemistad de los personajes después de una separación —que puede darse después de un hecho serio— habiendo, con el reencuentro, alteración (*metabole*) en las acciones. Así, el reconocimiento puede llevar a la piedad o al temor — acciones que la tragedia está preparada para representar y que servirán para provocar un final feliz o infeliz.

Las diferencias que se presentan en esa comparación con la obra modelo llevan a Naharro a la posteridad. Además de los hechos ya nombrados, agregamos el de la reserva, o sea, el de la cautela teatral que quien la obra como una continuación justa y decente de la materia, que será distribuida equitativamente a cada personaje, según su clase social, evitándose impropiedades, como atribuir actos propios del noble señor a un criado. Naharro no ofrece solo en *Himeneia* un tratamiento temático bien construido, sino que lo hace también en otras obras suyas, como las anteriormente citadas y que merecen ser visitadas por un lector atento.

---

<sup>39</sup> ARISTÓTELES. *La poética*. Versión de García Bacca. México: Editores mexicanos unidos, 1980. XI, 1452 a 30.

# El teatro español del Renacimiento y del Barroco y el ingenio del dramaturgo Lope de Rueda

Esta necesidad de renovación que de tiempo en tiempo se siente es una realidad que tiene que aceptar el aficionado a la literatura, que ve a una época abominar de lo que había exaltado la anterior y a un estilo suceder a otro y que debe esforzarse por comprender y gustar de todos, ya que todos ellos fueron legítimos en su momento.

(Enrique Moreno Báez)<sup>40</sup>

El denominado Siglo de Oro, época clásica en la cultura española, período comprendido desde el Renacimiento, siglo XVI, hasta el Barroco, siglo XVII, fue un tiempo de apogeo de la cultura española que se extendió, *grosso modo*, desde los acontecimientos históricos y culturales ocurridos en 1492 — como la publicación de la primera *Gramática Castellana*, de Antonio Nebrija y la llegada de Colón a América, entre otros hechos —, hasta la muerte de Calderón de la Barca, en 1681. De esos dos siglos, los últimos treinta años del XVI y los primeros años del XVII fueron los de más intensidad cultural, enriquecidos con las producciones de Miguel de Cervantes, Lope de Vega y Francisco de Quevedo.

La transición de la época medieval al Renacimiento fue de orden sociopolítica y cultural. Los cambios ocurridos en el teatro en esos siglos ya habían sido iniciados a finales del siglo XV. Juan del Encina y Gil Vicente fueron los dramaturgos que más aportaron a la evolución del teatro ibérico; en los cambios de la estructura formal de las obras y de los temas. Entre sus modificaciones se incluyen la mezcla de estilos artísticos en una misma obra y una mayor variedad de personajes con la presencia de criados, pastores y aldeanos.

Pero es durante los siglos XVI y XVII cuando el teatro español adquiere un papel relevante en la historia de la dramaturgia europea. En el Renacimiento, los enredos provenían de la antigüedad grecorromana y de la novela italiana. Sin embargo, los dramaturgos españoles no siguen cánones antiguos y desarrollan un teatro aún dentro de los moldes medievales, avanzando hacia convenciones escénicas del teatro moderno y usan enredos de la historia bíblica y de la vida de los santos, de la historia española y de otros países, con un matiz personal.

Lope de Rueda (1510 - Sevilla; 1565 – Córdoba) fue el primer actor profesional español, dramaturgo y actor del siglo XVI, que Cervantes (1547-1616) admiró por su versatilidad y simplicidad en la representación. Según Cervantes el arte de Rueda estaba en él mismo. En el prólogo de sus *Entremeses*, Cervantes escritor explica que el material que Rueda llevaba era escaso, “encerraban en un costal”

<sup>40</sup> MORENO BÁEZ, 1961, p. 33.

y no usaba tramoyas, ni variadas indumentarias, sino cuatro cazadoras hechas de piel de carneros blancos y adornados de dorados, cuatro barbas y cabelleras postizas y cuatro cayados de pastor. La simplicidad que describe Cervantes trae una velada crítica a las representaciones de su época.

En el tiempo de este célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, pozo más o menos. Las comedias eran unos coloquios como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; [...] No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuatro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo. [...] <sup>41</sup>

Durante los periodos del Renacimiento y del Barroco, fue desarrollado el Auto, de origen medieval, en el cual había representaciones alegóricas de temas religiosos, especialmente representados en las fiestas del Corpus Christi. Pedro Calderón de la Barca le dio a ese género una gran calidad literaria, escribiendo varios autos sacramentales, obras breves, de un acto, de carácter religioso y alegórico, que trataban principalmente del misterio de la Eucaristía, y que eran representadas con innovadoras técnicas, como el uso de mecanismos escenográficos complejos (*tramoyas*). Uno de los autos más célebres de Calderón es *El gran teatro del mundo*, en el cual la vida es presentada como en un teatro, en el que Dios es el autor y los hombres son los personajes.

A principios del siglo XVI hubo una fuerte influencia de la literatura italiana en el teatro español y fue un tiempo de esplendor. Los autores, imitando las obras italianas, adoptaban los temas del amor pastoril y los contenidos mitológicos que los impregnaban. En esa época fue muy intenso el intercambio cultural con Italia; tanto de escritores y artistas españoles que iban a Italia a trabajar y a estudiar, así como los italianos venían a España para lo mismo. Muchos de esos artistas eran invitados a representar en la corte española. Muchas técnicas y situaciones del teatro italiano se repitieron en el teatro español. Las escenas nocturnas, propias del teatro italiano, con muchos personajes, fueron incorporadas a las “comedias de capa y espada”. El realce del intercambio artístico con Italia fue dado por los artistas de la *Commedia dell'Arte*, un tipo de teatro popular que daba más importancia a la interpretación, utilizando actores (profesionales), que al contenido de la obra. La palabra “arte” tiene el sentido de actor de profesión, o el esmerado arte de dramatizar. Las representaciones de la *Commedia dell'Arte* eran basadas

<sup>41</sup> CERVANTES, M. *Entremeses*. Edición de Nicholas Spadaccini. 5ª. ed. Madrid: Cátedra, 1987. p. 91-92.

en una creación colectiva. Los diálogos eran improvisados por los autores que se especializaban en personajes fijos: Colombina, Pulcinella, Arlechino, el capitán Matamoros y Pantalone.



Fuente: revista de artes, nº 25. Marzo/abril 2011.

Enlace: [http://www.revistadeartes.com.ar/xxv\\_teatro\\_comediadelarte.html](http://www.revistadeartes.com.ar/xxv_teatro_comediadelarte.html)

Cada personaje se distingue de los otros por su máscara, por los movimientos del cuerpo, haciendo chistes o saltando. Los escenarios eran sencillos. El reparto estaba constituido por ocho actores, que desempeñaban doce personajes y que se especializaban en determinados tipos, pues no se obedecía a ningún texto escrito, sino a un esquema a partir del cual el actor improvisaba bajo la dirección de un director de escena, que tomaba como base fragmentos de comedias eruditas de Terencio y Plauto en las que surgían una serie de equívocos y reconocimientos. Se imitaba la realidad exagerándola y representando temas grotescos y desmedidos: maridos traicionados, apaleamientos, robos, entre otras situaciones brutales, con la finalidad de entretener.

Entre los escritores del Siglo de Oro era un procedimiento común reflejar su creación en obras italianas, ya sea en el contenido del diálogo, en el tema o en el argumento. Así procedieron Torres Naharro, Alonso de la Vega y Juan de Timoneda, entre otros, debido al desarrollo del teatro italiano, que seguía la antigua estructura clásica grecorromana.

El teatro español nació, como hemos dicho anteriormente, dentro de las iglesias, y fue un acontecimiento semejante al ocurrido en otros países europeos. Los espectáculos se atenían a las ceremonias religiosas y seguían los textos litúrgicos. Los actores eran los religiosos: canónigos, diáconos y subdiáconos. Con el tiempo, se fueron encuadrando elementos profanos en las representaciones religiosas. Eran actos o frases satíricas que llevaron a la prohibición de las representaciones teatrales dentro de las iglesias, pasando el teatro a ser mostrado en monasterios, plazas públicas y palacios. Pero, durante el siglo XVI, los temas religiosos, con alteraciones e inclusión de elementos profanos, eran representados

bajo la forma de Autos Sacramentales, representándose, también, égloga pastoril, farsas y alegorías.

En el teatro renacentista, el espectador ya no formaba parte de la acción, pasando a ser un espectador tal y como lo entendemos hoy.

La transición del teatro medieval, realizado al aire libre, al palco, ejecutado en un ambiente limitado, cerrado, condujo a la transformación del estilo de interpretación teatral en lo que respecta a movimientos, desplazamientos, mímicas, gestos que pudiesen mostrar la edad, el sexo y la situación social de los personajes. Los movimientos eran hechos de izquierda a derecha, y viceversa, pues aún no existía la acepción de profundidad en lo que al palco se refiere. Relevantes eran los trajes, pues el teatro en la corte exigía, para reforzar el efecto, trajes coloridos, exóticos o históricos.

Con el paso del tiempo, el teatro fue llevado a los patios de las casas y de las congregaciones y, posteriormente, fueron construidos locales cerrados, denominados “corrales de comedia”. Estos, al principio, no tenían techo y eran aprovechadas las ventanas y balconadas de las casas vecinas como un alargamiento del teatro, convirtiéndose en una especie de palco. Pero cuando se trataba de casas bajas, las ventanas se hacían de galería. En el patio, el público asistía a la obra de pie. Los hombres que permanecían en el patio, los más exigentes y ruidosos, eran llamados “mosqueteros”. Las mujeres ocupaban “las cazuelas”, una galería alta que se encontraba hacia el fondo del teatro en frente del tablado, erguido un poco arriba del suelo. En la España de ese periodo se admitían actrices. Los escenarios y las representaciones eran sencillas y los actores anunciaban los cambios de lugares.

Lope de Rueda fundó una compañía teatral que representó piezas en varias ciudades españolas. Con su compañía, Rueda recorrió las principales ciudades de España y conquistó una gran popularidad como autor y como actor. Produjo comedias, coloquios pastoriles, autos sacramentales y “pasos”. Sus obras dramáticas, o “comedias” conocidas, escritas en prosa y bajo influjo del estilo de las comedias italianas, son cuatro: *Eufemia*, *Armelina*, *Los engañados* y *Medora*. Ellas se apoyan en el teatro romano de Plauto y Terencio, pero pueden ser observados ecos de Boccaccio y de autores italianos contemporáneos suyos. Las “comedias” de escenas breves están escritas en verso. Ellas son de variadas: *Comedia llamada Discordia* y *Cuestión de amor* o *La farsa del sordo*. La publicación de las obras de Rueda se debe a una edición póstuma organizada por Juan Timoneda quien, en la presentación de la carta al lector, elogia el valor de las comedias de ese dramaturgo, critica la restricción “afectada” que algunas personas hacían de ellas y justifica que las ordenó para someterlas a la autoridad de la Iglesia, eliminando algunas partes no “lícitas y mal sonantes”, dichas en el tiempo de Rueda.

Algunos escritores contemporáneos, que lo vieron actuar, como Antonio Pérez, Juan Timoneda, Juan Rulfo, Agustín Rueda y Miguel de Cervantes, hablan

sobre la importante actuación de Rueda para la evolución del teatro español, sofocado en su crecimiento durante el período medieval. Cervantes, por ejemplo, refiriéndose a las comedias de Rueda, afirma, en el prólogo de sus entremeses, que este fue el primer dramaturgo español que sacó del olvido las “comedias” y las puso en el lugar que merecían (“[...] las sacó de mantillas y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia”).

En la opinión de Menéndez Pidal<sup>42</sup>, Rueda es un buen adaptador de comedias italianas, a las cuales añade episodios y características cómicas propias.

Aunque prodigamos una gran admiración por ese crítico español y hemos apoyado muchos de nuestros estudios en sus valiosas investigaciones, no concordamos con el menosprecio de ese eminente escritor por la obra de Rueda, pues el vacío que había en el teatro español fue por él rellenado o mejor dicho, gracias a él, fueron dados los primeros pasos para el crecimiento del teatro español. Si Rueda se apoya en textos de dramaturgos italianos, termina superándolos, por incluir en sus piezas diálogos graciosos, pequeños juegos cómicos de ascendencia medieval española, en las actitudes y hablas de los pastores del teatro religioso o en los temas de las farsas del Teatro Profano, provocando el nacimiento del “gracioso”, personaje típico del criado en el teatro del Siglo de Oro. Los personajes creados por Rueda tienen más vida que los de su modelo; no son tipificados, tienen más relieve y, en la comicidad, agudizan más los diálogos.

El gran mérito atribuido a Lope de Rueda son los “pasos”. Ese género ruediano es una serie de escenas cómicas breves, introducidas en la acción central de la obra, o entre los actos, o entre las escenas de la propia obra, con un tono y situaciones diferentes de los de la historia central. En *Eufemia*<sup>43</sup> (1567), por ejemplo, al lado de Eufemia, Leonardo y Valiano, personajes de características clásicas de la tragedia — pues no tienen voluntad propia, porque la suerte o el destino así lo desean —, aparecen pequeñas situaciones graciosas, los “pasos”, con diálogos y situaciones entre los criados Polo, Vallejo y Grimaldo, personajes con más vitalidad, que darán un descanso a la tensión que la historia central proporciona, causando divertimento. La actuación de los personajes-criados no se corresponde con la dramática historia de los héroes. Sigue, como ejemplo de esos “pasos” un fragmento de la escena segunda de *Eufemia* donde hay un diálogo entre criados.

<sup>42</sup> PIDAL, Menéndez. Apud MONTOLIÚ, Manuel. *Manual de historia de la literatura castellana*. 5. ed. Barcelona: Cervantes, 1947. p. 628.

<sup>43</sup> RUEDA, Lope de Eufemia. Disponible en: <[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01482307434583783090035/index.Hlazarillo tm](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01482307434583783090035/index.Hlazarillo%20tm)>. Acceso en: 23 abr. 2014.

POLO –

A buen tiempo vengo, que ninguno de los que quedaron de venir han llegado; pero ¿qué aprovecha, si yo por cumplir con la honra d'este desesperado de Vallejo he madrugado antes de la hora que limitamos? Catá qu'es cosa hazañosa la d'este hombre, que ningún día hay en toda la semana que no pone los lacayos de casa o parte d'ellos en revuelta. Mirá ora por qué diablos se envolvió con Grimaldicos el paje del Capiscol, siendo uno de los honrados mozos que hay en este pueblo. Hora yo tengo de ver cuánto tira su barra y a cuánto alcanza su ánimo, pues presume de tan valiente.

VALLEJO –

¿Tal se ha de sufrir en el mundo? ¿Cómo se puede pasar una cosa como ésta, y más estando a la puerta del Aseo, donde tanta gente de lustre se suele llegar? ¿Hay tal cosa, que un rapaz descaradillo que ayer nació se me quería venir a las barbas y que me digan a mí los lacayos de mi amo que calle, por ser el Capiscol, su señor, amigo de quien a mí me da de comer? Así podría yo andar desnudo o ir de aquí a Jerusalén los pies descalzos y con un sapo en la boca atravesado en los dientes, que tal negocio dejase de castigar. ([Aparte.] Acá está mi compañero.) ¡Ah, mi señor Polo! ¿Acaso ha venido alguno de aquellos hombrecillos?

POLO –

No he visto ninguno.

VALLEJO –

Bien está. Señor Polo, la merced que se me ha de hacer es que aunque vea copia de gente dobléis vuestra capa y os asentéis encima, y tengáis cuenta en los términos que llevo en mis pendencias; y si viéredes algunos muertos a mis pies, que no podrá ser menos, placiendo a la Majestad Divina, el ojo a la Justicia en tanto que yo me doy escape.

POLO –

¿Cómo? ¿Qué? ¿Tanto pecó aquel pobre mozo, que os habéis querido poner en necesidad a vos y a vuestros amigos?

VALLEJO –

¿Más quiere vuesa merced, señor Polo, sino que llevando el rapaz la falda al Capiscol, su amo, al dar la vuelta tocarme con la contera en la faja de la capa de la librea? ¿A quién se le hubiera hecho semejante afrenta, que no tuviera ya docena y media de hombres puestos a hacer carne momia?

POLO –

¿Por tan poca ocasión? ¡Válame Dios!

VALLEJO –

¿Poca ocasión os parece reírseme después en la cara como quien hace escarnio?

POLO –

Pues de verdad que es Grimaldicos un honrado mozo, y que me maravillo hacer tal cosa; pero él vendrá y dará su descargo, y vos, señor, le perdonaréis.

VALLEJO –

¿Tal decís, señor Polo? Mas me pesa que me sois amigo, por dejaros decir semejante palabra. Si aqueste negocio yo agora perdonase, decime vos cuál queréis que esecute.

POLO –

Hablad paso, que veisle aquí do viene.

GRIMALDO –

Ea, gentiles hombres, tiempo es agora que se eche este negocio a una banda.

POLO –

Aquí estaba rogando al señor Vallejo que no pasase adelante este negocio, y halo tomado tan a pechos, que no basta razón con él.

GRIMALDO –

Hágase vuesa merced a una parte; veremos para cuánto es esa gallinilla.

- POLO –  
Ora, señores, óiganme una razón, y es que yo me quiero poner de por medio; veamos si me harán tan señalada merced los dos que no riñan por agora.
- VALLEJO –  
Así me podrían poner delante todas las piezas de artillería qu'están por defensa en todas las fronteras de Asia, África y en Europa, con el serpentino de bronce que en Cartagena está desterrado por su demasiada soberbia, y que volviesen agora a resucitar las lombardas de hierro colado con qu'el cristianísimo rey don Fernando ganó a Baza; y finalmente aquel tan nombrado Galeón de Portugal con toda la canalla que lo rige viniese, que todo lo que tengo dicho y mentado fuese bastante para mudarme de mi propósito.
- POLO –  
Por Dios, señor, que me habéis asombrado, y que no estaba aguardando sino cuando habíades de mezclar las galeras del Gran Turco con todas las demás que van de Levante a Poniente.
- VALLEJO –  
¡Qué! ¿No las he mezclado? Pues yo las doy por emburulladas; vengan.
- GRIMALDO –  
Señor Polo, ¿para qué tanto almacén? Hágase a una banda y déjeme con ese ladrón.
- VALLEJO –  
¿Quién es ladrón, babosillo?
- GRIMALDO.-  
Tú lo eres; ¿hablo yo con otro alguno?
- VALLEJO.-  
¿Tal se ha de sufrir, que se ponga este desbarbadillo conmigo a tú por tú?
- GRIMALDO.-  
Yo, liebre, no he menester barbas para una gallina como tú; antes con las tuyas, delante del señor Polo, pienso limpiar las suelas d'estos mis estivales.
- VALLEJO.-  
¡Las suelas, señor Polo! ¿Qué más podía decir aquel valerosísimo español Diego García de Paredes?
- GRIMALDO.-  
¿Conocístele tú, palabrero?
- VALLEJO.-  
¿Yo, rapagón? El campo de once a once que se hizo en el Piamonte, ¿quién lo acabó sino él e yo?
- POLO.-  
¿Vuesa merced? ¿Y es cierto aqueso d'este campo?
- VALLEJO.-  
¡Buena está la pregunta! Y aun unos pocos de hombres que a él le sobraron por estar cansado, ¿quién les acabó las vidas sino aqieste brazo que veis?
- POLO.-  
¡Pardiez que me parece aquello una cosa señaladísima!
- GRIMALDO.-  
Que miente, señor Polo. ¿Un hombre como Diego García se había de acompañar con un ladrón como tú?
- VALLEJO.-  
¿Ladrón era yo entonces, palominillo?
- GRIMALDO.-  
Si entonces no, agora lo eres.
- VALLEJO.-  
¿Cómo lo sabes tú, ansarino nuevo?
- GRIMALDO.-  
¿Cómo? ¿Qué fue aquello que te pasó en Benavente, qu'está la tierra más llena d'ello que de simiente mala?



VALLEJO.-

Ya, ya sé qué's eso. A vuesa merced, que sabe, negocios de honra, señor Polo, lo quiera contar, que a semejantes pulgas no acostumbro dar satisfecho. Yo, señor, fui a Benavente a un caso de poca estofa, que no era más sino matar cinco lacayos del Conde, porque quiero que lo sepa: fue porque me habían revelado una mujercilla qu'estaba por mí en casa del padre en Medina del Campo. [...]

Era común que surgiera, en las obras renacentistas, la preocupación por relacionar la personalidad a la función social del personaje. Ese hecho hizo posible la manifestación de varios tipos de conducta y manifestaciones de comportamientos que debían tener las personas según su clase social: noble, hidalgo, clérigo, fray, pastor, criado, paje, la negra, el gitano y el soldado. Por eso el traje y la manera de hablar debían incorporarse a la función que ejercería el ciudadano. Un ejemplo de ello se puede encontrar en la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, capítulo 42, en los consejos que Don Quijote da a Sancho, cuando este iba a ser gobernador de la Isla Baratería, para que modificase su comportamiento y ejerciese el cargo con la dignidad que requería la posición social que ocuparía.

*Eufemia*: sus diálogos y su colaboración para el futuro del teatro.

La comedia *Eufemia* tiene doce personajes: LEONARDO, un caballero; EUFEMIA, su hermana; MELCHIOR ORTIZ, el simple; JIMENA DE PEÑALOSA, la vieja; PAULO, un criado anciano; CRISTINA, la criada de *EUFEMIA*; VALIANO, el noble; VALLEJO, el lacayo; GITANA, POLO, los lacayos; EULALLA, la negra; y GRIMALDO, el paje.

Su argumento es el siguiente: Leonardo, un caballero, salió de su casa, separándose de su hermana, Eufemia. En la nueva ciudad fue a trabajar para un rico señor, Valiano, que se apegó a él. Cierta día, él le habló de su hermana Eufemia y Valiano se interesó por ella. Pero el criado anciano, Paulo, consiguió falsas pruebas que maculaban la honra de Eufemia. Así, Valiano, irritado por suponer que Leonardo lo hubiese engañado, lo llevó a prisión, dando orden para ejecutarlo. El criado de Leonardo, Melchior Ortiz, informó a Eufemia de ese terrible castigo. Ella salió con ese criado y su criada, Cristina, para ver si conseguía salvar al hermano. Hábilmente, ella probó su inocencia y Valiano pudo constatar la veracidad de los elogios que el hermano le hacía y la perfidia de Paulo, que fue llevado a la pena de muerte en lugar de Leonardo.

Con la obra *Eufemia*, a diferencia de otras obras teatrales que tenían como recurrencia inmediata obras del teatro escrito por autores italianos, Rueda se apoyó en la Segunda Jornada del *Decameron*,<sup>44</sup> de Boccaccio, una obra en prosa, en la estrategia usada por el calumniador para ganar una apuesta, fingiendo haber

<sup>44</sup> BOCCACCIO, Giovanni. Novela nona. In: *Decamerone*. 2. ed. Roma: Cozzani [s/d]. p 171-182.

conseguido los favores de la inocente mujer de su amigo, y en el segundo cuento de *Patrañuelo*, de Timoneda.

En la historia central, Rueda sigue los caminos de la tragedia delineados por Aristóteles de imitar una “acción noble” en lenguaje agradable, con la actuación de “actores”, aplicando la *kátharsis* de las pasiones, por medio de un proceso de piedad y terror, y utilizando la técnica de la *anagnorisis*<sup>45</sup> para un final eficaz. Así, el núcleo dramático de *Eufemia* se encuentra precisamente en la difamación y en los medios de los cuales se vale el difamador: como ir a la ciudad donde vivía la mujer por la que su señor se interesaba, y traer falsas pruebas (hilos de cabellos que dijo haber retirado del hombro izquierdo de la joven, cuando con él dormía) presentándolas a su señor quien, disgustado con la supuesta falsedad del amigo en los elogios que hizo de la honra de la hermana, manda que le corten la cabeza.

Aunque la contradicción entre el “interior” y el “exterior” no fuese una característica exclusiva del Renacimiento, fue en esa época que se dio mayor énfasis a la hipocresía y al comportamiento del individuo de acuerdo con su estrato social, ya sea en la vida cotidiana como en la política. Fingir y ocultar la identidad tienen antigua proveniencia. En la propia Biblia encontramos a Jacob disimulando y ocultando su identidad para recibir la bendición de Isaac, y a José, en Egipto, disimulando su identidad para recibir a sus hermanos. Pero esos disfraces no involucran una contradicción ética, como ocurría en el Renacimiento, cuando los hombres manifestaban comportamientos diferentes de su auténtico proceder. Recordamos a los personajes de obras de Shakespeare: uno que se hace pasar por loco (Hamlet) y otro que finge ser bueno (Henrique IV). Mentir ocultando sus intenciones y mostrando otras completamente opuestas a sus verdaderos fines era una forma común en el comportamiento de los personajes renacentistas. La disimulación hizo surgir el tema naturalista de la verdad/mentira, de lo real/falso, que resultó en el argumento de la mujer vestida de hombre o de aquella que se hace pasar por otra para defender su honra y salvar a su hermano, como sucede con Eufemia, personaje de la obra de Rueda *Eufemia*, o con Viola, personaje de la obra de Shakespeare *Noche de Reyes*, que, durante la búsqueda de su hermano, finge ser un muchacho.

El hecho de que una mujer oculte la propia identidad aparece también en las obras cervantinas, tanto en *Don Quijote de la Mancha* como en *La ilustre fregona* entre otras obras. Algunas veces el personaje no sabe su verdadero origen, pero lo

<sup>45</sup> La palabra *ANAGNORISIS*, en griego quiere decir “reconocimiento”. Aristóteles utilizó ese término en su *Poética* para referirse a la tomada de conciencia por parte del héroe trágico de un error que él había cometido en un pasado más o menos remoto y que lo había conducido a la perdición presente. Ese procedimiento sirve para revelar las limitaciones del ser humano y su incapacidad para libertarse de lo inmediato. El héroe trágico acaba siempre por actuar contra sí mismo; a pesar de convencerse de que domina la situación en que se encuentra, solo más tarde toma conocimiento del hecho que lo deprimía. En ese momento ocurre el “reconocimiento”, el paso del ignorar para el reconocer, que resulta en amistad o enemistad de los personajes y, por lo tanto, en la precipitación de otro elemento característico de la tragedia, “la catástrofe”, de acuerdo con los cánones aristotélicos. El centro de la tragedia no es la búsqueda de la verdad, sino la admisión que se incurrió en un error. La técnica del reconocimiento puede ser usada, también en narrativas y en la poesía lírica.

más frecuente es que quiera ocultarlo. Esa incógnita aparece en las obras dramáticas, principalmente en las del siglo XVI, que continúan dos tipos de contenidos y de finalidad: la del ofensor y la del defensor. La categoría del ofensor era propia del hipócrita activo, que intentaba sacar provecho de los otros para alcanzar los objetivos de sus planes, como fue el comportamiento de Paulo, el criado de Valiano, en *Eufemia*, quien buscó, por medio de la mentira, conquistar la estima de su señor perjudicando a Leonardo, por causa de la envidia que sentía hacia la estima que su señor tenía por Leonardo y por los favores que este recibía de Valiano. La categoría del defensor era propia de aquel que no era simulador ni hipócrita, sino que se protegía para evitar la burla de los otros. El defensor actuaba en legítima defensa; de un modo semejante al actuar de Eufemia, en la comedia *Eufemia* de Rueda, o al de Don Gil, en *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina.

En el núcleo dramático de *Eufemia*, la acción es lenta, el plano es monótono y la trama rudimentaria. Sin embargo, las escenas burlescas intercaladas de los diálogos graciosos entre personajes de clase humilde la elevan, mostrando la habilidad artística del autor.

El talento realista de Lope de Rueda lo limita a la representación de hechos de la vida cotidiana, sin preocuparse por la fantasía poética. Esta es una tendencia característica de la literatura española. Su germen se encuentra en obras de escritores medievales como las de Juan Ruiz, *El Arcipreste de Hita*; *El Arcipreste de Talavera* y Fernando de Rojas, entre otros.

Los diálogos episódicos, cómicos, de acción independiente, como la conversación entre Polo y Eulalla, en la escena séptima — en la cual se puede observar la hipocresía de uno, el interés del otro y el lenguaje vulgar —, permiten cambiar el tono grave que dan los diálogos entre señores, hacia uno gracioso, sin perjudicar la acción principal. Sigue, a continuación, un ejemplo de fragmento de ese diálogo en el que se denota la oralidad bastante frecuente en el teatro del Siglo de Oro: las conversaciones de minorías que los autores utilizaban para provocar la risa del público valiéndose de la forma lingüística.

EULALLA –  
¿Quién esa ahí? ¡Jesú! O la voz me la miente o sa aqueya que yama mi señor Pollos.

POLO.-  
¡Oh, bendito aquel que te dejó entender!

EULALLA –  
¡Ay, señor míos, a taloras!

POLO.-  
Señora mía, por una pieza como vuesa merced aún es temprano para servilla.

EULALLA –  
Pues a bona fe, que sa la persona de mala ganas.

POLO –  
Que la guarde Dios, y ¿de qué?

EULALLA –

Siñor, preséntame la siñora doñaldoza un prima mía una hojetas de lejías para rubiarme na cabeyos, y como yo sa tan delicara, despójame na cabeza como nas ponjas; pienso que tenemos la mala ganas.

POLO –

¡Válame Dios! ¿Pues no hay remedio para eso?

EULALLA –

Sí, sí, guáreme Dios; ya m'envía a visitar la siñora nabadesa la monja sancta Pabla, y me dice que m'enviará una malacina para que me le quita como la manos.

POLO –

¿Pues agora te pones a enrubiar?

EULALLA –

Sí, ¿por qué no? ¿No tengo yo cabeyo como la otra?

POLO.-

Sí cabellos, y aun a mis ojos no hay brocado que se le compare.

EULALLA –

Pues buena fe que ha sinco noche que face oración a siñor Nicolás de Tramentinos.

POLO –

San Nicolás de Tolentino, querrás decir. ¿Y para qué haces la oración, señora?

EULALLA –

Quiere casar mis amos, y para que depares mi Dios marido a mí contentos.

POLO –

Anda, señora; ¿y cómo agora haces aqueso? ¿No me has prometido de salirte conmigo?

EULALLA –

¿Y cómo, siñor, no miras más qu'ésos? ¿Páresete a voz que daba yo bon ejemplo y cuenta de mi linaje? ¿Qué te dirá cuantas siñoras tengo yo por mis amigas en estas tierras?

POLO –

¿Y la palabra, señora, que me has dado?

EULALLA –

Siñor, o na forza ne va, nerrechos se pierde; honra y barbechos no caben la sacos.

POLO.-

Pues, ¿qué deshonras pierdes tú, señora, en casarte conmigo?

EULALLA –

Ya yo lo veo, siñor; mas quiere voz sacarme na pues perdida na tierra que te conosco.

POLO –

Mi reina, ¿pues aqueso me dices? No te podría yo dejar, que primero no dejase la vida.

EULALLA –

¡Ah, traidoraz! Dolor de torsija que rebata to lor ombres. A otro güeso con aqese perro, que yo ya la tengo rosegadoz.

POLO –

En verdad, señora, que te engañas. Pero dime, señora, ¿con quién te querían casar?

EULALLA –

Yo quiero con uncagañeroz, dice mi amo que no, que más quiere con unoz potecarios; yo dice que no; dice mi amo: «Caya, fija, que quien tenga loficio tenga la maleficio».

POLO –

Pues, ¿yo no soy oficial?

EULALLA –

¿Quin ficios, siñor Pollos?

POLO.-

Adobar gorras, sacar manchas, hacer ruelas y husos y echar soletas y

brocales a calabazas; otros mil oficios, que, aunque agora me ves servir de lacayo, yo te sustentaré a toda tu honra. No dejes tú de sacar con que salgamos la primera jornada, que después yo te haré señora de estrado y cama de campo y guadameciles. ¿Qué quieres más, mi señora?

[...]EULALLA –

Agora sí me contenta; mas, ¿sabe qué querer yo, señor Pollos?

POLO.-

No, hasta que me lo digas.

EULALLA –

Que me compras una monas, un papagayos.

POLO.-

¿Para qué, señora?

EULALLA –

La papagayos para qu'enseña a hablar en jaula, y la mona para que la tengas yo a mi puertas como dueña d'estabro.

POLO.-

De estrado, querrás decir.

EULALLA –

Sí, sí; ya lo digo yo na sablo; mas sabe que me falta rogar a señora doña Beatriz que me presa un ventayos para camino.

POLO –

¿Para qu'es el ventalle, señora?

EULALLA –

Para poneme lantre la cara; porque si mira alguna conosciada no me la conoscas.

POLO –

Señora, yo lo haré; mas voime, que toda la tierra está rebujelta por ir a ver aquel pobre de Leonardo, que hoy mandan que se haga justicia d'él.

EULALLA –

¡Ay, mal logrado! Por ciertos que me pesas como si no fueras mi fijo; mas si marinas busca, tome lo que baila.

POLO –

Adiós, mi señora, que ya el día se viene a más andar, y la gente madruga hoy más que otros días por tomar lugar, porque el pobreto, como era tan bienquisto de todos, aunque era extranjero, toda la gente irá para ayudalle con sus oraciones.

EULALLA –

¡Ay! Amarga se vea la madre que le parios.

POLO.-

Hasta mi amo Valiano le pesa entrañablemente con su muerte; mas aquel Paulo contrario suyo, que es el que trajo las señas de su hermana, le acusa valientemente, y ése le ha traído al término en que agora está. Adiós.

EULALLA –

Le spiritu santos te guarda, mi anima, y te libra entrutanto.

POLO –

¡Pese a tal con la galga! Yo la pienso vender en el primer lugar diciendo que es mi esclava, y ella póneseme en señoríos. Espántome cómo no me pidió dosel a todo en que poner las espaldas. No tengo un real, que piensa la persona sacárselo de las costillas, y demándame papagayo y mona.

EULALLA –

¡Señor Pollos, señor Pollos!

POLO.-

¿Qué hay, mi vida?

EULALLA –

Tráigame para mañana un poquito de mozaza, un poquito de trementinos de la que yaman de puta.

POLO –

De veta, querrás decir. ¿Y para qué quieres todo eso, señora?

EULALLA –

- POLO – Para hacer una muda, para las manos.
- EULALLA – Que con esa color me contento yo, señora; no has menester ponerte nada.
- EULALLA – Así la verdad, que aunque tengo la cara morenica, el cuerpo tiene como un terciopelo doble.
- POLO – A ser más blanca, no valías nada. Adiós, que así te quiero para hacer reales.
- EULALLA – Guíate la Celestinas que guiaba la toro la enamorados.

Esos diálogos son llamados “pasos”, y se anticipan a los entremeses, género literario difundido en el siglo XVII.

Como el teatro siempre responde a una sociedad actual, presente, es posible que Rueda hiciese esas innovaciones para agradar a sus espectadores, poco atraídos por la escasa vivacidad del teatro clásico, prefiriendo sucesos más próximos a su cotidiano.

La obra *Eufemia* está dividida en ocho escenas (cuadros), y no actos o jornadas, como se acostumbra ver en obras del Siglo de Oro. Sus doce personajes podrían, en una representación, ser reducidos a ocho intérpretes por su identidad psicológica. Entre ellos, destacan, por sus actitudes pintorescas, Polo, el lacayo de Valiano, y Melchior Ortiz, el simple.

En Melchior se concentran ecos del pícaro Lázaro, personaje del *Lazarillo de Tormes* (S. XVI – 1554?), introductor de toda una serie de novelas del género picaresco. Hay en ellos identidad en la genealogía, modelo de las futuras genealogías en otras novelas picarescas. La intertextualidad es clara en la técnica del engaño. Así en el Tratado Primero de *Lazarillo de Tormes*, el protagonista cuenta a su vida y, al hablar sobre su padre y sobre la causa de su fallecimiento, le da importancia, dándole acciones propias de un médico, quitar la sangre, y de un escudero, cuidar de la caballería, y dijo lo que hacía el padre:

sangrías mal hechas en los costales de los que allí a noche venían, e [...] en esto tiempo se hizo cierta armada contra moros, entre los cuales fue mi padre que a la sazón estaba desterrado por el desastre ya dicho, con cargo de acemilero de un caballero que allá fue, y con su señor, como leal criado, feneció su vida.<sup>46</sup>

Con estas explicaciones, Lázaro disimula que su padre era ladrón y había ido a parar a las galeras como prisionero. Lo que dijo Lázaro no es clave para el conocimiento sobre la persona o sobre la conducta de quien describe. De su deshonesto madre, el personaje elogia su honestidad. Melchior, a su vez, para no hablar de su origen humilde y querer elevarlo, dice que desciende de alto linaje y pretende el trato de “don” antes de su apellido Ortiz y, con disimuladas

<sup>46</sup> NÓNIMO. *Lazarillo de Tormes*. In: VALBUENA PRAT, Ángel. *La novela picaresca española*. 2ª. reimpresión. Madrid: Aguilar, 1986. Tomo 1, p. 101.

explicaciones, habla de sus padres. De su madre (ladrona, prostituta y borracha), dice que es una mujer de mucha fama: “[...] no aver hombre ni mujer en todo mi pueblo que abriendo la boca no diga más bien della tan sola una mácula”. Justifica la fama de la madre en tres puntos básicos de conducta: “un poco ladrona [...] y algo deshonesto de cuerpo [...] y borracha”. Sobre su padre, que fue, según él, excelente verdugo, dijo y, para enaltecerlo, que ejercía el oficio de Oficial de Justicia: “[...] miembro [...] de Justicia en Constantina de la Sierra”<sup>47</sup>: “Alonso Ramplón, hombre alejado que era a la justicia [...]. Verdugo era, se va a decir la verdad, pero un águila en el oficio. Vérselo hacer daba a uno de dejar ahorcar.” Tanto Lázaro como Melchior usan figuras de retórica para engañar.

El tema del viaje, ya explorado en la antigua Grecia (recordamos aquí el de Ulises), fue muy abordado en el Renacimiento y está relacionado con el relato utópico, ofrecido por el desarrollo científico y por los relatos de los exploradores europeos. Ese tema influyó el pensamiento utópico de la época, que lo concibió como partida y trayecto para alcanzar otro lugar y también como la propia experiencia de vida. En *Eufemia*, ese tema aparece varias veces: en la noche que antecedió a los preparativos para la salida temprana, en la 1ª escena, en la llegada a la nueva ciudad, en las peripecias ocurridas en la ciudad, en el encuentro de las nuevas amistades, en el nuevo trabajo, en la ascensión de la vida de la nueva sociedad (escenas 3ª y 4ª).

[...] LEONARDO —

¿Que no has comido? ¿Es posible?

MELCHIOR —

Calle, tengo el buche templado como halcón cuando le hacen estar en dieta de un día para otro.

LEONARDO —

¿Cómo diablos te perdiste esta mañana?

MELCHIOR —

Como vuesa merced iba ocupado hablando con aquel amigo, que no fue hombre, sino azar para mí, yo desvieme un poco, pensando que habraban de secreto, y no más cuanto doy la vuelta a ver una tabla de pasteles que llevaba un mochacho en la cabeza, atraviesan a mí otros dos, que verdaderamente el uno parecía a vuesa merced en las espaldas, y los dos cuélanse dentro en el Aseo a oír una misa que decían, que duró hora y media; yo contino allí detrás, pensando que era vuesa merced; y cuando se volvió a decir el *benalicamus dolime*, que responden los otros *don grásilas*, llegueme ad aquel que le parecía e díjele: «Ea, señor! ¿Habemos de ir a casa?». Él que vuelve la cabeza y me vee, díjome: «¿Conósceme tú, hermano?».

LEONARDO —

¡Oh, quién te viera! (escena tercera)

La envidia traerá como consecuencia la calumnía, que provocará la ascensión de Paulo y la prisión de Leonardo (escena quinta), mas que resultará nula,

<sup>47</sup> Cf. Em *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos*, de Francisco de Quevedo, el protagonista, el Buscón, enaltece el oficio de su tío.

sufriendo el calumniador un castigo una vez comprobada la inocencia de Eufemia, la recuperación de la fama, de su honestidad y de su honra. Sigue un fragmento a continuación:

VALIANO —

Dime, Paulo: ¿y es posible esto que me cuentas, que tú has estado en la casa d'esta Eufemia, hermana d'este alevoso y malvado de Leonardo, a quien yo en tanta alteza he puesto?

PAULO —

Digo, señor, que sí.

VALIANO —

¿Y tú propio has dormido con ella en el mismo lecho?

PAULO —

Que yo propio he dormido con ella en su mismo lecho: ¿qué más quieres?

VALIANO —

Agora, mi fidelísimo Paulo, resta de contarme del arte que con ella te pasó.

PAULO —

Señor, pásome con ella aquello que pasa con las demás. No fue, cierto, menester dar muchas vueltas; antes ella de verme pasar por su calle e mirar a una ventana, me envió una criadilla que tiene, llamada por más señas Cristina.

VALIANO —

Y la criada, ¿qué te dijo?

PAULO —

Si había menester algo de aquella casa. Yo, como lo sabía antes de agora, así como yo había dicho a vuesa merced, que no eran menester muchos casamenteros, coleme allá, especialmente que de otras vueltas la dama me conocía y me había llevado mis reales. Quedeme aquella noche por huésped, y así otras tres adelante, y visto bien las señas de su persona, como yo, señor, prometí, vine a dar cuenta de lo que había pasado.

VALIANO —

¿En fin...?

EUFEMIA —

Di, desventurado, si tú no me conoces, ¿cómo me has levantado tan grande falsedad y testimonio?

PAULO —

¡Yo testimonio! Loca está esta mujer.

EUFEMIA —

¿Yo loca? ¿Tú no has dicho que has dormido conmigo?

PAULO —

¿Yo he dicho tal? Señor, si tal hay, por justo juicio sea yo condenado y muerto, mala muerte, a manos del verdugo delante de vuestra presencia.

EUFEMIA —

Pues si tú, alevoso, no has dormido conmigo, ¿cómo hay tan grande escándalo en esta tierra por el testimonio que sin conocerme me has levantado?

PAULO —

¡Anda de ahí con tu testimonio o tus necesidades!

EUFEMIA —

Di, hombre sin ley, ¿no has tú dicho que has dormido con la hermana de Leonardo?

PAULO —

Sí lo he dicho, y aun traído las señas de su persona.

EUFEMIA —

Y esas señas, ¿cómo las hubiste? Si tú, traidor, me tienes delante, que soy la hermana de Leonardo, ¿cómo no me conoces, pues tantas veces dices que has dormido conmigo?



- VALIANO — [Aparte.]  
Aquí hay gran traición, según yo voy entendiendo.
- CRISTINA. —  
Hombre sin ley, ¿tú no me rogaste que te diese las señas de mi señora, aunque agora por venir disfrazada no me conoces? Yo viendo tu fatiga tan grande, le corté un pedazo de un cabello del lunar que en el hombro derecho tiene, y te lo di, sin pensar que a nadie hacía ofensa.
- VALIANO —  
¡Ah, don traidor! Que no me puedes negar la verdad, pues tú mismo por tu boca lo has confesado.
- VALLEJO —  
¡Afuera hay cantos, moxca de Arjona! También me quería el señor coger en el garlito.
- VALIANO —  
¿De qué manera?
- VALLEJO —  
Rogome en el camino, cuando fuimos con él, que testificase yo como él había dormido con la hermana de Leonardo, por lo cual me había prometido para unas calzas, y hubiérame pesado, sin en lugar de calzas me dieran un jubón de cien ojetes.
- VALIANO —  
¡Suso! Tomen a este alevoso y pague por la pena del Talión, que bien sabía yo lo que en mi fiel Leonardo tenía. Sáquenle de la prisión y sea luego restituido en su honra, y a este traidor córtenle luego la cabeza en el lugar que él, para mi Leonardo, tenía aparejado.
- VALLEJO —  
Que se haga, señor mío, luego su mandamiento.
- VALIANO —  
Y a esta señora noble, pues tan bien supo salvar la vida de su hermano, quede en nuestras tierras y por señora d'ellas y mía, que aun no pienso pagalle con todo aquesto la tribulación que su hermano en la cárcel y ella por le salvar habrán padecido.
- VALLEJO —  
Señor, incorbana es; ya está el levantador de falsos testimonios, el desventurado de Paulo, en poder del alcalde con todos aquellos cumplimientos que vuesa merced me mandó.
- VALIANO —  
¡Suso! Córtense libreas a todos los criados de mi casa; y vos, señora mía, dadme la mano y entrémonos a yantar, que yo quiero que vos y vuestro hermano comáis juntamente conmigo por tan sobrado regocijo, y después hacer lo que debo, en cumplimiento de lo que a Leonardo había prometido.
- EUFEMIA —  
Como tú, señor mío, mandares, seré yo la dichosa.
- VALLEJO —  
Abrazado va mi amo con la rapaza; pero yo soy el mejor librado d'este negocio, pues me escapé de arrebatar un centenar por testigo falso; yo voy, que haré falta en casa. [Al público.] Auditores, no hagáis sino comer y dad la vuelta a la plaza, si queréis ver descabezar un traidor y libertar un leal y galardonar a quien en deshacer tal trama ha sido solícita y avisada y diligente (escena octava).

En el desarrollo del tema del viaje participarán los personajes “elevados”, o sea, aquellos de elevada clase social: Eufemia, la que queda llorosa; acompañada de Melchior Ortiz, su criado; y Leonardo, el gentil caballero, aventurero. Ese tema nos permite cotejar a Melchior y a Lázaro en situaciones idénticas, tales como la de encontrarse perdido del amo en la ciudad y la preocupación por comer, o mejor,

la falta de comida. Lázaro, en el “Tratado tercero” de *El Lazarillo*, cuando pasa a tener como amo a un caballero, señor de títulos de hidalguía, pero de poco dinero, vive una serie de aventuras en su compañía y pasa hambre. En la escena tercera de *Eufemia*, situación semejante acontece cuando Melchior llega a la nueva ciudad y se pierde del amo, pasando hambre. Cuando lo encuentra y se queja de no haberse alimentado aún, dice: “[...] tengo aún el buche templado como halcón cuando le hacen estar en dieta de un día para el otro”. Esa habla de Melchior muestra su dependencia en relación a su amo, semejante a la de Lázaro en relación a su hidalgo. Así, la separación amo/criado, se produce por una distracción del criado; como la ida a la iglesia y la dificultad que el criado tuvo al salir de ella; al igual que siente el miedo, todo ello acerca *Eufemia* a situaciones que ocurren en *El Lazarillo* y vuelve semejantes al pícaro Lázaro y el criado Melchior.

En los diálogos encontramos los estratos de acción, espacio y tiempo de la representación teatral de *Eufemia*. Por medio de ellos podemos saber en qué espacio ocurre la acción, que, por lo general, es en el exterior o en el patio de la casa de Eufemia (1ª y 6ª escenas), y en la calle (escenas segunda, tercera, cuarta y octava). El interior de la casa de Eufemia es indicado solo en la escena quinta. Igualmente, los diálogos indican las horas de espera, las entradas y salidas de los personajes, las salidas apresuradas, los trajes, la diferencia social de los personajes y las orientaciones para el tono de la palabra que el actor debe emplear para indicar tristeza, rabia o al decir idioteces, chistes y chismes, pues no existen didascalias.

Rueda recogió la tradición humorística castiza de la raza hispánica, de origen literario, proveniente, principalmente, del Arcipreste de Hita, llevándola a sus diálogos y proporcionando así la oportunidad de conocer el lenguaje de su época, debido a las inclusiones lingüísticas correspondientes a las diversas esferas sociales y a las diferentes actitudes de sus personajes. Son dignos destacables los juegos de palabras que sirven para caracterizar al personaje simple — como “soportativo” por superlativo; “mácula” por mágula —, o la rudeza de la expresión masculina como la palabra que Valiano dice en la escena octava: “Voto a tal, que la delantera parece moza de chapa”, o el juego con el cuerpo fónico de los vocablos que hace surgir el yeísmo andaluz “cabayo”, así como mudanzas de sonidos como el del linguodental por vibrante; “*turo poreroso, criaror*”.

La canción sin acompañamiento musical (a capela), al final de la comedia, y los “pasos” enriquecen por la fuerza del diálogo el sencillo argumento de *Eufemia*. La paralingüística y la valoración del lenguaje, ornamentada por los recursos que ofrece la lengua cotidiana, hacen de la obra de Rueda un regalo para nuestros días y una contribución para el perfeccionamiento del arte teatral.

# Amor y muerte entrelazados en *el Caballero de Olmedo*

El hombre está siempre en constricción con las propias fuerzas en caso cualquiera [...]

(Schopenhauer)<sup>48</sup>

El delito mayor del hombre es haber nacido.

(Calderón, “*La vida es sueño*”)

Pretendemos destacar en *El Caballero de Olmedo*<sup>49</sup> (1620?), obra de Lope de Vega y una de las más representativas del teatro español del Siglo de Oro, los elementos que comprueben el amor entre Don Alonso e Inés y señalar los datos que generan arquetipos negativos como el celo, la traición y el odio que provocan la separación de los enamorados, y que se movilizan para perjudicar al amor mostrado como fuerza total, dirigiendo el pensamiento, la acción y el destino del hombre. La acción transcurre durante la época del rey Juan II de Castilla (primera mitad del siglo XV).

Existen dudas con respecto al año de publicación de esa obra. Según estudiosos del Teatro del Siglo de Oro, posiblemente corresponda al año 1620,<sup>50</sup> siendo una de las obras más representadas y de mayor belleza lírica de Lope de Vega. Cada director destaca una temática o una situación cuando va a hacer una puesta en escena. Algunos se quedan con la comedia, otros con la tragedia. En octubre de 2013 se representó en el teatro Fernán Gómez, de Madrid, bajo la dirección de Paco Serrano, en la que destacó la canción que generó la historia trágica de un caballero muerto en el camino de Medina del Campo a Olmedo, ambas localidades de la provincia de Valladolid.

El teatro del Siglo de Oro era una especie de periódico o televisión de la época, pues allí el público presente iba a conocer la Historia de España, a recordarla, a aprender sobre mitologías, refranes, sentencias moralizantes, conceptos de arte, política, reconociéndose en la sociedad de la época con sus buenas o malas costumbres y reflexionando sobre estas. Cada representación era un espejo en el cual el espectador se podía ver reflejado a sí mismo o a la sociedad en la que vivía. Y tanto si se tratase de una tragedia, un drama o de una tragicomedia, esas obras recibían la denominación de “comedia”. El dramaturgo daba más énfasis a la acción y poca importancia a la caracterización de los personajes. La rima era un auxiliar

<sup>48</sup> SCHOPENHAUER. *O mundo como vontade e representação*. Prefácio de Heraldo Barbuy. Introdução de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Brasil Editora [s/d] p. 84.

<sup>49</sup> LOPE DE VEGA, Félix. *El Caballero de Olmedo*. Edición, Introducción y notas de Antonio Prieto. Barcelona: Planeta, 1982.

<sup>50</sup> Ángel Valbuena Prat (1969, p. 125) declara que, observándose el término de la obra, se concluye que ella fue producida después de 1614, y justifica: “Lo graduado de la acción, lo cuidado y variado del verso, la presencia abundante de décima, hacen pensar en la plena madurez de Lope. Desde luego, posterior a 1614, fecha de la segunda lista del *Peregrino* y su publicación fue tardía.”

para la memorización del actor y para la recepción. Los versos más usados eran la redondilla y el endecasílabo. Las estrofas se adaptaban al asunto: para las quejas se usaba la décima, para el amor la redondilla; para expresar cosas graves, el terceto, para los que esperan, el soneto y para las noticias, el romance.

En *El Caballero de Olmedo*<sup>51</sup>, una tragicomedia lopesca, el Amor y la Muerte se entrelazan. El triángulo amoroso que se forma con tres miembros de la nobleza, Rodrigo, Inés y Alonso, pone el acento en los valores masculinos competitivos. Surgen la envidia y el odio, que destruirán la pasión, desencadenada en el 1<sup>er</sup> acto, provocando la presencia de Tanatos en el camino que va de Medina (el Amor) a Olmedo (la Muerte).

Organizada en tres actos con 14 personajes, la obra tiene como tema central el amor y como punto de partida un argumento histórico, ocurrido en el siglo XVI, cuando Juan de Vivero fue asesinado, teniendo como principal causa del crimen los celos por Elvira Pacheco. Ese hecho se transformó en una canción popular, del siglo XV, que sería el coro de la tragedia, conforme modelos clásicos:

Que de noche le mataron  
al Caballero,  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo.

Los que leen esa obra y los que la estudian no pueden dejar de observar la clara identidad y diferencia entre ella y *La Celestina*, obra del siglo XV y una de las obras capitales de la literatura española, atribuida casi en su totalidad al bachiller Fernando de Rojas y conocida, en la primera edición, como *Comedia de Calisto y Melibea*, impresa en Burgos en 1499, y conocida después como *La tragicomedia de Calisto y Melibea*.

Entre esas dos obras, podríamos hacer el siguiente paralelismo:

Caballero de Olmedo —> Celestina  
Alonso —> Calisto;  
Inés —> Melibea;  
Fabia —> Celestina;  
Tello —> Sempronio, e  
Pedro —> Pleberio.

Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635),

A handwritten signature in black ink, reading 'Lope de Vega Carpio'. The signature is highly stylized and cursive, with a large, sweeping flourish at the end.

<sup>51</sup> Pasaremos a ejemplificar, mencionando la obra como *Olmedo*.

poeta, novelista y dramaturgo, tuvo una enorme producción y una vida llena de vivencias romanescas: amores legítimos e ilegítimos, éxitos, beneficios, conflictos. En la dramaturgia siguió muchos caminos temáticos y técnicas. Compuso obras teatrales cortas y dramas extensos. Utilizó temas religiosos, mitológicos, pastoriles, caballerescos, históricos (nacionales y extranjeros), legendarios, novelescos de influencia italiana y de costumbres. Podemos afirmar que fue un gran innovador en el teatro,

Sus obras fueron muy alabadas por el público, debido a su estilo popular y actual, a la mezcla de elementos trágicos y cómicos, y abordaje de temas típicos de su época: la dualidad “honra/honor”: o el juego del amor y de la muerte.

Lope de Vega tuvo muchos seguidores, como Guillén de Castro y Vélez de Guevara. Fue uno de los primeros que logró vivir de su trabajo como escritor. De 1604 hasta su muerte, 27 de agosto de 1635, fueron publicados 22 volúmenes de sus comedias.



Casa-Museo Lope de Vega. Fuente: Creative Commons.

En el teatro lopesco, el amor es siempre la temática más importante, originando provocadoras situaciones y generando problemas sociales. Y en *Olmedo*, es pasión irracional, una fuerza total que rige el pensamiento y la acción del personaje de

Alonso, que declara que el amor lo absorbe y es como un león su tirana fuerza.<sup>52</sup> Es el amor que impone a Alonso la preocupación y la razón: “[...] yo adoro / a Inés, yo vivo en Inés; / todo lo que Inés no es / desprecio, aborrezco, ignoro”.<sup>53</sup> Para él, el amor llega rápidamente solo con la visión de Inés. El comportamiento principal del amor es la belleza femenina que lleva al erotismo. Alonso es capturado por la belleza de los ojos de Inés y después por la visión de sus rizados cabellos, de sus manos, de su boca, de sus dientes, de su ropa, de su calzado, de sus adornos, componentes fundamentales y diferenciales del erotismo: “De los espíritus vivos / de unos ojos procedió / este amor, que me encendió / con fuegos tan excesivos”.<sup>54</sup> El despertar del amor también ocurre instantáneamente en Inés: “Doña Inés – [...] y en el instante que vi / este galán forastero, / me dijo el alma: ‘Este quiero’.”<sup>55</sup> A partir del flechazo de Eros, los personajes no pasan por el proceso del “enamoramiento”, sino por varias situaciones de celos, desdenes, desprecios, fuerzas divergentes y convergentes, que, en otras piezas, llegarían a un final feliz, pero en *Olmedo*, no.

El amor instantáneo se encuentra en muchas comedias de Lope de Vega. Según Díez Borque<sup>56</sup>, “supone un artificio literario, claramente separado de la realidad, en el que se apoya la estructura y sentido de la comedia y que no difiere, esencialmente, de formas de literatura amorosa infraliteraria.”

El amor como poder absoluto tiene sus raíces en la literatura provenzal, en el Renacimiento, en el bucolismo y en los “Diálogos de amor” de León Hebreo.

El concepto del amor blando y feroz se encuentra en el *Arte de amar*, de Ovidio: “Dicen que Amor es fiero, y no dudo / que muchas veces ha de resistirme; / mas blando también es por ser niño, / y tal vez yo logre dirigirlo...”<sup>57</sup>

Díez Borque<sup>58</sup> afirma que, en la época de Lope,

[...] ir al teatro era ponerse ante un mundo ilusorio regido por el amor omnipotente que triunfa, incluso, sobre el poder, porque él es absolutamente poderoso, gobernado con atributos de Dios los destinos humanos, hasta el punto de que puede dominar totalmente la actividad del hombre que, en esa época de aguda crisis como el XVII, puede permitirse el lujo de gastar todo su actividad en tensión amorosa.

Los componentes del amor provienen de una tradición literaria y no difieren de los poderes del amor y de sus atributos. En el *Banquete*, de Platón, en las palabras de Diotima de Mantinea, Eros es hijo de Penia (la Pobreza, la Falta) y de

<sup>52</sup> LOPE DE VEGA, *Caballero de Olmedo*. 1982, I, v. 909.

<sup>53</sup> LOPE DE VEGA, 1982, II, v. 988-992.

<sup>54</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 11-14.

<sup>55</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 223-225.

<sup>56</sup> DÍEZ BORQUE, José María. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1976. p. 26.

<sup>57</sup> OVIDIO. *A Arte de Amar, Ars Amatoria*. Texto Bilingüe. Traducción de Luís Alves da Costa (port.) Apéndice con la traducción erudita por António Feliciano de Castilho. São Paulo: ArsPoética, 1992. p. v. 7-11. (La traducción de la cita es de la autora)

<sup>58</sup> DÍEZ BORQUE, José María, 1976, p. 21.

Poros (el Expediente). Diotima nos presenta a Eros como un “*daimon*”, como una ser semidivino que representa una entidad metafísica mediadora entre dioses y hombres. Eros había sido generado cuando Penia esperaba los restos de comida en la entrada del jardín de los dioses. La unión fue astuciosa. Debido a la unión de las cualidades negativas maternas y positivas paternas, al ser generado, el amor es maniqueísta. En *Olmedo* se presentan las dos significaciones del amor: el buen amor, el leal, cuyo fin es el casamiento, representado por Alonso, y el mal amor, que destruye el ser, trae la envidia, el celo y el sentimiento de inferioridad, representado por Rodrigo.

En su última teoría, Freud intentó comprender la naturaleza humana en términos de dos pulsiones esenciales: Eros – pulsión que conduce a la vida — y Tanatos – pulsión que conduce a la muerte. Eros es la tensión primordial del ser, que impulsa la existencia a la acción. Platón, en *Fedro*, dijo ser Eros “el más augusto de los dioses, el más capaz de hacer al hombre virtuoso y feliz, durante la vida y después de la muerte”.<sup>59</sup> Eros inspira valor a los amantes, haciendo, muchas veces, que muera el uno por el otro. Él es la fuerza del mundo, diviniza a quien lo posee, porque a aquel que ama le garantiza la continuidad de las especies y la cohesión del cosmos, y da coraje (Cf. “Alonso: Tello, un verdadero amor / en ningún peligro advierte”).<sup>60</sup> La significación de fuerza del mundo permanece inalterable en Eros en el transcurso de las épocas, a pesar de su múltiple genealogía.

El arte ha representado lo “real” de una forma variable, teniendo como punto de referencia la tradición cultural de Occidente desde la antigüedad clásica, tal y como demuestran las ideas de Platón y Aristóteles.

Platón, idealista, revela, en la *República* III, que “el verdadero artista investiga la verdadera esencia de lo bello”. En su opinión, el arte intenta trascender el mundo objetivo, creando una especie de “realismo ideal”.

Aristóteles define la mimesis, aplicada en la literatura. Al igual que para Platón, para Aristóteles el arte no proviene de una servil imitación. Este selecciona, elige y reproduce lo necesario, concretizando lo inteligible universal. Así, en la *Poética*, IX, declara: “La obra del poeta no consiste en contar lo sucedido, sino en contar cosas que hubieron podido suceder, hechos posibles desde el punto de vista de la verosimilitud o de la necesidad.”

En *Olmedo* (1982) sobresale la perspectiva idealista, pues el espacio ficcional es ahistórico, en lo que se refiere al rescate, representación y a la problematización del pasado. La Historia, por medio de un episodio regional, histórico-legendario, se transfigura con trajes ficcionales, sellada por una vinculación sociocultural; con

<sup>59</sup> Cf. PLATÃO. Diálogos, Ménon, Banquete, Fedro. Traducción directa del griego por Jorge Palikat. Notas señaladas por João da Cruz Costa. Rio de Janeiro: Globo, 1968. p. 84.

<sup>60</sup> LOPE DE VEGA, 1982, II, v. 976.

cuños intertextuales, principalmente, cuando la pieza revive la obra *La Celestina*, posiblemente, o más que posible conocida por el auditorio que asistía a la representación en el “corral”. Pero todo eso sirve para comprobar que Lope de Vega obedecía, en sus obras, a los preceptos del “Arte nuevo de hacer comedias en ese tiempo”, discurso suyo, con 369 versos, pronunciado en la Academia de Madrid, en 1609, en el cual declaraba que la representación, para ser verosímil, debería reflejar la vida y sus costumbres.

El epílogo fatal de los protagonistas en *Olmedo* o la temática del destino como fuerza inexorable que se impone a los personajes tienen como obra literaria antecesora a *La Celestina*. Esa dependencia, se refuerza claramente en las intertextualidades tanto en las simulaciones del pícaro Tello y de la pícaro alcahueta Fabia como en los monólogos y hablas de Don Alonso, el “Caballero de Olmedo”, protagonista de la tragedia, o en sus acciones como la de dar un collar de oro a la alcahueta como pago por sus servicios de intermediaria en el amor e incluso, en la manera como la alcahueta se introduce en la casa de Inés, la amada de Don Alonso, y en la dirección psicológica que le da al diálogo para convencer a Inés de que le escriba.

La obra *Olmedo* difiere de *La Celestina*, por ejemplo, por la manera trágica en la que mueren Calisto y Melibea. Calisto, cuando sale precipitadamente del jardín de Melibea, saltando el muro, cae de la escala y se fractura el cuello. Melibea, al saber que su amado Calisto estaba muerto se tira de la torre. También estas dos obras se diferencian en que esta presenta un erotismo sin traba, o sea, sin la preocupación de sacramentar los lazos matrimoniales, pues Alonso pretendía casarse con Inés, y esta se irá al convento (muerte en vida, sí, pero no cortada brutalmente de la vida, como hizo Melibea, tirándose de una torre, cuando supo de la muerte del amado). Celestina, la hechicera convicta, muere trágicamente a manos de la justicia, pero Fabia no tiene ese fin ni es hechicera convicta, sólo es una engañosa, posiblemente debido al hecho de que, en la época de Lope de Vega, la Inquisición castigaba a las mujeres consideradas hechiceras.

En el teatro lopesco, el amor es uno de los elementos centrales y tronco de provocadoras situaciones (amor/poder; amor/ estatus social; amor/ celo; etc.). Lope une lo trágico (triumfo de la muerte en el caso del gentil caballero y concretización de la infelicidad) con lo cómico (la fiesta, la risa carnavalesca, la sátira menipea, la intertextualidad burlesca y las disimulaciones que los personajes emplean para alcanzar el reinado del amor).

En el barroco, el mundo es del “*trompe-l'œil*”. Así, es necesario desviar la verdad, el uso de la disimulación para alcanzar la realidad. En la tragicomedia, la falsa apariencia va de un lado a otro en el juego de la transformación y el engaño (citamos como ejemplo la escena en que Telo y Fabia fingen ser profesores para ayudar a los amantes y hablan en un distorsionado latín).



Algunos críticos elevan la obra *El Caballero de Olmedo* a una de las mejores obras escritas por Lope de Vega por razones que incluyen la intertextualidad con *La Celestina*; desde la temática de la canción que recorre toda la historia de Alonso y que se vuelve un coro y acentúa el carácter dramático de la pieza, a semejanza y de la manera en se utilizaban en el teatro griego para destacar la intención y extraer consecuencias; como las características de la estética barroca, transparentes en las imágenes y en las repetidas metáforas que colocan a la mujer como sol, como aurora o que le otorgan la belleza de las flores, los ojos incandescentes por el toque del Amor; hasta las asociaciones, a veces hiperbólicas para exaltar la belleza femenina (destacando la blancura cristal, marfil, perla, ángel) y el ritmo variado de los versos.

La historia de amor y muerte de esa obra ocurre en un ambiente de nobleza, por lo tanto sin existir imposibilidad de un amor, porque los amantes pertenecen a la misma categoría social.

El amor surge de una inesperada y recíproca atracción física, y la muerte surge como consecuencia de elementos negativos, como la envidia o el rencor, en un ambiente nocturno. La historia se resumiría en como sigue: Alonso, el protagonista, noble caballero de Olmedo, definido por Rodrigo como “[...] aquel de Olmedo/ alanceador, galán y cortesano,/ de quien hombres y toros tienen miedo”,<sup>61</sup> va a la feria de Medina con su criado, Tello. Allí, ve a una bella joven, la hidalga Inés, de quien se enamora inmediatamente y se siente correspondido:

[...] pensando correspondencia,  
engendra amor esperanza.  
Ojos, si ha quedado en vos  
de la vista el mismo efecto,  
amor vivirá perfecto,  
pues fue engendrado de dos.”<sup>62</sup>

La visión que tuvo de la joven, la describirá a la alcahueta Fabia, con un lenguaje hiperbólico, de agrado barroco, en romance. El delicado lenguaje poético hace a ese romance popular y se encuentra en la obra *Primavera y flor de los mejores romances*:

[...] Por la tarde salió Inés  
a la feria de Medina,  
tan hermosa, que la gente  
pensaba que amanecía.  
rozado el cabello en lazos,  
que quiso encubrir la liga,  
porque mal caerán las almas

<sup>61</sup> LOPE DE VEGA, 1982, II, v. 1351-1353.

<sup>62</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 19-24.

si ven las redes tendidas.  
Los ojos, a lo valiente,  
iban perdonando vidas,  
aunque dicen los que deja  
que es dichoso a quien la quita.  
Las manos haciendo tretas,  
que, como juego de esgrima,  
tiene tanta gracia en ellas,  
que señala las heridas. [...]   
mirándome sin hablarme,  
parece que me decía:  
“No os vais, don Alonso, a Olmedo,  
quedaos agora en Medina.”<sup>63</sup>

Alonso, noble, gentil, intrépido, con cualidades psicofísicas y mucha virilidad, también es imbatible con las armas y con los toros. Escribe cartas a la amada y le compone poemas a la manera trovadoresca.<sup>64</sup>

Siguen algunas réplicas que comprueban la admiración que el Rey y el pueblo tienen por Alonso, su alabada belleza física, su carácter generoso y su solidaridad con el compañero, al salvarlo de las cornadas del toro:

1° — Cayó Don Rodrigo,  
Alonso — ¡Afuera!,  
2° — ¡Qué gallardo, qué animoso  
Don Alonso le socorre!  
1° — Ya se apea Don Alonso.  
¡Qué valientes cuchilladas!  
Hizo pedazos al toro.<sup>65</sup>

\*\*\*\*\*

Alonso — no habré menester dineros;  
que de día y en la calle  
se los doy a cuantos veo  
que me hacen honra en pedirlos.<sup>66</sup>

\*\*\*\*\*

Leonor — Demás que negar no puedo  
[...] que el forastero es galán.<sup>67</sup>

\*\*\*\*\*

Rodrigo — El talle, el grave rostro, lo severo,  
celoso me obligaban a miralles.<sup>68</sup>

\*\*\*\*\*

<sup>63</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 75- 135.

<sup>64</sup> LOPE DE VEGA, 1982, II, v. 1104-1162.

<sup>65</sup> LOPE DE VEGA, 1982, III, v. 2014-2019.

<sup>66</sup> LOPE DE VEGA, 1982, III, v. 2434-2437.

<sup>67</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 231-236.

<sup>68</sup> LOPE DE VEGA, 1982, v 1336-1337.

[...] Bien es verdad que él tiene tanta fama,  
que, por más que en Medina se encubría,  
el mismo aplauso popular le aclama.”<sup>69</sup>

\*\*\*\*\*

[...] alanceador galán y cortesano,  
de quien hombres, y toros tienen miedo.”<sup>70</sup>

\*\*\*\*\*

Rey — Es hombre  
de notable fama y nombre.  
en esta villa le vi  
cuando se casó mi hermana.”<sup>71</sup>

\*\*\*\*\*

1º y 2º — ¡Brava suerte!  
¡Con qué gala  
quebró el rejón!”<sup>72</sup>

\*\*\*\*\*

Fabia — vuelve en ti, que tendrás presto  
estado con el mejor  
y más noble caballero  
que agora tiene Castilla;  
porque será por lo menos  
el que por único llaman  
‘el caballero de Olmedo’.”<sup>73</sup>

Las cualidades de Alonso provocan, en otros caballeros, la envidia, el odio y los celos, debilidades de almas inferiores. En Rodrigo, la envidia, en primer lugar, le despierta un deseo por igualarse o superar las cualidades del “adversario”, y dirá que tiene más suerte y mejor apariencia: “que tiene mayor dicha o mejor talles”;<sup>74</sup>

\*\*\*\*\*

Yo he de matar a quien vivir me cuesta  
en su desgracia, porque tanto olvido  
no puede proceder de honesto intento.”<sup>75</sup>

\*\*\*\*\*

---

<sup>69</sup> LOPE DE VEGA, 1982, 1342-1344.

<sup>70</sup> LOPE DE VEGA, 1982, 1352-1353.

<sup>71</sup> LOPE DE VEGA, 1982, v. 1599-1602.

<sup>72</sup> LOPE DE VEGA, 1982, v. 1842-1843.

<sup>73</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 820- 826.

<sup>74</sup> LOPE DE VEGA, 1982, v. 1374.

<sup>75</sup> LOPE DE VEGA, v. 1377-1379.

Mala caída.  
mal suceso, malo todo:  
pero más deber la vida  
a quien me tiene celoso  
y a quien la muerte deseo.<sup>76</sup>

Según Renato Mazan<sup>77</sup>, la envidia es un conflicto que “obedece a evitar el funcionamiento del principio del placer”. El autor explica que el sentimiento de la envidia es un “movimiento de defensa contra la vergüenza que siempre acompaña la mención pública de tal sentimiento”. Ella “tiene parentesco con el deseo, la agresividad, la astucia, la sagacidad, el robo y la rapiña.” El envidioso se entristece con las cosas buenas ajenas y busca destruir la felicidad ajena y lo hace movido por el odio. Afirma Espinosa<sup>78</sup>: “[...] Los hombres son generalmente dispuestos por naturaleza a envidiar a aquellos que son felices y a envidiarlos con un odio tanto mayor cuanto más aman la cosa que imaginan en la pose del otro.” En el caso de Rodrigo, era el amor que Inés sentía por Alonso y, después, la fama de este, pues, a su juicio, ese era el factor intensificador del amor que ella sentía por su opositor.

Como Calisto, de *La Celestina*, por intermedio de su criado, Tello, Alonso contratará la alcahueta Fabia, para entregar a Inés una carta de amor, como forma de aproximación a la persona amada, y le prometerá, en cambio, darle un collar de oro por sus “buenos” servicios.

Fabia, con técnica celestinesca, entra en contacto con Inés con la disculpa de venderle cosméticos; la estimula a leer algunos papeles, entre los cuales está la carta, y la convence de que responda a la carta. En el momento de la entrega del papel con la respuesta, Rodrigo, junto con su amigo Fernando, entra, y no le gusta ver allí a Fabia, pero Inés y su hermana Leonor le mienten diciendo que se trata de la anciana que lava la ropa. Después, Inés responde a la carta de Alonso y Fabia la lleva. Al principio, cuando recibe la carta, Alonso teme que en el papel haya malas noticias; después comprueba que Inés quiere encontrarse con él. Para facilitar la cita de los amantes, organizan una trapaza. Inés dice al padre que quiere ir al convento y que necesita aprender latín y las reglas y que, para eso, necesitará profesores. Tello, el criado de Alonso, pasa a ser el cartero de los mensajes intercambiados por los amantes y también el profesor de latín. Fabia será la profesora de virtudes de Inés y su introductora en las costumbres religiosas. Está todo bien encuadrado; sin embargo, como monja, Inés no podría ir a la importante feria de Medina. Para que ella pudiese reconocer Alonso en la feria, Inés entrega a Fabia una carta diciendo a Alonso que fuera a su casa por una cinta verde que dejaría en la reja del jardín

<sup>76</sup> LOPE DE VEGA, v. 2032-2036.

<sup>77</sup> MAZAN, Renato. A inveja. In: *Os sentidos da Paixão*. Org. Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 128- 135.

<sup>78</sup> ESPINOSA, apud MAZAN, Renato, *Os sentidos da paixão*. Org. Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 135.

para que él se la colocase en el sombrero durante el torneo. Por la noche, cuando Alonso va con Tello a casa de Inés a recoger la cinta, los dos se encuentran con Rodrigo y Fernando, novios de Inés y de su hermana Laura respectivamente que están dando una vuelta por la casa de las jóvenes. Estos, al ver la cinta, suponen que está allí para ellos. Como no saben de cuál de los dos es, deciden cortarla por la mitad, pero salen corriendo al oír las voces de Alonso y Tello, que llegan en ese momento. Alonso no encuentra la cinta y, molesto, cree que fue un castigo de Inés y jura un desquite: “¡Vive Dios, que he de mostrarla / a castigar de otra suerte / a quien la sirve!”<sup>79</sup>. Al día siguiente, Inés ve a Rodrigo con la cinta y piensa que Fabia la engañó para que ella se enamorase del novio, ya que, en una charla con Leonor, Inés había dicho que él nada representaba para ella, aunque estuviesen cuatro años de novios: “[...] si Don Rodrigo / ha que me sirve dos años, / y su talle y sus engaños / son nieve helada conmigo, [...]”<sup>80</sup>. Después, Fabia le explica lo ocurrido y le dice que su amado es Alonso, «El Caballero de Olmedo».

Dos días después, Alonso y Tello vuelven a Medina donde Alonso e Inés se enamoran. Entonces, Don Pedro, el padre de Inés, llega y Alonso y Tello tienen que ocultarse. Don Pedro se admira de que su hija Inés esté aún despierta. Cuestionada sobre el motivo de estar aún despierta, Inés le miente, diciéndole que estaba rezando. Incluso le cuenta que quiere ser monja y que necesita un hábito y una profesora de canto y un profesor de latín para entrar en el convento. Don Pedro promete complacerla. Sin embargo, ella sabía que el rey iría a la feria para asistir a los espectáculos y que Alonso allí estaría. Este, a pesar de haber tenido una premonición, en un sueño, sobre su muerte, va a la feria y se destaca como el gran torero. Rodrigo, incapaz de soportar todos los aplausos del público hacia Alonso, participa también en el torneo, pero no tiene el mismo éxito que su adversario. Cae del caballo delante del toro y es salvado por Alonso, lo que le provoca mucho despecho, por tenerle mucha envidia.

Terminada la fiesta, Alonso va a despedirse de Inés y le comunica que irá a Olmedo para que sus padres sepan que está vivo. En el camino, Alonso ve una sombra, pero no le da mucha importancia y sigue normalmente hacia su destino. Cuando ya está cerca de su casa, se siente amenazado por una canción de mal agüero sobre la muerte del ‘caballero de Olmedo’. Decide saber quién canta y se encuentra con un leñador. Al despedirse de él, percibe que se aproximan unos caballeros. Los reconoce: Rodrigo, Fernando y su criado Mendo. Se tranquiliza. Mendo, detrás de un árbol, cobardemente, lo hiere de muerte con el “arcabuz”<sup>81</sup>, porque, si lo hubiera amenazado con una espada, no hubiera logrado realizar el intento<sup>82</sup>. Los tres huyen hacia Medina. Pocos minutos después de ese suceso, llega Tello, ve a Alonso en el suelo y lo ayuda a llegar a cada de sus padres.

<sup>79</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 688-690.

<sup>80</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 219-22.

<sup>81</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 2338.

<sup>82</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 1262-1263.

Mientras sucede ese trágico incidente, Inés cuenta la verdad a su padre respecto a su amor por Alonso y este acepta que se casen. Rodrigo y Fernando van a la casa de Inés. Quieren pedirle la mano y la de Leonor, respectivamente. Pero Tello llega y cuenta a todos y al rey lo sucedido a Alonso. Inés que, también se encuentra en la casa, se entera. Después de esa funesta noticia, Rodrigo y Fernando son ejecutados.

Lope de Vega, en *Olmedo*, recrea tradiciones y herencias literarias, recoge la práctica real de las relaciones amorosas (cartas y presencia de alcahuetas), criados acompañando al caballero, confiriéndole una importancia social — expresión de una ideología —, destaca los locales de encuentro entre los amantes: jardín, iglesia, lugar de oración y de encuentros simulados entre los amantes de todas las clases sociales, donde se podría ver el (la) amado (a) y comunicarse con él (ella) por señas. Resalta Lope de Vega el habla de los amantes en el jardín, la reja del jardín, la presencia del padre, el encierro de las jóvenes y la manera de soslayar esa falta de libertad, el símbolo de los amantes con la cinta colorida que el caballero debería usar durante el torneo, las entrevistas por la noche y por la madrugada y las fiestas, para mostrar que la vida del hombre no es sólo pasión y muerte, sino que en ella también hay momentos de felicidad, de alegría de la comunidad. Todo eso hace del teatro lopesco un teatro no sólo de tragedia o solo de comedia, sino de tragicomedia, verdadero reflejo de la vida, siendo la muerte el final de un proceso de la existencia y el principio de un misterio.

Si el amor en *Olmedo* es el tiempo y el espacio donde él reina, la vileza de la muerte de Alonso en el camino entre Medina y Olmedo, provocada por Rodrigo y Fernando, perturba el orden social, impidiendo la sacralización del casamiento, elemento de expansión social y, desde el principio, deseado y planeado por Alonso. Muerto este, Inés ingresa en un convento, símbolo de muerte social. Como los traidores ejecutaron un crimen premeditado, ese proceder deja clara la maldad de su carácter, destaca los arquetipos de la venganza y de la envidia, elevando al asesinado a la categoría de mito caballeresco. La hipócrita situación aumenta la fragilidad del crimen acentuando la repulsión.

La muerte de Alonso, como el Fénix, que renace de sus propias cenizas, lo vuelve un mito, como bien dice Tello:

Cubrió de luto su casa  
y su patria, cuyo entierro  
será el del fénix, Señor,  
después de muerto viviendo  
en las lenguas de la fama.  
a quien conceden respeto  
la mudanza de los hombres  
y los olvidos del tiempo.<sup>83</sup>

A modo de conclusión

<sup>83</sup> LOPE DE VEGA, 1982, II, v. 2701-2709.

En la apertura de la obra cabe destacar que el monólogo que Alonso ofrece al tema AMOR-PASIÓN lo convierte en el asunto central de la obra y presenta una de las características del amor: la de unir a los seres. Ese personaje, terriblemente enamorado, quiere ser correspondido y entrevé, por la manera en cómo fue mirado, una esperanza de ser recompensado por esa repentina pasión. Ese hecho del intempestivo amor nos conduce hacia la temática desarrollada en *La Celestina*, con Calisto enamorado de Melibea en el momento en que la ve en el jardín:

Amor, no te llame amor  
el que no te corresponde,  
pues que no hay materia adónde  
imprima forma el favor.  
Naturaleza, en rigor,  
conservó tantas edades  
correspondiendo amistades;  
que no hay animal perfecto  
la unión de dos voluntades.  
De los espíritus vivos  
de unos ojos procedió  
este amor, que me encendió  
con fuego tan excesivos.  
No me miraron altivos,  
antes, con dulce mudanza,  
me dieron tal confianza,  
que, con poca diferencia,  
engendra amor esperanza.[...]⁸⁴

El amor-pasión, sentimiento irracional, genera problemas sociales y es un fenómeno histórico, de origen religioso. Ejemplos de manifestación religiosa alucinada pueden ser vistos en la pieza *Las Bacantes*, de Eurípides, que presenta el culto de las devotas a Dioniso, las Bacantes y un frenesí de las mujeres de Teba.

Alonso, en el segundo acto, habla con Tello de su amor que abrasa y que es fuerte, aunque se calme y se quede blando, lejos de Inés:

Mi amor  
ni está ocioso, ni se enfría:  
siempre abrasa; y no permite  
que esfuerce naturaleza  
un instante su flaqueza,  
porque jamás se remite.  
Mas bien se ve que es león  
Amor, su fuerza, tirana,  
pues que con esta cuartana  
se amansa mi corazón.  
Es esta ausencia una calma  
de amor; porque si estuviera  
adonde siempre a Inés viera,

⁸⁴ LOPE DE VEGA, 1982, v. 1 a 20.

fuera salamandra el alma.<sup>85</sup>

El amor es consuelo y desconsuelo; es la única medicina contra la muerte, siendo de ella hermana, como cantó Giacomo Leopardi: “Hermanos Amor y Muerte lanzó a la vida/ a la vez la suerte”<sup>86</sup>; es deseo y sentimiento. La ambivalencia del amor – bien (vida) y mal (muerte) —, que se impone como la única razón de ser de Alonso, es lo que Lope nos presenta en *Olmedo*.

todo lo que Inés no es desprecio  
aborrezco ignoro.  
Inés es mi bien, yo soy  
esclavo de Inés; no puedo  
vivir sin Inés; de Olmedo  
a Medina vengo y voy,  
porque Inés mi dueño es  
para vivir o morir.<sup>87</sup>

Esa ambivalencia del amor lo acerca al fuego que tiene dos valorizaciones, la del bien y la del mal (cura y mata); por eso brilla tanto en el Paraíso como en el Infierno. Es símbolo de fuerza y de coraje y manda sobre cualidades morales y físicas. Y es el amor que, según Inés, proporciona la solución al desatarse del compromiso de casarse con Rodrigo, para tener oportunidad de hablar sobre Alonso con su padre: “Amor /en los peligros enseña / una luz por donde el alma / posibles remedios vea.”<sup>88</sup> El amor de Inés es abrasador, no repara en macular la honra del padre.

Para los griegos y los romanos (Menandro, cf. *Eunuco*), el amor es un mal porque trasciende a la voluntad, que es su fin. Los griegos creían que los dioses no amaban, porque no tenían necesidad de nada. En el cristianismo, Dios es amor y este amor en nada se parece al deseo; trae una señal de sacrificio y de donar a sí mismo. Es el ágape, es la voz de Dios hacia el hombre. Ese Amor es desinteresado, pues el amante (Dios) no busca su interés, solamente dona para el amado (Hombre). Fabia ve en el amor que Alonso siente por Inés una enfermedad, pero para él es un fuego que quema y arde.<sup>89</sup> Platón nos habla (*Fedro y El Banquete*) de un furor que va del cuerpo al alma para perturbarla con un “humor” maligno. Y amor, para Platón

<sup>85</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, 903-915.

<sup>86</sup> Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte / Ingenerò la sorte. / Cose quaggiù si belle/ Altre il mondo non ha, non han le stelle. / Nasce dall'uno il bene, / Nasce il piacer maggiore / Che per lo mar dell'essere si trova; / L'altra ogni gran dolore, / Ogni gran male annulla. / Bellissima fanciulla, / Dolce a veder, non quale / La si dipinge la codarda gente, / Gode il fanciullo Amore / Accompagnar sovente; / E sorvolano insiem la via mortale, / Primi conforti d'ogni saggio core. / Nè cor fu mai più saggio / Che percosso d'amor, nè mai più forte / Sprezzò l'infausta vita, Nè per altro signore / Come per questo a perigliar fu pronto: / Ch'ove tu porgi aita, Amor, nasce il coraggio, / O si ricesta; e sapiente in opre, / Non in pensiero invan, siccome suole, / Divien l'umana prole. Disponible: <http://balbruno.altervista.org/index-1097.html>. 14 de mayo de 2014.

<sup>87</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 990-997.

<sup>88</sup> LOPE DE VEGA, 1982, II, v. 1257-1260.

<sup>89</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v 53; 70.



es exigencia del deseo. En su diálogo con Fedro,<sup>90</sup> lo presenta como un sentimiento sin maldades ni ambiciones, inspirador de acciones sublimes y gran motor de las acciones humanas, porque el alma humana tiene un origen y un valor sobrenatural. En una existencia anterior, el alma humana contempló las Ideas, lo Bello y eso le ha dejado una profunda huella de que, a pesar de la caída, guarda en el recuerdo el esplendor del mundo superior y siente esa reminiscencia. Y Eros es precisamente esta atracción del alma por el mundo superior. Es un amor Celeste, un amor del mundo luminoso de las Ideas, del deseo de participar de la vida divina. Así el amor platónico es vida “delirio divino”. Esa es la razón por la que los amantes no sienten el tiempo pasar: “Alonso: — que es amor dulce materia/ para no sentir las horas, / que por los amantes vuelan — [...] ¡Ay, Dios! ¡Qué dichosa fuerza!”.<sup>91</sup> En el *Banquete*<sup>92</sup>, Platón nos describe la manera que efectúa la elevación del alma al mundo de las Ideas y cuáles son sus etapas, imagen que los místicos usarán más tarde como la escalera que el alma debe subir para llegar al mundo superior. También en el *Banquete*, Platón nos habla que Eros posee un doble carácter; ni es puramente divino, ni humano, pero algo intermediario, un gran “*daimonion*”, se encuentra entre la vida humana y la celeste. Su dualidad se debe a ser en su origen hijo de Penia (la falta) y Poros (la abundancia). Es intermediario entre lo mortal y lo inmortal (entre la posesión y la privación (entre la sabiduría y la locura). La doble condición de Eros resulta en que el objeto amado tiene un valor y que ese valor tiene un doble precio para nosotros.

Aristóteles extiende la concepción platónica y da a Eros una significación cósmica. Ve en el amor la benevolencia. Así, para Platón, Eros era la aspiración del alma para el objeto de deseo, para lo que es Bello en sí y digno de ser adquirido. Esta aspiración disfraza la nostalgia que el alma experimenta por estar alejada de su patria celeste. Pero Aristóteles modifica ese concepto para lo que es digno de ser adquirido. Ese amor se adapta a todos los elementos cósmicos. Aristóteles presenta a la naturaleza entera como movimiento y ella está sometida a Eros. Lo que es inferior tiende hacia lo que es superior y quiere igualarlo. Hay un deseo de parecerse a Dios (en el sol, en las estrellas). Una elevación gradual de la materia a la forma, de la posibilidad a la existencia, de las virtualidades a las realidades. El deseo crea el movimiento y el objeto amado mata al que lo ama. La forma ejerce influencia en la materia bajo la acción de Eros y se unen. Es con el concepto aristotélico del amor que Lope inicia la obra *El Caballero de Olmedo*, con el habla de Alonso:

Amor, no te llame amor  
el que no te corresponde,  
pues que no hay materia adonde  
imprima forma el favor.  
Naturaleza, en rigor,

<sup>90</sup> PLATÃO, 1968, p. 129-183.

<sup>91</sup> LOPE DE VEGA, 1982, II, v. 1298-1304.

<sup>92</sup> PLATÃO, 1968, p. 78-127.

conservó tantas edades  
correspondiendo amistades,  
que no hay animal perfecto  
si no asiste a su concepto  
la unión de dos voluntades.<sup>93</sup>

Sobre el amor trovadoresco, Denis de Rougemont, en *L'amour et l'occident* (1972), presenta la tesis de que ese amor no es como la flor delicada de la mentalidad cristiana, pues los temas trovadorescos giran alrededor del amor hacia un ser humano – una mujer —, fuente de todo el bien y de toda la felicidad, situada en un nivel imposible de alcanzar. El casamiento es desechado. El Amor entre Calisto y Melibea, en *La Celestina*, se podría llamar trovadoresco, pero a este sentimiento entre Alonso e Inés, en *Olmedo*, no se le puede incluir en el concepto trovadoresco, pues Alonso quiere casarse con Inés, deseo manifestado en los diálogos entre los amantes y en el momento de su agonía:

¡Dios mío, piedad! ¡yo muero!  
Vos sabéis que fue mi amor  
dirigido a casamiento.  
¡Ay, Inés!<sup>94</sup>

Empédocles, precursor de la ambivalencia, filósofo, médico, legislador, profesor, mítico, profeta y defensor de la democracia, sustentaba la idea de que el mundo estaba constituido por cuatro principios: agua, aire, fuego y tierra y que todo sería una determinada mezcla entre esos cuatro elementos en mayor o menor grado y que ellos serían lo inmutable e indestructible que hubiese en el mundo.

Los cuatro elementos, simples, eternos e inmutables son puestos eternamente en unión y eternamente separados los unos de los otros, por dos poderes divinos, el Amor y el Odio. El Amor atrae materias y el Odio los separa. Esos elementos son la variación y la armonía del universo. Constituyen fuerzas atractivas y repulsivas e imperan alternadamente sobre las cosas – sin que estén muy alejadas. Esa ambivalencia entre el Amor y el Odio los acerca al fuego, que salva y mata y a Eros de Diotina, hijo de Penia y Poros. Para Empédocles, la muerte era simplemente la desintegración de los elementos. Según él, todos nosotros formábamos parte de un todo que se renovaba en ciclos, reuniéndose (nacimiento) y separándose (muerte).

El proceso de unir (amor) y separar (odio) fue expuesto claramente en la obra que actualmente analizamos, *El Caballero de Olmedo*. Son esos elementos los que serán el centro condicionante del reflejo de la sociedad en la época del autor, ya sea en sus costumbres, como en su ética, en sus valores morales, en sus vestes,

<sup>93</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I v. 1-10.

<sup>94</sup> LOPE DE VEGA, 1982, II v. 2476-2479.

en sus prejuicios de castas, como aquellos contra moros y judíos, por ejemplo, en sus ideas, en su política y estética.<sup>95</sup>

Sin embargo, los protagonistas son dominados, no por un amor tranquilo, armonioso, intelectual, sino por un sentimiento impulsivo, sin rienda, una pasión ardiente, una fuerza ciega.

Inés se entrega al amado sin preocuparse por herir el honor paterno<sup>96</sup> como mandaban los preceptos sociales de la época y, sin tener la fuerza para resistir a los impulsos de la carne, realiza encuentros nocturnos con el amado.

El amor entre Inés y Alonso es una llama encendida desde las primeras miradas intercambiadas. Sin ella, Alonso prefiere morir<sup>97</sup> y busca una alcahueta para poder acercarse a la mujer amada, conducta prohibida dentro del concepto del “amor cortés”. Las constantes idas secretas de Alonso desde Olmedo hasta Medina, aunque desee sacramentar la unión con el casamiento, pone en peligro la reputación de Inés, reflexión hecha por Telo.<sup>98</sup>

El amor de Alonso por Inés no es ilícito, como lo es el deseo de Calisto por Melibea, que se entrega al placer sin pensar en sacramentar el acto. Ese amor también no perturba la clase social, pero, como en Calisto de *La Celestina*, se aleja de Dios pues idolatra a la amada, comete “idolatría” (*Olmedo*, v. 896-897), se vuelve un amor/pasión irracional.

---

<sup>95</sup> LOPE DE VEGA, 1982, II, v. 1585-1595.

<sup>96</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 807-808.

<sup>97</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 888-889.

<sup>98</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 898-899.

# La técnica de la construcción del personaje femenino en Lope de Vega y en Tirso de Molina

Todo texto teatral responde a una *demanda* del público y ello explica que se produzca fácilmente la articulación del discurso teatral con la ideología y con la historia.<sup>99</sup>

(Anne Ubersfeld)

El teatro es un medio de transmisión de conocimiento para el espectador y, tal como en la vida misma, en él se encuentran los diferentes sucesos de los cuales es protagonista el ser humano: el humor, la tragedia, la ventura, la infelicidad, la vida y la muerte. En una representación teatral se reúnen acciones que ejemplifican la sensibilidad de un autor de un determinado tiempo y espacio delante de los acontecimientos de su entorno.

Reflejando la verdadera vida, el teatro español, a partir de *La Celestina*, se propuso mezclar los elementos cómicos y trágicos, con la predomio del primero, en la tragicomedia. Como dice Lope de Vega en su *Arte nuevo*<sup>100</sup>, cuando escribió fórmulas teatrales que fueron aprovechadas por muchos seguidores de la “Escuela Lopesca”, en el teatro deben estar un Terencio, con su parte ridícula y un Séneca con su parte grave, ya “[...] que aquesta variedad deleita mucho; / buen ejemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza.”<sup>101</sup>

Las varias teorías dramáticas españolas nacen de los comentarios de Plauto y Terencio, dramaturgos romanos que creían que una comedia debiese tener un final alegre. Ellos se apoyaron en las ideas de Aristóteles (la verdad del arte) y de Platón (al respecto del amor y de la inspiración). Y en el siglo XVII hubo un énfasis en el pensamiento de esos filósofos, con respecto a los tratados sobre la “comedia” (teatro) como género literario, debido al creciente prestigio moral que ejercía el substrato ideológico del teatro nacional español. La obra dramática clásica es una manifestación de autores que se encuentran separados del lector actual por varios

<sup>99</sup> UBERSFELD, 1998, p. 186.

<sup>100</sup> En *Arte nuevo*, texto ensayístico en verso, Lope de Vega pretende reflexionar sobre el nuevo teatro español de su época, nacido a base de gusto popular, indicando que su teatro no está asociado a los conceptos antiguos. Son tres los elementos esenciales de esa ruptura: el concepto de tragicomedia, en que se mezclan el género, lo social y lo morfológico; las unidades de acción y de tiempo y la polimetría, obedeciendo a las exigencias de la trama. En cuanto al lenguaje, debe adaptarse a la situación (si está ahí para persuadir, aconsejar o disuadir), luego es necesario que existan frases y conceptos; debe ser claro y fácil, de uso popular, de modo que no ofenda con vocablos difíciles; debe también adaptarse al personaje que encarna (rey, viejo, amantes), incluso si es un monólogo. Solo se debe imitar lo verosímil, no lo imposible y los lacayos deben tener un comportamiento adecuado a su condición. Las frases que finalizan las escenas deben tener gracia y los versos deben ser elegantes, de modo que no desilusionen al auditorio.

<sup>101</sup> LOPE DE VEGA, Félix, *Arte nuevo de hacer comedia*. In – *Clásicos inolvidables*. Buenos Aires, Ateneo, 1950. p. 31-39, v. 179-80.

siglos. La distancia entre autor y lector/oyente actual hacen difícil la comprensión total sin que se tenga un conocimiento lingüístico social de la época en la que fue producida la obra. Pero la acción veloz, las situaciones enmarañadas, la gracia de los diálogos y la poética de su texto nos seducen.

Confiado en esa seducción, retomamos las obras dramáticas *Fuenteovejuna* y *La dama boba*, de Lope de Vega y las de *El Burlador de Sevilla* y *Convidado de Piedra* y *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, dos significativos dramaturgos del Siglo de Oro español, para analizar en ellas las características formadoras de personajes femeninos.

Las obras *La dama boba* y *Don Gil de las calzas verdes* son comedias de enredo o de crítica de costumbres y las otras dos poseen elementos tragicómicos.

El teatro clásico español, el teatro nacional, se alimenta de la tradición épica española (sumisión al rey) y de la teología. Está condicionado por esquemas éticos, sociales y políticos, destaca condiciones sociopolíticas, a partir de las circunstancias trágicas de sus personajes y coloca en escena temas sobre la injusticia social y la política. Según Bances Candamo,<sup>102</sup> “la comedia es la historia visible del pueblo”. Los temas de ese teatro son variados: pastoriles, religiosos, históricos, mitológicos, de costumbres y de capa y espada, pero se vuelven más importantes cuando conciernen a la honra de sus protagonistas, pues ella posee normas e infringirlas provoca situaciones extremas.

El concepto de honra en la España del siglo XVII es muy peculiar, pues tiene un carácter social y es comparada con la vida. Los españoles diferenciaban “honra”, en el sentido de premio por la conducta individual o admisión ajena de la virtud, de “honor”, como dignidad, prestigio, virtud, cualidad intrínseca del individuo o reconocimiento social de la virtud del individuo, por sus valores y “limpieza de sangre”, debido a la ruptura de convivencia entre moros, judíos y cristianos.

En ese concepto español, la honra no depende de quien la posee, sino de la opinión ajena. Se la gana con acciones propias, pero está sujeta a actos ajenos, a la estima y a la fama que le dan los demás. Sin embargo, de la misma manera en que es adquirida se puede perder por actos ajenos cuando se le quita la consideración y el respeto y, principalmente, cuando la injuria se hace pública. Luego, un bofetón, por ejemplo, debe ser vengado, sobretodo si fue recibido con espectadores. Entonces, en ese caso, el agravio que fue consumado en público tiene que ser recobrado públicamente; de lo contrario, si se produce secreto, debe continuar así para no aumentar el número de conocedores del hecho.

Pero si existe la combinación honra y honor, o sea, la unión de prestigio y virtud, clase social elevada y dignidad, el reconocimiento del hombre será mucho mayor. Así, el noble, desde los ideales medievales, es honrado, posee “honor”,

<sup>102</sup> CANDANO, Bances, apud SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, PORQUERAS MAYO, Alberto. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. 2. ed. Madrid: Gredos, 1971, p. 396.

por haber nacido en una clase privilegiada, pero si uniese a esa cualidad una conducta ejemplar, tendría mayor prestigio. Por su parte, un aldeano “un villano”, en general un tipo cómico en el teatro español desde la Edad Media, no podría sentir los problemas de la honra. Sin embargo, en el teatro del Siglo de Oro, el campesino se convirtió en la encarnación de la honra, porque no poseía ninguna sospecha de que infringiese el código de limpieza de la sangre. Lope de Vega, para agradar al público, coloca en sus obras “honor” y “honra” tanto para los nobles como para los labradores, o sea, para todo hombre de bien. Él ha sido genial convirtiendo aldeanos en protagonistas de obras cuyo tema es la honra (cf. *Peribáñez y Fuenteovejuna*).

El centro del teatro clásico español es el tema del albedrío del hombre y la gracia divina de Dios, en una defensa de la doctrina católica del libre arbitrio. La libertad es una gracia de Dios; es lo que diferencia a los hombres de los animales. Como la libertad está sometida al poder supremo, se convierte en sacrilegio sublevarse a la ley Divina. El *Burlador de Sevilla* ejemplifica ese tema, lo que nos lleva a destacar la obra.

El texto del teatro del Siglo de Oro está compuesto en forma y versos de rima variada, según la acción y el tema. La acción se desarrolla en tres jornadas, con el cambio de decoración dos o tres veces por acto. En el paso de una jornada a la otra, hay una intención dramática. Los autores mantienen la tensión con la introducción de un entremés o bailes. En el inicio de una acción, debe haber un hecho notable para atraer al público. El desarrollo del texto debe ser breve. El final debe ser feliz para agradar al espectador.

El elemento fundamental de la historia en el teatro clásico es la honra y los personajes son estereotipos:

- El rey, si es joven, tiene el aspecto de un galán por lo general injusto y soberbio, pero si es viejo, se vuelve necesario para la solución de conflictos. Los reyes son intocables.
- El poderoso, un noble, príncipe, marqués o capitán, por lo general un déspota y generador de conflictos sociales, los cuales solo el rey soluciona con un castigo.
- El caballero, padre, hermano mayor, esposo, el defensor de la honra familiar, del orden social y personaje cuyo carácter es el más trágico.
- El galán contiene los mejores atributos. Hay en él idealismo amoroso, generosidad, paciencia, constancia y un poco de ingenuidad. Para el desarrollo de la trama se necesita de dos o más *alter ego* de ese personaje.
- El gracioso es el criado del galán, su consejero y amigo. La vida erótica del criado se asemeja a la del galán, su pareja en la trama. En él se encuentran los elementos humorísticos; es cobarde, ama el dinero y

goza de los placeres mundanos, principalmente el de la comida. Evita los monólogos y da a conocer sus pensamientos y sentimientos al héroe.

- El villano (el rústico), de procedencia rural, es rico y defensor de la pureza de la sangre. Le falta linaje, nobleza; es el guardián de la honra.
- La dama y la criada son parejas imprescindibles en las obras de este periodo. La dama complementa las características del galán. Así posee virtudes de nobleza e idealismo amoroso y audacia. En general se entrega al amor. Tiene como principal atributo la belleza, que es el mayor enemigo de su honra. La criada es una especie de confidente de la dama. Es el arquetipo de la amiga, que ayuda al hombre a introducirse en casa de la mujer.

La caracterización de personajes de esa época es un campo de estudio para ser ampliado, por el número de obras y por la variedad de caracterización, pero en ellas, aquí, delimitamos el análisis en cuatro obras de esos dos notables escritores de su período (Tirso de Molina y Lope de Vega) y solamente citamos algunos personajes femeninos para señalar su papel social y la crítica que se hace a las mujeres.

Como son las mujeres las guardianas de la honra, tema fundamental en el teatro de esa época y como en ese teatro ellas se presentan con libertad de elección en el amor, nuestra intención será analizar su actitud ante esa temática y la importancia de su papel, ante ese problema social. De ello se desprende, por las características que les son atribuidas, que, en esa época, el dominio social era de los hombres y que a la mujer tenía claramente sus derechos reducidos ante una sociedad machista.

Pasemos a la presentación de las obras *Fuente Ovejuna*, *La dama boba*, *El Burlador de Sevilla* y *Don Gil de las calzas verdes* y de los personajes que se destacan en la trama de esas obras, para, así, poder destacar las características de la mujer en el teatro del Siglo de Oro, enfocando, principalmente, los temas de la honra y del amor.

Este último tema puede ser representado por el personaje de una manera tranquila o puede mostrar un carácter arrebatado o una dificultad de realización, con muchos obstáculos sociales. Pero la mujer elaborará artimañas para defenderse de las barreras que le imponen los tabúes.

La belleza física de la mujer provoca el erotismo, que trae como consecuencia la declaración de amor y el problema de la atracción física de los amantes.

Las obras escogidas obedecen a las normas del *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), de Lope de Vega, ensayo en que este escritor propone unir el humor y el drama en una misma obra teatral. En ese tratado, Lope emplea todas las definiciones conocidas sobre “la comedia”, muestra la importancia que ella tiene para el oyente y explica su transcendencia diciendo que, al oírla, todo podría saber.

En la trama de la obra *Fuente Ovejuna*, Lope de Vega coloca a una mujer, Laurencia, que se rebela contra la situación de ser un objeto sexual para los soldados y para el Comendador. Esa actitud es importante, pues es la primera vez que se observa, en una obra dramática, que una mujer ultrajada en su honra salga a defender y a vengar su violación. Del mismo modo, son relevantes los papeles que se invierten, pues el hombre deja de ser el vengador y defensor de la armonía social y da paso a la mujer que también puede serlo. Los hombres son débiles. Ese tópico de un mundo al revés pertenece al Barroco, luego del siglo XVII. Pero otra novedad, surge, también, con la forma de presentar la honra, sentimiento exclusivo de la nobleza, que podría ser pasado a los vasallos y repercutiendo en todos los habitantes de una aldea.

En los tres actos de esta obra se efectúa el tema de una sublevación de un pueblo contra el abuso del poder por parte del Comendador de la villa y de sus secuaces que, raptando a Laurencia, el día de su boda, así como a su novio, con la finalidad de que ella fuese violada, ofendieron a la honra de los aldeanos, ocasionando el desarrollo de un conflicto social entre el señor feudal y sus vasallos.

Laurencia encabezó la rebelión, que terminó con la muerte del Comendador. El pueblo se tomó la justicia por sus manos y tuvo el perdón de los Reyes Católicos. La causa del triunfo fue la unión de todos los habitantes de la villa. A pesar de haber sido torturados, no denuncian al autor de la muerte del Comendador y, cuando el juez les inquiriere sobre el hecho preguntando: “¿Quién mató al Comendador?”, los habitantes declararon: “*Fuenteovejuna, Señor*” y en la insistencia de la investigación: “¿Quién es Fuenteovejuna?”, la respuesta del pueblo fue: “*Todo el pueblo, Señor*.” Al final, los reyes restablecerán el orden.

En la obra hay dos amores que se contraponen: el amor puro, platónico, de Frondoso por Laurencia y el amor lascivo del Comendador. En Lope de Vega es necesario distinguir entre el tema del amor y el motivo del erotismo. El tema del amor es muy variado: apasionado o tranquilo, o difícil, con obstáculos creados por obstáculos sociales. En *Fuenteovejuna* los temas del amor tranquilo y apasionado y el de la ambición dominan. Laurencia y Frondoso luchan por su amor contra los abusos del Comendador. Es notable tanto el papel masculino como el femenino. El dominio del violador no es aceptado por las mujeres. Pero es en Laurencia donde la identifica la mayor fuerza de liberación se identifica. Su coraje es inmenso y se iguala a los procedimientos de protagonistas masculinos que representan a personas de fuerte carácter. A nada ni a nadie temen. En el tercer acto, Laurencia entra en la sala del consejo y reivindica sus derechos: “Dejadme entrar que bien puedo/ en consejo de los hombres; / que bien puede una mujer, / si no a dar voto a dar voces”.<sup>103</sup>

Sin embargo, su interpelación a los miembros del consejo llega a la cumbre, cuando expone las razones de su indignación a su padre: “[...] porque dejas que

<sup>103</sup> LOPE DE VEGA, Félix. de. *Fuenteovejuna. Obras completas*. 7. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1955, acto 3, v. 61-64.



me roben/ tiranos sin que me vengues/ traidores sin que me cobres [...]” y se dirige a toda la comunidad masculina, que nada había hecho para impedir su ultraje: “[...] ¿Vosotros sois hombres nobles?/ ¿Vosotros, padres y deudos?/ ¿Vosotros que no se os rompen/ las entrañas de dolor,/ de verme en tantos dolores?”<sup>104</sup> Laurencia continúa diciendo que ellos eran ovejas, gallinas, cobardes y que ella misma haría venganza por el ultraje sufrido, ya que los hombres no eran capaces de actuar: “¡Dadme unas armas a mí/ pues sois piedras, pues sois bronces, / pues sois jaspes, pues sois tigres...! [...]”. Ella prosigue con los insultos: “[...] Vive Dios, que he de trazar/ que solas mujeres cobren/ La honra de estos tiranos/ La sangre de estos traidores! ¡Y que os han de tirar piedras. / hilanderas, maricones,/amujerados, cobardes!” A continuación, Laurencia se dirige a las mujeres incitándolas a vengar la humillación sufrida: “Caminad, que el cielo os oye, / ¡Acudid, porque se cobre/ vuestro honor! ¡Acudid todas!/ ¡Ah... mujeres de la villa!”<sup>105</sup>

En *La dama boba*, Lope de Vega trata del poder educativo del amor. Muestra aspectos negativos de la mujer: mentirosa e ingeniosa para conseguir su objetivo: casarse, sobre todo con aquel por quien está enamorada: “Demás desto, las mujeres/ naturaleza tenemos / tan pronta para fingir / o con amor o con miedo, / que, antes de nacer, fingimos.”<sup>106</sup> Y muestra, en el habla de Finea, que la mujer es mentirosa e ingeniosa desde antes de nacer, fingiéndose un hijo hombre para agradar al padre<sup>107</sup>:

Cuando estamos en el vientre de nuestras madres, hacemos entender a nuestros padres, para engañar sus deseos,	470
que somos hijos varones; y así verás que, contentos, acuden a sus antojos con amores, con requiebros, y esperando el mayorazgo	475
tras tantos regalos hechos, sale una hembra que corta la esperanza del suceso Según esto, si pensaron que era varón, y hembra vieron antes de nacer fingimos	480

Así, para conseguir realizar sus intentos, la mujer adopta iniciativas disparatadas, como hacerse la boba, como hizo Finea.

*La dama boba* es una obra de enredos, de intrigas y de amor, típica de las costumbres del campo y de la ciudad. Dos caracteres femeninos son confrontados en

<sup>104</sup> LOPE DE VEGA, 1955, acto 3, v. 72-106.

<sup>105</sup> LOPE VEGA, 1955, acto 3, v. 109-166.

<sup>106</sup> LOPE VEGA, 1955, acto 3, v. 459-463.

<sup>107</sup> LOPE VEGA, 1955, acto 3; v. 467- 481.

ella, el de Finea y el de Nise, hijas de Otavio. La primera, muy bonita, es aparentemente boba, sin haber profesor capaz de mejorarla, mientras que la segunda, Nise, es culta, refinada e intelectual. Leandro las define: “Nise es mujer tan discreta, / sabia, gallarda, entendida, / cuanto Finea encogida, / boba, indigna e imperfecta.”<sup>108</sup> Ambas son pretendidas por rapaces que se alternan en la atracción, influenciados, también, por el dinero del rico Sr. Otavio. Es Leandro quien define el resultado de la elección de una o de la otra: “Verdad es que no habrá muchas / que la puedan igualar/ en el riquísimo dote; / mas, ¡ay de aquel desdichado / que espera una bestia al lado! / Pues más de algún marquesote, / a codicia del dinero, / pretende la bobería/ de esta dama, y a porfía/ hacen su calle terrero.”<sup>109</sup> Pero de una manera diferente las juzga Otavio, el padre de las jóvenes. Cuando de ellas habla con su amigo Miseno, dice que si tuviese que elegir una de sus hijas para casarse con ella, elegiría a la boba y bella Finea, en vez de la intelectual (letrada) y arrogante Nise:

Si ser Finea simple es caso duro,  
ya lo suplen los bienes de Fortuna  
y algunos que le dio Naturaleza,  
siempre más liberal de la belleza;  
pero ver tan discreta y arrogante  
a Nise, más me pudre y martiriza,  
y que de bien hablada y elegante  
el vulgazo la aprueba y soleniza.  
Si me casara agora (y no te espante  
esta opinión, que alguno lo autoriza),  
de dos extremos: boba o bachillera,  
de la boba elección, sin duda, hiciera.<sup>110</sup>

Claramente se nota en el habla del padre el prejuicio por la mujer intelectual y el concepto despreciable que se tiene de la mujer. En esa pieza hay una crítica a la mujer letrada: “[...] ¿Quién la mete a una mujer/ con Petrarca y Garcilaso, / siendo su Virgilio y Taso/ hilar, labrar y coser? [...]”<sup>111</sup> y, también, una enseñanza de cómo debe ser educada la mujer soltera y de cómo debe proceder una mujer casada: amar y servir al marido, ser recatada en el vestir y en el hablar y ser sumisa con el marido. Según Miceas, después de casada, Nise no pensaría más en leer, pues estaría ocupada y divertida “en el parir y el criar.”<sup>112</sup>

En la trama, Finea y Nise, las dos bellas hermanas, se muestran capaces de tener determinaciones y de maquinarse; y son víctimas del machismo dominante. Ellas representan la dificultad que la mujer enfrenta para ser reconocida en su condición de ser humano y dejar de ser considerada un simple objeto de cambalache.

<sup>108</sup> LOPE VEGA, 1955, v. 125-12128.

<sup>109</sup> LOPE VEGA, 1955, acto 1, v.130-140.

<sup>110</sup> LOPE VEGA, 1955, acto 1, v. 205-216.

<sup>111</sup> LOPE VEGA, 1955, acto 3, v 76-80.

<sup>112</sup> LOPE VEGA, 1955, acto 3, v. 105.

Finea, por su conducta, es el personaje que da el nombre a la obra *La dama boba*. Joven, bella, pero con poca inteligencia, no consigue seguir las enseñanzas pedagógicas que debería tener una dama: leer, danzar y tocar, situación que se modifica cuando conoce el amor. Las lecciones que el profesor va a darle para que aprenda a leer o a danzar y las respuestas que va dando, llenan al texto de humor, por la ingenua simplicidad de Finea. En su ingenuidad, al ver el retrato del prometido, cree que este no tiene piernas. Sin embargo, después de descubrir el amor, su inteligencia florece, pero sigue haciéndose la boba para lograr su objetivo amoroso: casarse con Laurencio, un cínico, que está interesado en su dote.

Nise, hermana de Finea, contrasta con ella por su inteligencia, a pesar de que se igualen en belleza. Nise es la intelectual y sabe diferenciar la poesía de la prosa, conoce a los poetas griegos y a los contemporáneos de Lope. El joven Liceo, que estaba destinado a casarse con la bella Finea, al saber de la poca inteligencia de esta, empezó a interesarse por la bella Nise.

Por medio de los dos personajes femeninos, Lope de Vega desarrolla la idea neoplatónica sobre la capacidad del amor para abrir el entendimiento. Finea descubre el poder del amor:

¡Amor, divina invención  
de conservar la belleza  
de nuestra naturaleza,  
accidente o elección!  
Extraños efectos son  
los que de tu ciencia nacen,  
pues las tinieblas deshacen,  
pues hacen hablar los mudos,  
pues los ingenios más rudos  
sabios y discretos hacen [...] <sup>113</sup>

Pero el dramaturgo muestra el otro aspecto del amor, aquel sensual y las consecuencias que puede traer el amor cuando genera los celos entre hermanas y hace que se enfrenten. El comportamiento de Finea representa el carácter disimulado de la mujer. Sirve como ejemplo el monólogo de Finea:

Ella se le lleva en fin,  
¿Qué es esto que me da pena  
de que se vaya con él?  
estoy por irme tras él.  
¿Qué es esto que me enajena  
de mi propia voluntad?  
No me hallo sin Laurencio.  
Mi padre viene: silencio.  
Callad, lenguaje; ojos hablado. <sup>114</sup>

<sup>113</sup> LOPE VEGA, 1955, acto 3, v. 1-10.

<sup>114</sup> LOPE VEGA, 1955, acto 2, v. 717-725.

La obra *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, de Tirso de Molina, trata con claridad el tema de la mujer, en las varias clases sociales, que se empeña en obtener una libre elección en el amor y que lucha por reconquistar su honra. Isabela y Doña Ana, pertenecientes a la nobleza, sufren burlas de un falso amante. Al infringir las leyes del pundonor, buscando encontrarse con el amado a escondidas, descubren que su acompañante es otra persona que se está haciendo pasar por su amante y gritan. Sus gritos tendrán implicaciones futuras. El acto de Isabela es doblemente agravante, pues profana el palacio del rey y ella, deshonrada, después de gritar por la pérdida de su honra, — haciéndola de este modo pública —, va a reconquistar su honra, pero solo logrará su intento después de la muerte del violador, Don Juan y su casamiento con el duque Octavio, su amado. Doña Ana, que ama al Marqués y está destinada a un casamiento concertado por el rey con Don Juan, mantiene una actitud de rebeldía delante del matrimonio impuesto. Marca un encuentro con el amado, pero en lugar de él, surge Don Juan. Este, a pesar de haberse disfrazado con la capa del Marqués, es descubierto por Doña Ana quien grita. Su padre, al ir en defensa de la honra de su hija, muere.

Tirso de Molina, en *El Burlador*, recoge el mito del conquistador, personificándolo en la figura de Don Juan Tenorio, un libertino, irreverente para con las mujeres conquistadas, personaje que se volverá universal y que cree en la justicia divina (“No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague.”) y confía en el perdón de Dios antes de comparecer ante el juicio final (“¡Qué largo me lo fiáis!”).

Se inicia la obra con Don Juan en Nápoles, seduciendo a la duquesa Isabela, haciéndose pasar por su novio, el duque Octavio y siendo por ella descubierto cuando le alumbra el rostro. Cínico, burla a Isabela. Huye, auxiliado por su tío, jefe de los guardas del palacio y viaja a España. Pero el barco en el que va naufraga en la costa de Tarragona. En la playa Don Juan es socorrido por la pescadora Tisbea, que oye los gritos de su criado Catalinón, cuando este intenta salvar a su amo. A pedido de Tisbea, Catalinón solicita ayuda a los pescadores. La pescadora los lleva a su casa, pero aquella misma noche, Don Juan la seduce y, a la mañana siguiente, huye dirigiéndose a Sevilla.

Cuando Don Juan llega a Sevilla, el rey Don Alfonso ya ha tomado conocimiento del escándalo en Nápoles y busca solucionar la deshonra de Isabela, comprometiéndose a casarla con Don Juan. Al ir a la plaza, este se encuentra con el Marqués de la Mota y entablan una liviana conversación sobre mujeres y sobre las burlas hechas a ellas. Sin embargo, cuando el Marqués habla a Don Juan de doña Ana de Ulloa, su amada, la más bella sevillana, según él, Don Juan siente deseos de poseerla y, por casualidad, recibe una carta de esta hidalga, destinada al Marqués. Marca una cita ingeniosa, con el fin de llegar antes que el Marqués y poder salir vestido con la capa de este para lograr realizar su intento: deshonrar a Doña Ana,

como había hecho con Isabela. Don Juan casi consigue engañar a Ana, pero es descubierto por el padre de esta, Don Gonzalo de Ulloa, con quien se enfrenta en un combate que tiene como fin la muerte de Don Gonzalo. Don Juan huye en dirección a Lebrija y allí otra deshonra acontece por la burla: durante la ceremonia de unas bodas entre Arminta y Batricio, hábilmente, por la noche, Don Juan posee a Arminda, con engaños y huye de madrugada. Vuelve a Sevilla y, en la iglesia, en el túmulo de Don Gonzalo, el ultrajado padre de Doña Ana burla al difunto e invita a su estatua a cenar. La estatua irá a esa cena y, en retribución, invitará a Don Juan a otra cena y esta vez en la iglesia. Don Juan acepta la invitación. La noche siguiente irá a cenar. Terminada la cena, será arrastrado a la sepultura sin tener tiempo de obtener el perdón divino. Después de la muerte del burlador, las mujeres deshonradas recuperan la honra perdida, logrando, así, casarse con sus pretendientes.

En *Don Gil de las calzas verdes*, Tirso de Molina desarrolla con mucha habilidad el motivo de la mujer disfrazada de hombre. Ese disfraz femenino se repite en algunas obras del Siglo de Oro. Es recurrente tanto en la literatura italiana como en la literatura española del Renacimiento y es motivo de escenas cómicas. Es casi siempre la historia de una dama que deja la seguridad de su hogar para buscar al hombre amado. El tema del disfraz da la oportunidad de destacar la idea bíblica y aristotélica de que la mujer es perdición, es disimulada y posee cualidades negativas para la humanidad, pues mujer es sinónimo de pecado y es considerada por Aristóteles como un ser inferior. Ese tema permite que el dramaturgo utilice el recurso técnico del equívoco o *quid pro quo*.

Como el misterio y desdoblamiento son elementos esenciales para la condición humana, el tema del disfraz agradaba al público y Lope de Vega, en su obra *Arte Nuevo de hacer comedia*, orienta a los dramaturgos sobre cómo debe aparecer ese motivo: “Las damas no desdigan de su nombre, / y si mudaren traje, sea de modo/ que pueda perdonarse, porque suele/ el disfraz varonil agradar mucho.”<sup>115</sup>

Algunas mujeres, en el teatro del Siglo de Oro, aparecen disfrazadas y se comportan como hombres. Ellas representan la mujer de fuerza varonil cuyo deseo es ser libre; es la superación del estado de ser mujer. Pero hay otras que tienen el objetivo de perseguir al amante que las ha engañado, con el intento de casarse con él. Ellas son muy femeninas y aparecen en escenas cómicas con recelo de que algún personaje descubra que no son hombres.

En *Don Gil de las calzas verdes*, el chico Don Gil, que lleva “las calzas verdes”, es Doña Juana, una noble pobre de Valladolid, que será seducida por Martín. Este está en Madrid. Instigado por su padre a casarse con la rica Doña

<sup>115</sup> LOPE VEGA, Félix. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 280-283. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo-0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo-0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html) >. Acceso en: 28 jul. 2014.

Inés, dice llamarse Don Gil. Doña Juana se dirige a Madrid vestida de hombre para buscar al hombre que la engañó, acompañada de su fiel criado Quintana. Disfrazada de Don Gil, conoce a Doña Inés y Doña Clara, prima de esta, las cuales se enamoran de Doña Juana disfrazada de hombre y vestida con las calzas verdes. Doña Inés prefiere a ese Don Gil, a quien, por poco saber sobre él, le agrega el calificativo de: “el de las calzas verdes”, en vez del otro falso Don Gil (Don Martín) y Don Juan, su pretendiente. Las mentiras de Doña Juana van complicándose en varios contratiempos y llegan a aparecer cuatro Don Gil en escena. Todos falsos. Caramanchel, el gracioso de la obra, que es el criado de Don Gil (Doña Juana), piensa, viendo la multiplicación de Don Gil, que se encuentra con las almas del otro mundo. Un *quiproquo* se arma de tal forma que produce comicidad, por la audacia y talento de Doña Juana, que, en un final feliz, logra reparar su honra casándose con Don Martín, mientras Doña Inés se casa con Don Juan. Es muy común en el teatro del Siglo de Oro el empleo de dos damas en el enredo y de un rival provocando celos.

Tirso de Molina se destaca en el teatro por el tratamiento que da a las damas. Ellas son individualizadas por características particulares. Ese dramaturgo logra penetrar en la psicología femenina durante las situaciones cómicas. Sus personajes femeninos desempeñan los papeles principales, lo que ofrece un estatuto sociodramático hombre/mujer.

En este breve análisis sobre el teatro del Siglo de Oro y sobre el papel del personaje femenino podemos inferir que estos dos dramaturgos, Lope de Vega y Tirso de Molina, eran modernos en sus conceptos sobre la mujer y se constituyeron defensores de sus derechos, reivindicando otro papel para ellas en la sociedad que no fuese la sumisión a la voluntad masculina. Pero como el arte oculta una filosofía de vida y en el teatro la vida es una ficción, es un sueño, no se pueden aceptar las obras del teatro clásico como espejo de la realidad, pues el teatro es arte y en ella hay solamente verosimilitud.

# Historia y ficción mezcladas en la creación del mito de la seducción

Retratos

[...] este hidalgo de un tiempo indefinido,  
Fue abad solitario de un ignoto convento,  
Y dedicó en la muerte sus hechos — “¡AL OLVIDO!”  
Y el grito de su vida luciferina: “¡AL VIENTO!”

Rubén Darío

Para desarrollar el tema que proponemos en este artículo, nos apoyamos en la obra *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, editada por primera vez en 1630. Para las ejemplificaciones utilizamos el volumen segundo de las obras completas de Tirso de Molina<sup>116</sup>, publicadas por la Editora Aguilar (1962). Este ejemplar contiene los estudios críticos de Blanca de los Ríos.

*El Burlador de Sevilla* desarrolla una referencia histórica precisa: la primera parte del siglo XIV (1312 a 1350), durante el reinado de Alfonso XI. Es una tragicomedia que se organiza en tres actos y con mucha acción, siguiendo los preceptos del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega.

En el primer acto son delineadas las características de lo que será el mito donjuanesco: cinismo, audacia, falsa identidad, conquista y fuga del compromiso con la mujer. En el segundo hay un cruce de sucesos, provenientes de las actuaciones inoportunas de Don Juan Tenorio y de su huida. En el tercero, casi al final, se produce el desagravio de los males desencadenados por el protagonista con la sobrecogedora muerte del joven irreverente a manos de la Estatua del Comendador a quien había matado.

La formulación filosófico/teológica de la idea de que la muerte puede llegar hasta cualquiera y en cualquier momento, surge por primera vez en esta obra, con el signo del naufragio, ocurrido en las costas de Tarragona (escena XI) y, posteriormente, en las advertencias de Catalinón (el gracioso) sobre la posición del cielo, dentro de que nunca es tarde para pensar en la salvación y en la amonestación de Don Diego Tenorio a Don Juan, que cree que siempre hay tiempo para el arrepentimiento. Personaje hedonista, infringe las leyes y cree que la muerte sólo llega a los ancianos

¿Es el teatro una ilusión? ¿Es de los hombres sueño? ¿Qué hay en el teatro que encanta a tantas personas a lo largo de los siglos? Son preguntas que nos llevan a

<sup>116</sup> A lo largo de este análisis, denominaremos esta obra “*El Burlador de Sevilla o Burlador*”. El crítico Alfredo Rodríguez López Vázquez cree que la autoría de *El Burlador de Sevilla* puede ser de Andrés de Caramonte. Pero seguiremos considerándola como de Tirso de Molina, pseudónimo de un fray de la orden de *La Merced*, Gabriel Téllez, nacido en Madrid, el 29 de marzo de 1579, que murió en Soría, en febrero de 1648, como consta en la mayoría de las obras de la historia literaria española. Tirso, con Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca, es una importante figura del teatro clásico español del siglo XVII. Su teatro ofrece personajes fuertemente caracterizados.

la tragicomedia, que, al parecer, es lugar privilegiado de la risa, de los sortilegios que transforman la realidad en sueño. Los engaños (*quid pro quo*) y las peripecias de las intrigas son los *vaudevilles* eternos que provocan el dilema: ¿Será lo que veo una ilusión o algún encantamiento? Y la existencia es comprendida como teatro, ya que se puede sentir la importancia de la repetición teatral y el valor de la obra, si se piensa que cada persona representa, como los personajes, su papel en la sociedad. Sobre este tema, Miguel de Unamuno (1964) afirma que todo teatro es ficción. Y, entonces, nos preguntamos, ¿dónde está la realidad? ¿Está en el personaje-sueño, ficción o en nosotros mismos, sueños de Dios? Esa duda es desarrollada por el personaje de Calderón de la Barca, Segismundo, en *La vida es sueño*:

Sueña el rey que es rey, y vive  
con este engaño mandando,  
disponiendo y gobernando;  
y este aplauso que recibe  
prestado, en el viento escribe;  
y en cenizas le convierte  
la muerte (¡desdicha fuerte!<sup>117</sup>  
[...]; ¿Qué es la vida? — una ilusión, [...] que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son.<sup>118</sup>

Gracias a uniones entre los distintos campos semánticos y a su participación en los varios paradigmas, el personaje se vuelve elemento crucial en el teatro. Su importancia se manifiesta por el número de réplicas y apariciones en escena — aunque pueden encontrarse personajes de cuerpo ausente, recurso utilizado por el teatro de todos los tiempos.

Todo personaje es representado en un determinado escenario. Entre los dos, como explicamos anteriormente, existe una relación de selección. Steen Jansen<sup>119</sup> observó que el escenario puede estar vacío de personajes en un plano textual o en diferentes planos, separados entre sí. Según su opinión, no hay personajes mudos. Los que no hablan son ornamentaciones. Sin embargo, los clasifica como personajes cosas (como cajas de radio, farola, columnas, efigies, retratos) que no hablan.

Todos los elementos de la representación visual de los textos en el teatro clásico español, como la decoración, las tramoyas, los movimientos escénicos, etc., son importantes porque muestran la unión entre autor y representación. Además, presentan una peculiaridad escénica, pues la voz del actor ejerce la función de expresar, concretamente, cómo debe ser el lugar en el que está transcurriendo la acción, para que los espectadores puedan imaginarla en un contexto espacial definido. Así, el texto

<sup>117</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. Obras completas. Buenos Aires: Bartolomé U. Chiesino, 1951, vol. 23, v. 2158-2164.

<sup>118</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, 1951, v. 2183-2187.

<sup>119</sup> JANSEN, Steen, *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*, *Langages: linguistique et littérature*, Paris: n° 12, p. 71-93, déc. 1968.



recitado sirve de guía al público. Mostramos, a continuación, en *El Burlador de Sevilla*, algunas réplicas de personajes en las que se define el escenario donde se encuentran, sin que el decorado estuviese en el panorama del escenario:

a) El palacio del Rey de Nápoles es descrito con altos balcones que dan al huerto. Describe chapiteles, la habitación del rey, la sala de audiencia y puertas hacia el interior y hacia el exterior:

“y en el Palacio Real” (A - v. 82)<sup>120</sup>; “¿En tu cuarto, gran señor, /voces? ¿Quién la causa fue?” (A - v. 28-27); “¿Atreveráste a bajar/ por ese balcón?” (A- v. 105-106); “por el balcón de la huerta/ se arroja desesperado (A-134-135); “se arrojó por los balcones/ entre los pies de esos olmos/ que coronan del Palacio/ los chapiteles hermosos” (A - v. 303-305); “Idos, y guardad la puerta/ de esa cuadra [...]” (A- v. 162-163).

b) Una casa señorial, la del Duque Octavio, es descrita con vestíbulo y cuarto de dormir:

“¿Tan/ de mañana, señor, / te levantas?” (A- 191-192); “con tanto descuido duerme” (A -v. 251); “no es justo que duerma yo, / velaré toda mi vida” (A- v. 255-256); “en este punto se apea/ en el zaguán” (A- 244-245).

c) En la playa de Tarragona, cerca de Valencia, hay sol, olas, viento suave, rocas y una casa de paja:

“con fugitivas olas, / aquí donde sol pisa/ soñolientas las ondas/ alegrando zafiros” (A- v. 379-383); oyendo “combates dulces/ del agua entre las rocas” (A- v. 390-391). Hay cabaña: “no desprecias mi choza./ Obeliscos de paja/ mi edificio coronan” (A- 415-417) y a lo lejos de la playa se ve un barco de vela, “como hermoso pavón” (A- v. 489) que se hunde, “agua un costado toma” (A- v. 495) y Tisbea, que está pescando, asiste a esa escena, “Estando, amigos, pescando/ sobre este peñasco, vi/ hundirse una nave allí, / y entre las olas nadando/ dos hombres [...]” (A- v. 658-662).

En cuanto al mito, todos tienen al estamento dominante como característica social y el mito de la seducción, Don Juan, es el prototipo del hidalgo del siglo XVII que nace en la literatura española en *El Burlador*, representado por el personaje de Don Juan Tenorio

Según Roland Barthes, en *Mitología* (2009), el mito es un elemento que (des) enreda, pues elimina las dialécticas existentes, simplificando las esencias. Un mito se encuentra definido por su contenido o por su forma. El contenido del mito remite a funciones sociales específicas, sujeto a importancia y dimensión; por ello, su estudio depende de la ciencia social y forma parte del entorno cultural de una determinada sociedad: aquella que lo produjo y cuya tradición y costumbres son reveladas en él. De ahí, el hecho de conservar en la historia características de esa sociedad, estar presente en ciertos ritos y pertenecer a una clase dominante, en la que las leyes y los clanes lo apoyan. Justificando esto, se percibe como característica determinante de una sociedad autoritaria, en la psicología del mito de Don Juan, la dualidad represión-transgresión. Esa sociedad busca defenderse de la carga

<sup>120</sup> Los ejemplos fueron extraídos de *El Burlador de Sevilla*, obra atribuida a Tirso de Molina. Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra, 1989. En los ejemplos que siguen a esa obra será indicada con la letra A-.

instintiva que pesa sobre el hombre, animal racional, diferenciándolo de los seres de otras especies. La represión fue adoptada por la religión como una forma de salir del estado de barbarie e ignorancia de los antiguos. La religión creó el concepto de moral, considerando que volveremos a la antigua brutalidad, si la abandonamos. La religión cobra importancia al dar al hombre seguridad, a pesar de inhibir sus instintos, principalmente el de la vida, que, a su vez, cohibidos, ocasionan una regresión de la sexualidad. Por causa de la represión social, las mujeres se alejaban del mundo exterior y Don Juan Tenorio, excitado, deseaba ver, tocar y poseer a la mujer: fruto prohibido.<sup>121</sup> Además, la represión sufrida por Don Juan durante el contacto social, originada por la religión y la moral, nos dificulta separar los motivos profanos de los religiosos; integrantes ambos de la configuración del mito de Don Juan, a la hora de establecer sus antecedentes dionisiacos. Es posible que sea la represión de «Eros» en lo social, la que llevó al autor (fray Gabriel Téllez, pseudónimo de Tirso de Molina), a evidenciar el lado erótico del personaje; mientras su consciencia establecía un castigo para la transgresión y su sensibilidad trasladaba el conjunto al inconsciente colectivo, produciendo al personaje que habría de constituir un mito. Sin duda, esos elementos todos (sociales y morales) sirvieron al escritor de apoyo para la formación de un personaje seductor.

Y, para hablar sobre los antecedentes históricos-temáticos, en los que posiblemente se ha apoyado el religioso al recrear un mito donde la tensión de Eros es evidente, citamos al romance del «galán» que va a la misa para ver a las mujeres, ya señalado por estudiosos donjuanistas y a las leyendas, de origen vario, en que un joven, con ayuda del demonio, conquista a una joven. Aunque también creemos en la existencia de textos diversos, escritos u orales, con motivos dionisiacos y anteriores a la creación de Tirso, no solo en España, sino también en Asia, en la América precolombina, en Oceanía o en África. Sabemos que ese motivo se encuentra en muchos mitos ya sean de origen grecolatino, judío, indiano o africano. ¿!Cuántos «orixás» no presentan una muestra de esa parte dionisiaca!? Nos detendremos en el aspecto religioso y dionisiaco para hacer un breve recorrido por la historia literaria española que sin duda, ciertamente, era conocida por el autor de *El Burlador de Sevilla*. No obstante, cabe aclarar que ciertas coincidencias textuales que el estudioso detecta no corresponden a influencias. Los textos difieren en sus respectivos contextos. Cada conocimiento es individual y retrata una determinada situación, mientras muchas de ellas hacen un recorrido por la experiencia artística, porque la obra es el resultado de un proceso de suplantación e información.

Si buscar antecedentes para la obra de un escritor contemporáneo resulta difícil, lo es más aún cuando se trata de indagar en el remoto pasado. De todos modos, citaremos algunas obras, preferentemente españolas, que tienen como

<sup>121</sup> El deseo irrefrenable de Don Juan puede ser explicado, con el auxilio del psicoanálisis, como una evolución de la primera fase del autocratismo, por medio del proceso de la socialización. Así su Yo queda impedido para encontrar al Otro porque él, por sí mismo, se basta.

motivo principal la actuación de un seductor. Intentaremos señalar la continuidad del motivo del burlador de mujeres, con sus diferentes recurrencias y la justicia divina o social que pone fin a sus acciones.

Foucault<sup>122</sup> explica que, hasta finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII, la analogía tiene un papel constructivo en el saber cultural occidental. Orienta, en gran parte, a la exégesis y a la interpretación de los textos. Y aún organiza el juego de los símbolos, posibilita el conocimiento de las cosas visibles e invisibles y guía al arte de representarlas. Foucault ilustra con la pintura imitando el espacio y concluye que la repetición será como un teatro de la vida o un espejo del mundo. En la opinión de ese importante filósofo, la principal figura que preserva las semejanzas es la *convenientia*, que apunta en la dirección de la verdad de lugares. Según él, son convenientes las cosas que se tocan por las extremidades. Cuando sus puntas se rozan, estas se mezclan. El fin de una es el inicio de la otra, esto es señal de parentesco. De esa manera, toda obra, motivo o situación que antecede a la obra de Tirso de Molina serán puntos intertextuales, puntos que se tocan para convertirse en uno nuevo. Y del mismo modo ocurrirá con lo que suceda después de la obra de ese dramaturgo: las obras donjuanescas posteriores serán aproximaciones de la obra de *El Burlador de Sevilla*.

Centenaria es la leyenda de la monja tornera, devota a la Virgen María, que se enamora de un galán y sale con él del convento, mientras la Virgen ocupa su lugar hasta que la monjita arrepentida vuelve al convento. Esa leyenda aparece en obras del siglo XIII, como *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo Berceo y *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X, el Sabio. Esta última fue reescrita varias veces en diferentes épocas, incluso, fue adaptada por José Zorrilla, en el siglo XIX y por Muñoz Seca, en el siglo XX.

En la literatura española, cuna de Don Juan, existen, desde el medievo, muchos ejemplos de la mezcla entre el motivo profano y el religioso-sobrenatural, entre los cuales citamos los siguientes ejemplos:

1) En los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, en el milagro «El monje y San Pedro», hay un religioso que anteponía los placeres carnales a las normas disciplinares, propias de un devoto. Al morir, su alma es llevada por los diablos. Sin embargo, por intercesión de la Virgen y de San Pedro, resucita para, aún en este mundo, purgar sus pecados. De esa manera logra ir al cielo.

2) En la figura del religioso del siglo XIV, Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, que, por los caminos del Guadarrama camina, según nos relata *El libro del Buen Amor*; encontramos al protagonista de desastrosas aventuras amorosas. Para hablar del verdadero amor, el de Dios, Juan Ruiz muestra los peligros del amor profano. Diserta sobre la lujuria, advirtiendo al hombre sobre ese peligro y dice que loco es el que se va a los placeres que lo lleva a la muerte:

El mundo escarnido et muy triste la gente  
De muchos ha que matas, non sé uno a que sanes:  
Cuantos en tu lojuria son grandes barraganes,

<sup>122</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de A. R. Rosa. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 73-74.

Mátanse a sí mismos los locos albardanes,  
Contéceles como al águila con los necios truhanes.<sup>123</sup>

3) El Arcipreste de Hita, para mostrar la tristeza y los daños morales que la lujuria trae, ilustra con hechos narrados en la Biblia y en la literatura romana. Sobre el amor, dice que el amor loco hace perder el alma y el cuerpo, pues es mentiroso, engañoso y posee una naturaleza diabólica, enloquece, ciega y mata a los hombres.<sup>124</sup>

4) Graciosa aventuras amorosas nos presenta también otro viajero, el Marqués de Santillana, Don Íñigo López de Mendoza, durante el siglo XV. Caminando por diversas aldehuelas, el Marqués encuentra hermosas pastoras que rivalizan con señoras de la corte por su belleza natural. Les dice galanterías y, casi siempre, se enamora de alguna. Aunque actúa con la cortesía de un hidalgo y no con la irreverencia del Don Juan del *Burlador*. A diferencia de este, algunas veces, refrena su arrebato amoroso.

5) A finales del siglo XV, surge la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* o *La Celestina* (1502), que, según parece, trae los cimientos de parte de lo que constituirá Don Juan Tenorio. Todo ello debido a muchas de las características de su protagonista y a los muchos motivos de los que trata la obra. Se puede decir que en Don Juan se encuentra el reflejo de la figura de Calisto — noble y galante, joven aburrido y saltador de muros, tras una doncella inexperta en el amor, pero ansiosa por amar, con la cual un galán pasaría deliciosos momentos, — y se repite en él el pago final por el gozo de las delicias eróticas: la muerte del héroe.

6) Algunos romances históricos del tipo del rey Don Fernando recogen la excelencia de un hidalgo famoso por sus aventuras lujuriosas: “Rey católico y guerrero/ habitaba un caballero / generoso/ de vicios muy afamado”.<sup>125</sup> Las crónicas dan testigo de la cualidad donjuanesca del rey Don Pedro: “Durmió poco y amó a muchas mujeres.”<sup>126</sup>

De las obras que anteceden a la de Tirso de Molina, en donde hay una burla al honor, citamos, además, el *tercer Paso*, de Lope de Rueda, dramaturgo y artista español de la primera mitad del siglo XVI. El personaje de la historia no deja de ser un esquema del futuro burlador de mujeres: el Don Juan, de Tirso de Molina.

Entre los personajes de obras con tema clásico, en donde un seductor tiene relación con el elemento sobrenatural, se destaca Leucino, que Juan de La Cueva (1550-1610), en *Comedia del infamador*, dibuja como un joven desenfrenado que se considera poseedor de encantos tan poderosos que ninguna mujer podría resistirlos. Por su proceder libertino resulta un precedente para el Don Juan del *Burlador de Sevilla* y para los protagonistas de otras obras posteriores a ella, como la del siglo XIX, *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla.

Asimismo, podemos encontrar trazos de seductores previos al Don Juan de Tirso, en personajes de Lope de Vega y, como anécdota, la vida amorosa de este escritor: varios escándalos con amantes y esposas. También en obras de Tirso, anteriores a *El Burlador de Sevilla*, está latente el personaje seductor y burlador, como, por ejemplo, *Tanto es lo de más como lo de menos*; *La ninfa del cielo*; *Santa Juana*; así como *Tan*

<sup>123</sup> RUIZ, Juan (El Arcipreste de Hita). *El libro del Buen Amor*. Ed. crítica de Alberto Blecuá. Madrid: Cátedra, 1992. v. 271-275.

<sup>124</sup> RUIZ, 1992, v. 388-409.

<sup>125</sup> MOLINA, 1967, p. 530.

<sup>126</sup> MOLINA, 1967, p. 532.

*largo me lo fiáis* y *El Condenado por desconfiado*. En esta última, el personaje, que se acerca a las características de Don Juan es Enrico — joven, simpático, galante y arrogante, valiente, excelente espadachín y gran aventurero — que vive en medio de pendencias y «amoríos». No obstante, en todas estas obras ya se distinguen elementos que integran al protagonista de *El Burlador de Sevilla* — padre condescendiente, hijo libertino y espadachín que desprecia al padre y al Cielo, joven arrogante y simpático, criado cómplice y el elemento sobrenatural.

La hora (nocturna) y el espacio donde se realiza la conquista del seductor son relevantes (ciudad o campo, playa o palacio). Además, Sevilla, ciudad de paso para los viajeros que salían hacia otras tierras y que acoge el mito, es muy significativa en el aspecto dionisiaco; ya que invita a la voluptuosidad y a la orgía. En la época de la historia de Don Juan, se encuentra aún envuelta por el perfume sensual de lo morisco; y por sus calles, trajinan los ricos y alborotadores mozos nobles. Ejemplo de ese tipo de joven es Osuna, celebrado por Cristóbal de Monroy y Silva en la pieza *Las Mocedades del Duque de Osuna*, por ser valiente y rebelde. Sevilla es una ciudad que, por su belleza y leyendas, encantó a mucha gente. Cervantes, en *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, la describe como un “lugar tan acomodado a hallar aventuras, que en cada calle y tras cada esquina se ofrecen más que en otro alguno”.<sup>127</sup> En la época de Tirso de Molina, en esa ciudad, corrían leyendas sobre las aventuras amorosas del rey Don Pedro el Cruel. Por sus calles, el Rey, querido por el pueblo y detestado por el clero, caminó y vivió aventuras eróticas notables, como cuentan las crónicas y los romances. Se cree que Don Pedro sirvió de modelo a Tirso de Molina para su Don Juan Tenorio así como las crónicas y leyendas que ayudan a reforzar las muchas suposiciones. Esas hipótesis se justifican por la verosimilitud que Tirso da a la historia y al personaje en sus referencias a lugares y personas, lo que permite pensar en una base histórica, como sucede en otras obras de autores dramáticos en los siglos XVI y XVII.

La preferencia de Tirso por una Sevilla del siglo XIV, en *El Burlador de Sevilla*, se debe tanto a la importancia de esa ciudad en la época cuanto al hecho de que esta sería el camino para que el viajero saliera hacia otras tierras. También se justificaría la obsesión del personaje por la mujer, quizá influencia árabe o andaluza; porque, hasta 1610, los moros no fueron expulsados definitivamente de España. En Andalucía, conocida como la tierra del diablo, ellos superaban los trescientos mil. Sin lugar a dudas, la burla que hay en la obra de Tirso no es propiamente andaluza, sino universal y en eso estriba el éxito de la obra y su influencia en el transcurso de los siglos.

Sin embargo, en el discurso de Don Gonzalo aparece nombrada Lisboa, que, según él, es «una octava maravilla» (A- 722); «La mayor ciudad de España» (A- v. 777).

<sup>127</sup> CERVANTES Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición y notas de Francisco Rico. San Pablo (Brasil): Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004, 1ª parte, cap. XIV, p. 129.

Es curioso que Tirso desarrolle la acción en una Sevilla medieval, durante la época de Alfonso XI, rey de Castilla, que, históricamente, fue un aliado de Alfonso IV de Portugal contra los moros. Ese rey castellano murió en Gibraltar en 1350. Pero según la historia, el Comendador Gonzalo de Ulloa fue a Portugal con una embajada, en el reinado de D. João I, muerto en 1433. Don Gonzalo, en su habla dice «ciudad de España», indicando una realidad posterior a 1580, año en que Felipe II anexiona, con la muerte del cardenal, rey D. Henrique I, Portugal al reino de España. De esos hechos podemos deducir que los errores históricos sean intencionados, sirviendo para demostrar que *El Burlador* es una obra imaginaria y que las coincidencias con la realidad, si por casualidad existen, son una mera eventualidad y que el espacio es importante, pero no el hecho histórico.

Tirso, en *El Burlador*, consciente o inconscientemente, utiliza motivos de la historia literaria española y da a los personajes nombres de familias que existieron y existen en España: Juan y Pedro Tenorio, Ulloa y La Mota. Introduce, con esos recursos, un aire de verdad, al proporcionar a los personajes apariencia de seres de carne y hueso, recreando el mito.

Don Juan, en la literatura, nace de los sentimientos opuestos de horror y fascinación por la muerte, engendrados en el apego a la vida. Representa así el exagerado deseo de vivir y el menosprecio por la muerte. Ese aspecto se repetirá en otras obras donjuanescas, como la de Henry de Montherlant, *Don Juan* (1956). En ella, el protagonista, de carácter inconstante y simple sevillano, es un anciano de sesenta y seis años, que cree, a pesar de la edad, en su poder de seducción. Sin embargo, la Muerte le parece un gran tormento y, aunque obcecado con ella, siente que se introduce en su propia carne y percibe su máscara en su propio rostro.

Desde la Edad Media, el motivo religioso estuvo unido a lo sobrenatural en la literatura española. La religiosidad de inclinación cristiana fue dominante en la España del siglo XVII, declinándose en lo económico, lo que trajo un gran desajuste social. Según García Barquero,<sup>128</sup> en esa época lo extraordinario y lo fantástico penetraron en la realidad concreta de la vida, reflejándose en el teatro como huida de la realidad. En ese ambiente fantástico surge, en la dramaturgia, el mito de Don Juan, como un Titán, que se enfrentará a los dioses. En *El Burlador*, Don Juan se enfrenta a Dios, se burla de los muertos y no cree que un joven (Él mismo) pueda morir, alejando esa idea de sus pensamientos. Su estribillo — «tan largo me lo fiáis» — tiempo tengo y mucho; indica su carácter rebelde. La afirmación (o creencia) de que existe otra vida después de la muerte le facilita seguir con su vida libidinosa. Esa insolencia es importante en el mito donjuanesco, que surge en el escenario español durante la Contrarreforma, momento en el que la sociedad necesita manifestar su YO. Durante siglos esa audacia sigue presente en

<sup>128</sup> BARQUERO, Arcadio. *Don Juan y su evolución dramática: el personaje teatral en sus comedias españolas*. Madrid: Nacional, 1966. p. 105.

obras dramáticas, novelas, poemas, pinturas y en esculturas de distintas tendencias culturales. Lo que determina el resurgir del mito en distintas épocas, es, sin duda, su carácter indómito, individualista y el rechazo a las normas, religiosas o sociales, según el tiempo en el cual renace.

La religiosidad se une a lo sobrenatural para moralizar y señalar el castigo que recibe quien peca. El ataque y muerte de Don Gonzalo obedecen al afán por transgredir las normas civiles y religiosas: ataque a la honra y al mandamiento de no matar al prójimo.

La venganza como medio de reparación familiar aparece también con la muerte del Comendador. Ese deseo está explícito en las últimas palabras del moribundo cuando es herido de muerte por Don Juan:

Aguarda, que es sangría  
con que el valor me aumentaste;  
mas no es posible que aguarde...  
Seguirá mi furor,  
que es traidor, y el que es traidor  
es traidor porque es cobarde (A- v. 1587-1589).

De las palabras de Catalinón se sabe que la venganza de Dios fue provocada por la irreverencia religiosa de Don Juan:

De los que privan  
suele Dios tomar venganza  
si delitos no castigan,  
y se suelen en el juego  
perder también los que miran.  
Yo he sido mirón del tuyo,  
y, por mirón, no querría  
que me cogiese algún rayo  
y me trocase en cecina. (A - v. 1998-2005).

Schopenhauer expone que la muerte es todo lo contrario del placer sensual y la vida de Don Juan era toda fruición: vino, mujeres, aventuras y ociosidad. Todo lo hacía para divertirse, pero la muerte limpió sus culpas; después de ella se transforma en una leyenda sin reproches. El Comendador Estatua, la Muerte, destellos del inconsciente de Don Juan, refleja la salida del hombre de este mundo y la descomposición de la carne por los gusanos. Idea repetida en la propia efigie pesada (piedra fría), aunque caminante y en la comida que ofrece (alacranes, víboras, hiel, vinagre, uñas).

En nuestra vida existen dos incógnitas cruciales: el nacimiento y la muerte. De la primera sabemos lo que nos cuentan y de la segunda, nuestra propia muerte, ni nada sabemos, ni nos sirve de experiencia. Sólo sentimos la pérdida por la

muerte del Otro. Representativa de lo nombrado es la leyenda del anciano que prorroga la hora de la muerte. Cada vez que ella se le acerca, él le pide un poco más de tiempo. Pero un día la muerte no atiende su pedido y se lo lleva. Procurar engañar sagazmente a la muerte, para retrasar el término de la vida, es un tema que se repite en muchas leyendas y cuentos de diversos países, como también el pedido de un tiempo más a la muerte para arrepentirse y para la redención de las culpas. Eso es lo que Don Juan hará al sentir que la muerte se acerca: (“¡Que me abraso! No me abrases/ con su fuego” (A- v.2835), deseando el perdón de sus culpas: “Deja que llame/ quien me confiese y absuelva” (A- v 2854-2855).

Pero es la realidad que representa Don Juan Tenorio, en el juego de la vida (Eros) y de la muerte (Thanatos), lo que lo convierte en mito. Y al apropiarse de esos temas y llevarlos a *El Burlador de Sevilla*, el dramaturgo Tirso de Molina refleja al hombre de su época. El argumento de los muertos regresando al mundo de los vivos para vengarse, o del simple encuentro entre ellos se observa en *El Burlador de Sevilla*, en la figura de una estatua caminante y ya había constancia de esto en la literatura y bajo otras maneras. *Exempli gratia*, en la visión de una mujer vestida de blanco, o incluso, en la macabra y aterradora figura del maestro calavera que obliga a todos a danzar un baile sombrío y lúgubre. En esa visión la peripecia del encuentro con la muerte (Thanatos – el Comendador Don Gonzalo de Ulloa, Estatua), ocurrida al final de la obra (acto tercero) proporciona naturalidad al mito y destaca su verdadera dimensión humana, pues es cuando Eros se une con Thanatos, produciendo la escisión entre el mundo ficcional y los mundos sobrenatural y humano. El mundo sobrenatural se impregnará de angustia — la traída por la muerte.

Mientras la vida representa vigor y permiso, la muerte es represiva y termina con las funciones vitales. El choque de la vida con la muerte lleva a concienciar al hombre de que existe, en esa unión, una extrema angustia. Aunque se dé ese antagonismo figurado y cierto, entre la vida y la muerte, estas dos son inseparables para los seres vivos: una completa la acción de la otra. Sin embargo, Eros (pulsión de vida) necesita permanecer en la continuidad y en la repetición y es Thanatos (pulsión de muerte) lo que le proporciona la regeneración requerida. La vida, para Schopenhauer, es el espejo de la voluntad que busca la prolongación sin término de la existencia. En la muerte, todo se desvanece.

La muerte es un tema recurrente en la literatura española, desde su origen en la Edad Media y sigue dominante en la época de Tirso. Paradigma es la célebre elegía *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique (1460), donde ese poeta filosofa sobre la muerte, a la vez que alaba a su padre y utiliza casi obsesivamente el tema de la muerte en su lírica. A veces la palabra muerte tiene como eufemismo el amor. Por ejemplo, en el siguiente poema:



No tardes, Muerte, que muero;  
ven, porque viva contigo;  
quíereme, pues que te quiero,  
que con tu venida espero  
no tener guerra conmigo.<sup>129</sup>

El recurso expresivo del morir de amor es una de las características temáticas de la poesía lírica medieval palaciega y provenzal. Los motivos pueden ser un repudio por parte de la amada o la alegría de verla. En las cantigas galaicoportuguesas casi siempre la muerte es una “saudade” por el amado. En la poesía italiana (la de Dante o Petrarca, que tanto influyeron en la literatura de la Península Ibérica) está presente el tema de la muerte. En *Vita nuova*, de Dante Alighieri, la muerte propia es agradable y deseada, porque su amada se encuentra muerta o a punto de morir. Citamos, como ejemplo, los siguientes versos de la Rima XXIII, de *Vita nuova*:

Morte, assai dolce ti tegno  
tu dei omai esser cosa gentile  
poi che tu se' nella mia donna stata,  
e dei aver pietate e non disdegno  
Vedi che sì desideroso vegno  
d'esser de' tuoi, ch'io ti somiglio in fede  
Vieni, Che `l cor te chiede.

De la época medieval recordamos las «Danzas de la muerte», donde una calavera invita a todas las personas, sin distinción de la edad o de clase social, a bailar su danza macabra. Agregamos a esas citas algunos sonetos del siglo XVII, en que el *Yo* poético filosofa sobre el inexorable fin del hombre — polvo, ceniza y nada — motivo de la estatua caminante de *El Burlador de Sevilla*.

Homero canta cómo vivir en la pérdida de la vitalidad, sentida como un lugar sin referencia, no existente. Platón concibe la muerte como plenitud y, por eso, deseable. Nietzsche concibe la muerte como afirmación de la existencia, ambas entrelazadas y sucesivas. Dice que «las vidas finitas son olas que se suceden en la gran marea existencial»; lo que lleva a una actitud de indiferencia ante la vida. En Petrarca aparece ese tema como un deseo muy retórico de morir y sirve de ejemplo el soneto “Chi ben pó nulla chi non pó morire”, o como una visión de una muerte enemiga, de la manera como el yo lírico se expresa en el soneto 115: “Morte ebbe invidia al mio felice stato/ anzi a la speme; e féglisi a l' incontra\ A mezza via, come nemico armato.” En la literatura valenciana se destaca el poeta medieval Ausiàs March, que poetiza, también, una muerte de amor y suplica la llegada de la muerte como medicina para sus males. Eso puede ser visto en el canto XXXVI: “¡Oh! Muerte! d' este mundo medicina/ remedio cierto contra la Fortuna,/ pues vees que

<sup>129</sup> MANRIQUE, Jorge. Canción. IN: — *Cancionero*. 4. ed. Estudio, edición y glosario por Augusto Cortina. Madrid: Espasa-Calpe, 1960, p. 65.

vengo a ti, a ti t'inclina, / usa tu ley, no uses seta alguna: / [...] por encontrarte muero noche y día, [...].”

El tema de la muerte persiste en la lírica española. En el siglo XV se encuentra no solo una muerte deseable — muerte invocada (Manrique la concibe como amada) —, sino que también una indeseable — muerte alejada —, y hasta una muerte que provoca la meditación (Cf. *Coplas*, de Manrique). Hay, incluso, una visión mística de la muerte, en la figura del amado —signo de la muerte —, como liberación de una vida angustiosa debido a la ausencia del ser querido. Un ejemplo es la glosa de Santa Teresa que así inicia: “Vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero, / que muero porque no muero.”<sup>130</sup> En el romance del siglo XVI, *El Enamorado y la Muerte*, citado por Fernández Alonso, hay una visión plástica de la muerte: una mujer muy pálida que el yo lírico confunde con la de la amada que viene en su búsqueda:

[...]  
Vi entrar señora tan blanca,  
muy más que la nieve fría  
[...]  
La fina seda se rompe;  
la Muerte que allí venía:  
Vamos el enamorado,  
que la hora ya está cumplida<sup>131</sup>

También en los poetas del siglo XVII, según la autora, está presente una muerte que se esfuerza para no apagar un amor<sup>132</sup> más afanoso que el de ella: “quedando tan glorioso mi tormento, / que no puede tener tiempo ni muerte, / lo que tiempo ni muerte no consume”.<sup>133</sup> En Quevedo es obsesivo el tema de la muerte. Él la ve en todo: «porque también para el sepulcro hay muerte”.<sup>134</sup> Para él la muerte, a veces, viene a organizar la vida: «Mi vida acabe: y mi vivir ordene.»<sup>135</sup>

Hasta el siglo XX ese tema es recurrente en la literatura. Ejemplificamos con la visión de la muerte como una mujer gentil que llama a la puerta (Cf. *La dama del Alba*, de Alejandro Casona, 1962). En *Don Juan de España* (1921), de Gregorio Martínez Siena, acto quinto, en el escenario de un cementerio andaluz (un verdadero jardín, lleno de flores) ocurre un episodio en una noche de luna clara, en que un Don Juan se encuentra con ELLA, una mujer cubierta con una

<sup>130</sup> SAINZ DE ROBLES, Federico, *Historia y antología de la poesía española* (en lengua castellana) *del siglo X al XX*. 4. ed. Madrid: Aguilar, 1964, p. 564.

<sup>131</sup> FERNÁNDEZ ALONSO, María del Rosario. *Una visión de la muerte en la lírica española, La muerte como amada*. Madrid: Gredos, 1971. 152-153.

<sup>132</sup> Cf. CONDE DE VILLAMEDIANA, en el terceto del soneto CIII: “Este fuego de amor que nunca ha muerto.”

<sup>133</sup> FERNÁNDEZ ALONSO, 1971, p. 169.

<sup>134</sup> FERNÁNDEZ ALONSO, 1971, p. 181.

<sup>135</sup> FERNÁNDEZ ALONSO, 1971, p. 183

mantilla. En los actos anteriores, el personaje se manifiesta muy enamorado por mujeres italianas, flamencas y francesas, semejante al esquema propuesto en *El Burlador de Sevilla*. La figura femenina lo persigue y, al mismo tiempo huye de él, aunque la quiera conocer para hablarle. Finalmente, el bulto, que es la Muerte, se le escapa, porque aún no le había llegado su hora: “¡Insensato... aún no es hora!” (1921, p. 131-145), le dijo ella.

En la época de Tirso de Molina, en el Barroco, los sentimientos sobre la muerte son variados. Con frecuencia simboliza pesimismo y desengaño: nacemos para morir y la vida es breve. A veces significa una victoria que equilibra la vida y, en otras ocasiones, reproduce la filosofía de que la vida es el camino hacia la muerte. Así, en *El Gran Teatro del Mundo* la vida es un escenario, una representación,<sup>136</sup> y en *La vida es sueño*, para Segismundo, es «un sueño».<sup>137</sup> Para Betley (1981) la vida es una ficción doble. Tales planteamientos recuerdan la «Alegoría de la caverna» de Platón, según la cual, unos hombres permanecían encadenados desde el nacimiento en una cueva, con la mirada puesta en la pared del fondo, donde la luz de una hoguera proyectaba sombras móviles, única realidad percibida. Con esa alegoría, Platón indica que, en el mundo sensible, somos prisioneros de las limitaciones. Lo que vemos es sombra de la realidad, deformación. La vida es una estampa en el sentido de que no nos vemos, sino a través de los demás, a quienes sólo conocemos por imágenes distorsionadas. Así podemos decir que el mundo sensible es un simulacro, una ilusión (teatro) y que cada persona en la vida representa, como un personaje teatral, su papel en la sociedad. Sobre ese tema, Miguel de Unamuno,<sup>138</sup> afirma que todo teatro es ficción. En la concepción de Anne Ubersfeld,<sup>139</sup> el teatro es un arte paradójico, pues, además de ser una producción literaria, es una representación concreta, siempre reproducible y renovable e «instantánea». Explica que el texto teatral no es lineal, sino «tabular» y es el personaje quien permite unificar la dispersión de los signos simultáneos. Don Juan Tenorio, personaje de *El Burlador*, cumple con ese papel de unión de signos que lo llevará hasta a la categoría de mito.

Entre los signos que trae *El Burlador de Sevilla*, es destacable el de las relaciones políticas, pues atañe al poder real que domina a una abigarrada sociedad en la que se destaca una vida religiosa, palaciega y servicial. Maraval<sup>140</sup> indica que el teatro del siglo XVII difunde y fortalece los intereses de la monarquía. Esa es la causa de que en *El Burlador*, la figura de Alfonso XI sea un simulacro de Felipe II. El orden social

<sup>136</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Obras completas*. Buenos Aires: Bartolomé U. Chiesino, 1951. p. 644-687, v. 1568-1572. vol. 23. Cf. aún en *El grande teatro del mundo*: “Mundo - Pues representaciones/no más es que la vida toda, merezca alcanzar perdón/tanto de unas como de otras.”

<sup>137</sup> Cf. en *La vida es sueño*: p. 17-122, 2º ato, 19ª escena. “Segismundo — Pues estamos/en un mundo tan singular, / que el vivir sólo es soñar; /y la experiencia me enseña/que el hombre vive, sueña /lo que es, hasta despertar.”

<sup>138</sup> UNAMUNO, Miguel. *El otro y hermano Juan o el mundo es un teatro*. 2. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1964. p. 56.

<sup>139</sup> UBERSFELD, 1998, p.11; 88.

<sup>140</sup> Apud DÍEZ BORQUE, José María. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1976, p. 129.

de aquella época se apoya en la monarquía, que beneficia a la nobleza, dándole privilegios, distinciones y favores: nombra a Don Juan Tenorio Conde y a Don Gonzalo, «Mayordomo Mayor». Al rey cabe restablecer el orden social, castigar a unos y favorecer a otros. Él perdona o castiga a infractores y une a las familias por medio de bodas. Delega poderes judiciales, recibe a sus súbditos en audiencia y es el guardián de la virtud.<sup>141</sup> De los vasallos recibe el amor y la obediencia. Como ejemplo, nombramos la expresión de Don Diego Tenorio: “Todos por la merced, sus pies besamos”.<sup>142</sup> Puebla el reino una comunidad de individuos de todas las clases sociales (arquetipos de un reino: nobles, criados, pajes, caballeros, hidalgos, religiosos, hombres de palacio, campesinos, pescadores, prostitutas, celestinas y guardias) que mueven la acción y nos muestran diversos paisajes — urbano y campestre.

En las relaciones sociales hay actitudes opuestas que se complementan, reforzando las tensiones entre la vida y la muerte. La realidad social de extrema represión de Eros se reproduce en la figura de la mujer, pues una señora recluida va a depender de otra figura, la de la tercera (la alcahueta — descalificada moral y socialmente) para lograr alcanzar sus objetivos eróticos. La tradición dramática española tiene en la Celestina (siglo XIV) el apogeo de esa figura que lleva consigo los motivos de la llave, de la carta, del diálogo en la ventana, de los encuentros nocturnos, de la fuga, de la muerte, entre otros signos que vengan a favorecer el encuentro de un dúo amoroso. Esos motivos y otros similares darán a Tirso la oportunidad, en *El Burlador de Sevilla*, de criticar actitudes de la mujer como la fragilidad moral, la traición, o la inconstancia. (Cf. la queja de Batricio: “Al fin, al fin es mujer”.<sup>143</sup>).

De la oposición social de la época, en la creación del personaje que se vuelve un mito, Tirso de Molina, recoge también el motivo de la diferencia entre la figura del caballero sin hidalguía y el villano con cualidades nobles, cristiano viejo sin mezcla de sangres judía o morisca — tabúes en la época. Se puede observar la infame conducta de Don Juan en “Dos Hermanas”, cuando actúa vilmente, infringiendo la ley de la hospitalidad y usurpando el derecho del novio Batricio. Pues fue durante las bodas de Aminta y Batricio, con el objetivo de poseer a la novia, que se presentó Don Juan como un noble caballero de antigua familia — la de los TENORIOS “ganadores de Sevilla”<sup>144</sup>—, cuyo jefe, su padre, después del rey, era el más reverenciado y estimado en el reino.

La degeneración de las costumbres hidalgas es señalada por Aminta, «cristiana vieja [...] hasta los huesos»,<sup>145</sup> cuando dice que «la desvergüenza en

<sup>141</sup> Cf. lo que dijo el rey de Nápoles a Isabela, cuando la encontró con un hombre (Don Juan): “¡Qué rigor, qué airada estrella/ te incitó en mi palacio/ con hermosura y soberbia,/ profanas sus umbrales?” (Cf. MOLINA, Tirso. *El burlador de Sevilla*. Edición de Alfredo Rodríguez López Vázquez. Madrid: Cátedra, 1989. 1º acto v. 189-92).

<sup>142</sup> MOLINA, 1989, v. 2559).

<sup>143</sup> MOLINA, 1989, v. 1899.

<sup>144</sup> Molina, 1989, v. 2069)

<sup>145</sup> El padre de Aminta habla al Duque Octavio sobre las bodas de Don Juan con su hija y sobre su limpieza de sangre, (cf. “Doña Aminta es muy honrada / cuando se casen los dos / que cristiana vieja es / hasta los huesos, y tiene / de la hacienda el interés / Y a su virtud aún le aviene, / más bien que un Conde, un Marqués. / Casóse Don Juan con ella / y quitóse la a Batricio” (MOLINA, 1989, v. 2685-2692).

España / se ha hecho caballería”.<sup>146</sup> No solo Aminta, también el Duque Octavio señala la conducta impropia de un caballero al profanar la honra de una mujer: “Con española arrogancia / en Nápoles una noche / para mi noche tan mala, / con mi nombre profanó / el sagrado de una Dama”.<sup>147</sup> Se puede señalar, también, en la creación del mito, otro reproche a la sociedad de Tirso de Molina en el proceder entre el joven y el anciano. Este representa la juventud; y el otro la erotización perdida. Luego se unen Eros y Thanatos en la conformación del mito, como señala Nietzsche: muerte y vida que son como las efímeras olas que surgen en la marea de la existencia. Por otra parte, este conjunto señala la protección dada a un joven, aunque fuese un disoluto. Sirve de ejemplo lo que ocurrió en Nápoles, cuando Don Pedro Tenorio dijo a su sobrino, Don Juan: “Esa mocedad te engaña”.<sup>148</sup> El favoritismo aparece, en la obra de Tirso, entre Don Juan y sus parientes (tío y padre) y entre Don Juan y la figura real. En la oposición anciano/ joven se observa el poder político de la familia Tenorio. Además de ello, Tirso subraya la exagerada protección que recibe el joven y destaca el motivo de la sabiduría del mayor y, con las amonestaciones de éste, acentúa la figura de un joven rebelde e irreverente hasta con los muertos, creando un personaje burlón, arrogante y fingido. Como ejemplo, citamos un monólogo de Don Juan, cuando Don Pedro Tenorio lo reprende por su última aventura amorosa: — “que se hace una afrenta real, por haber sido ejecutada dentro del palacio del Rey” — y lo aconseja a huir a Sicilia o Milán: — “Mis cartas te avisarán / en qué para este suceso / triste que causado has. Don Juan, teatralizando, le responde de dos maneras: para sí mismo, con la participación del público y alto para su interlocutor y el público, mostrando al espectador (o lector) su lado hipócrita. Cf. las dos didascalias:

(*Para sí mismo*) —“Para mí alegre, dirás”;

(*Alto*) “Que tuve culpa, confieso”.<sup>149</sup>

Aclaremos que el motivo de la reprimenda trae, como consecuencia, el motivo del consejo y de la desobediencia, representados por la resolución de Don Juan, después de fugarse del palacio real: “Con tan justa pretensión / gozoso me parto a España” (A- v. 119-120).

Creemos que esa oposición sirve para que el autor critique la falta de consideración de los jóvenes hacia los ancianos y, a la vez, para hablar de una época en que se había perdido la memoria de los hechos. Presentamos, como ejemplo de una actitud arrogante, en *El Burlador*, el diálogo entre Tenorio, el

<sup>146</sup> MOLINA, 1989, v. 1962-1963.

<sup>147</sup> MOLINA, 1989, v. 2602-2006.

<sup>148</sup> MOLINA, 1989, v. 117.

<sup>149</sup> MOLINA, 1989, v 112-116.

padre de Don Juan y el Duque Octavio, que muestra que Don Juan no aprecia el pasado (fui), sino que da valor solamente al presente (soy): «Tenorio: Ya he sido mozo en Italia, / a vuestro pesar un tiempo: / ya conocieron mi espada / en Nápoles y en Milán. Octavio: Tienes ya la sangre helada, / no vale **fui**, sino **soy**». <sup>150</sup>

En la oposición joven/anciano hay una disputa entre ambos, con la victoria del joven (vida = Eros), lo que permite la siguiente deducción: Thanatos sucumbe delante de la fuerza de Eros. Socialmente, el anciano representa la conservación de las costumbres, de los valores sociales, de la moral y de la religión. Psicológicamente, es un censor, un elemento represor. El joven que tiene una actitud reprochable socialmente, que no obedece las normas, transgrede; pero representa un equilibrio para la sociedad, pues él es el germen de la fecundación. También, la actitud erotizante renueva a la sociedad y las acciones libertinas y liberales hacen surgir el motivo del dinero, de la propina, del gasto y del juego. Matizamos la actitud de Don Juan Tenorio, teniéndolo como ejemplo de un joven liberal. La verdad es que Don Juan siempre fue gentil con las personas de condición social inferior a la suya. Con ellas se comporta con humanidad y simpatía. Pero son las malas actitudes de Don Juan las que transforman una historia con predominio de la tensión de vida en otra historia donde predominará la muerte, recibiendo el personaje erotizado un castigo de Dios y del Rey.

Para finalizar, afirmamos que las obras originales son aquellas en las cuales el autor tiene una precisa posición en relación a los problemas de su época, de acuerdo con una nueva visión y lo representa con un contenido ideal, expresándolo adecuadamente.

*El Burlador* se distingue de otras obras que tratan o que quieren tratar el tema del seductor. Este tema de la búsqueda incesante de la mujer ideal, a partir de la obra de Tirso, se convierte en la filosofía del donjuanismo, en la representación del cuadro de costumbres y en la pintura de caracteres, por tener un fondo filosófico/teológico. Así, hay transgresión y represión en la historia, aunque su idea básica es la necesidad de arrepentimiento para alcanzar una buena muerte, porque ella puede llegar en cualquier momento<sup>151</sup>. Ahí se encuentra la temática medieval, que se ve en las *Coplas*, de Jorge Manrique. La unidad de esa obra se apoya en el desarrollo de esa idea, a la que se unen todas las partes del drama. La lección se va retirando poco a poco en las amenazas, al principio inciertas, que se aclararán después y que no dejan de ser impresiones de angustia y de terror religioso que preparan el golpe final.

<sup>150</sup> MOLINA, 1989, v. 2620-2625.

<sup>151</sup> En las obras posteriores a la de *El Burlador de Sevilla*, como *El hermano Juan o el mundo es teatro*, de Miguel de Unamuno, el protagonista es un Don Juan, viejo que, arrepentido de sus aventuras amorosas, se recluye en un convento y allí intenta recomponer la vida de las damas a las cuales provocó tantos dolores. Al final, sale del convento y se casa con Inés y tiene ocho hijos a los que mata por no tener más dinero.

# Conclusión

Las obras del siglo XVI y del siglo XVII se encuentran separadas del lector actual no solo por el tiempo sino también por el factor cultural y lingüístico, lo que puede traer una cierta dificultad para una total comprensión del contenido y de la belleza que ofrecen. Una de las principales razones que nos motivan a presentar esta obra: la intención de contribuir a una aproximación del lector a la época en que fueron escritas y al mismo tiempo impregnarlo del ingenio creador de estos cuatro dramaturgos.

Para ello nos hemos propuesto presentar en esta obra algunos estudios que contienen explicaciones prácticas y teóricas sobre el teatro y que conllevan análisis de obras clásicas del teatro español, presentados en congresos o ya publicados, pero expuestos aquí, con algunas modificaciones, con la finalidad no de agotar el tema, sino de divulgar algunos autores y obras del Siglo de Oro español, estimulando la lectura y la investigación. Nuestra idea también es proporcionar elementos auxiliares para otros estudios de este género de obras que surgieron en esos siglos y que los dramaturgos de aquella época nos han legado para la posteridad. Así mismo pretendemos ofrecer modelos de análisis de obras dramáticas clásicas.

Para la puesta en escena de un texto dramático, existen elementos auxiliares significativos que son códigos, como los que conforman el decorado. Sin embargo, la palabra es el núcleo del texto dramático y tiene su expresión en los personajes y son ellos los que matiza el teatro clásico. Así pues, aunque los códigos no verbales aparezcan significativamente en una puesta en escena, reforzando la acción o el mensaje, es el código verbal el que destaca entre ellos y es en este al que nos atenemos en nuestros análisis.

Esperamos que este trabajo sirva para dar un mayor estímulo a la lectura e investigación de obras dramáticas españolas de los siglos XVI y XVII. Asimismo, en la exposición que hemos pretendido hacer de la singularidad de estos textos teatrales y de las alteraciones que puedan sufrir ante los más diversos tipos de lectores, esperamos haber contribuido a despejar dudas referentes a este género literario.



# Teatro clásico español: Quatro grandes dramaturgos

Torres Naharro, Tirso de Molina, Lope de Rueda e Lope de Vega

COLEÇÃO ORELLANA

EDIÇÃO BILÍNGUE





---

COLECCIÓN



ORELLANA

COLEÇÃO





COLECCIÓN

ORELLANA

COLEÇÃO

Teatro clásico espanhol:  
quatro grandes  
dramaturgos

Tirso de Molina  
Torres Naharro  
Lope de Rueda  
Lope de Vega

ESTER ABREU VIEIRA DE OLIVEIRA

EDIÇÃO BILÍNGUE



# Teatro clásico español: cuatro grandes dramaturgos

Tirso de Molina  
Torres Naharro  
Lope de Rueda  
Lope de Vega

ESTER ABREU VIEIRA DE OLIVEIRA

EDIÇÃO BILÍNGUE

## **Comité editorial**

Antoni Lluçh Andrés

Consejería de Educación. Embajada de España

Juan Fernández García

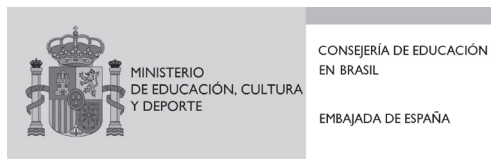
Consejería de Educación. Embajada de España

## **Diretor**

Álvaro Martínez-Cachero Laseca

Consejero de Educación de la Embajada de España

2016



Catálogo de publicaciones del Ministerio: [www.mecd.gob.es](http://www.mecd.gob.es)  
Catálogo general de publicaciones oficiales: [www.publicacionesoficiales.boe.es](http://www.publicacionesoficiales.boe.es)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Oliveira, Ester Abreu Vieira de  
Teatro clássico espanhol: quatro grandes dramaturgos: Torres Naharro, Lope de Rueda, Lope de Vega, Tirso de Molina;  
Teatro clásico español: cuatro grandes dramaturgos: Torres Naharro,... /  
Ester Abreu Vieira de Oliveira.  
-- Brasília, DF: Consejería de Educación de la Embajada de España, 2016.  
-- (Coleção / Colección Orellana; 25)

Obras publicadas juntas em sentido inverso.  
Ed. bilíngue: português/espanhol.  
Bibliografia.

1. Molina, Tirso de, 1571?-1648 2. Rueda, Lope de, m.1565 3. Teatro espanhol - História e crítica  
4. Torres Naharro, Bartolomé de, ca.1476-ca.1524 5. Vega, Lope de, 1562-1635 I. Título. II. Título:  
Teatro clásico español: cuatro grandes dramaturgos: Torres Naharro, Lope de Rueda, Lope de  
Vega, Tirso de Molina. III. Série.

16-04144

CDD-862



**MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE**

**Subsecretaría**

**Subdirección General de Cooperación Internacional**

**Edita:**

**© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA**

**Subdirección General de Documentación y Publicaciones**

Edição: setembro de 2016

NIPO: 030-16-452-2 (Impresso)

NIPO: 030-16-453-8 (Em linha)

ISBN: 978-85-67535-12-8

Impressão: Teixeira Gráfica e Editora

Diagramação: Gnl Design Studio

Tiragem: 500

Fotografia da capa: Corral de Comedias. Con licencia Creative Commons, CC BY-SA 2.0

Exemplar gratuito. Proibida a comercialização

# SUMÁRIO

1) Nota preliminar. O estudo dos clássicos em obras de Tirso de Molina, Torres Naharro, Lope de Rueda e Lope de Vega .....	9
2) A encenação no teatro clássico .....	21
3) Himenea: entrecruzamento de obras clássicas .....	26
4) O teatro espanhol do Renascimento e do Barroco e o talento do dramaturgo Lope de Rueda .....	49
5) Amor e morte entrelaçados em <i>El Caballero de Olmedo</i> .....	66
6) A técnica da construção do personagem feminino em Lope de Vega e em Tirso de Molina .....	82
7) História e ficção mescladas na criação do mito da Sedução .....	93
8) Conclusão .....	109





Sobre a comédia, disse Dom Quixote a Sancho que se deve estimar [...] os que as representam e os que as compõem, porque todos são instrumentos de fazer grande bem para a república, pondo-nos diante a cada passo um espelho, onde se veem ao vivo as ações da vida humana, e nenhuma comparação há que tão bem nos represente o que somos e o que havemos de ser, como a comédia e os comediantes.

(CERVANTES, M. *Dom Quixote de la Mancha*, 2ª parte, cap. XII.)

## Notas preliminares

*In principium erat Verbum*

O teatro é um processo de comunicação complexo, muito mais complexo que qualquer outra forma de manifestação linguística e literária. Nele, o signo se manifesta com maior plenitude, variedade e intensidade em sua realização cênica. O texto linguístico é uma criação literária que se expressa por signos linguísticos.

Roman Ingarden<sup>1</sup> considera o teatro como um caso limite de literatura, porque, nesta arte, a literatura é vista como um produto criativo e o autor explica que o espetáculo, “representação singular”, é um acontecimento único, fundado em “acontecimento real”, que pode “ser caracterizado sob todos os pontos de vista como real”.

Lucrecia D’Alessio Ferrare<sup>2</sup> acrescenta que, tendo em vista a opinião de Ingarden, “toda montagem teatral é uma linguagem da obra literária e com ela se relaciona tomando-a como linguagem objeto”.

\*\*\*\*\*

O teatro é uma arte que sofre restrições em ser editada; outros gêneros, como a poesia e o romance, despertam mais interesses aos editores. Os autores dramáticos não são quase indicados nas divulgações das representações teatrais, mas somente os atores que atuarão nas cenas. Entretanto, no teatro, espelha-se uma sociedade com seus conflitos, e o texto dramático — texto escrito — é um produto humano, logo histórico y cultural, de caráter artístico literário, disposto para a sua representação em um palco.

Benito Pérez Galdós, no prólogo de *El abuelo*<sup>3</sup>, mostra a diferença entre romance e teatro, ressaltando a sua ação e seu sistema dialogal, pois é o teatro que melhor imita os seres vivos e melhor mostra as suas ações. Artaud<sup>4</sup> destaca, no

<sup>1</sup> INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Tradução de Albin E. Beu et al, Prefácio de Maria Manuela Saraiva, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972. p. 348, 353.

<sup>2</sup> FERRARE, Lucrecia D’Alessio. Literatura em cena. In: GUISSNSBURG, J. et al. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva/ Secretaria de Cultura Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. p. 204.

<sup>3</sup> GALDÓS, Benito Pérez. *El abuelo*. 13. ed. Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1998. p. 7-8.

<sup>4</sup> ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Tradução e posfácio de Teixeira Coelho. 3ª. Tiragem, São Paulo: Max Limonad, 1987.

teatro, a precisão para referenciar o mundo interno e externo.

Há quem diga que o teatro é a reunião de um texto literário com o produto do desenvolvimento de uma representação que será contemplada por um dos espectadores, mediante a teatralidade.<sup>5</sup> A expressão dos signos e das sensações se constrói durante a representação a partir do texto escrito. Segundo Bobes Naves<sup>6</sup>, o ato de ler uma obra de teatro já é um teatro, porque nesse ato está uma teatralidade virtual, uma vez que o leitor, ao operar a decodificação do texto escrito, faz uma representação ideal dos elementos teatrais, valendo-se de sua capacidade inventiva, de sua sensibilidade e conhecimentos e dos elementos propostos na didascália.

\*\*\*\*\*

Um texto de teatro está composto por duas diferentes partes inseparáveis: os diálogos e as didascálias, que, em português, também são chamadas rubricas, e, em espanhol, *acotaciones* ou *anotaciones*.

As didascálias são as anotações que o autor faz para a realização do diálogo dramático, como um segundo texto, variável em sua forma, segundo a época da história do teatro, pois algumas vezes podem aparecer, e quase não aparecer em outras vezes. Contudo, elas são consideradas presentes no texto dialogado e nas indicações dos personagens mesmo que não estejam presentes como um segundo texto.

No teatro contemporâneo, a didascália ocupa um lugar de destaque e, no mundo clássico grego, indicava o ensino, a instrução que o poeta dava a um coro ou aos atores ou, ainda, podia referir-se aos catálogos de peças teatrais representadas com indicações de data, prêmio, etc. Na literatura latina, mencionavam-se as notas que, às vezes, apareciam no começo de uma comédia, dando notícia sobre sua representação.

Anne Ubersfeld<sup>7</sup> conceitua didascália como o texto da comunicação que determina uma pragmática, ou seja, as condições concretas do uso da palavra. Explica a autora que, mesmo nos textos sem didascálias, elas estão presentes nas indicações dos nomes dos personagens do elenco, nos diálogos e nas designações de lugar que respondem a quem faz acontecer a história e onde ela se realiza. Assim, num texto teatral, fala o personagem no diálogo e o autor nas didascálias. Dessa maneira, ao ler um texto dramático, percebe-se que o autor escreveu para um intercâmbio de palavras entre personagens, para os diretores e para os atores, que falarão e atuarão. Contudo esta situação de intercâmbios não é percebida

<sup>5</sup> A teatralidade compreende o que se representa, no conjunto de signos e sensações que, a partir do texto escrito, se constrói para que o que se representa pareça verdadeiro ao espectador e entre no jogo da ilusão. A teatralidade reside no texto escrito e na representação e não deve limitar-se aos aspectos espetaculares do teatro, pois ela nasce da agregação de numerosos fatores entre os quais não se incluem os conteúdos do diálogo teatral.

<sup>6</sup> BOBES NAVES, M. C. Apud RUBIO MARTÍN, María; FUENTE, Ricardo de la; GUTIÉRREZ, Fabián. *El comentario de textos narrativos y teatrales*. Salamanca: Colegio de España, 1994. p. 94.

<sup>7</sup> UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Tradução e adaptação de Francisco Torres Monreal. 3. ed., Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia, 1998. p. 27-18.

pelos espectadores, pois desses textos estes só terão a sua reprodução audiovisual.

Segundo Ubersfeld, o texto de teatro não deve ser compreendido como uma confidência do autor e, por sua própria idiossincrasia, pode ser analisado com base na semiótica. Esse texto difere de uma representação teatral, que é uma produção instantânea e perecível, por ser mais perdurável e por oferecer ao leitor a oportunidade, ou o prazer, de ler os diálogos que o texto ficcional organiza, obrigando-o a ler as didascálias, que é a voz do autor conduzindo a estória, de acordo com a verossimilhança ou a necessidade. Essas disposições do texto forçam o leitor, como receptor, a fazer rápidas pausas, a imaginar gestos, a completar os espaços em branco e a eliminar ruídos, o que ele realizará voltando a ler ou consultando outros textos. Durante a leitura, ele é um coautor do texto e coator de uma representação imaginária. Em uma representação teatral, o texto dramático se torna, para um receptor menos trabalhoso, mais recreativo e mais fácil de compreensão que um texto escrito, porque quem assiste ao espetáculo não precisa ler as explicações adicionais, uma vez que elas fazem parte da representação teatral: do todo de seu conjunto, ou seja, dos aspectos referentes aos aspectos visuais e aos auditivos impostos pelo diretor, pelos artistas, pelos operadores de luz ou de som e pelos cenografistas.

Visto desse modo, dizemos que o texto dramático escrito oferece uma possibilidade de “leitura” segundo a forma em que ele aparece. Há a leitura feita por leitores que buscam encontrar o prazer, pelos diretores de uma representação teatral, pelos atores e pelos críticos, tanto os das representações quanto os das edições do texto dramático. Há os que buscam produzir uma estruturação móvel do texto, que vai de leitor a leitor e em que, por sua vez, se movem os juízos de valor ao longo da história. Estes críticos literários (do tipo hermenêutico) tentam interpretar o texto segundo a verdade que creem estar oculta na escritura, com o objetivo de viver a pluralidade do texto e da sua significação. Assim, o texto “escrito” é estímulo e começo de interpretações cada vez mais novas e diferentes e pode ter plurifuncionalidade, podendo ainda ser lido como um romance ou como um poema. Também pode ser destacada outra peculiaridade do texto dramático: muitas obras foram escritas, simplesmente, para serem lidas, e não representadas; contudo, o texto teatral escrito com qualidade artística pertence à literatura, e é por isso que o caminho traçado para compreendê-lo costuma ser o da antropologia, da psicanálise, da filosofia, da linguística, da semântica, da história e o da semiótica. A linguística, por exemplo, no estudo da prática teatral, privilegia o texto dialogado, o mais evidente, e nele a matéria da expressão verbal e a relação que possui e que devemos aclarar entre o signo textual e o signo da representação. A semiologia procura ser mais abrangente que a linguística, porque considera a obra como objeto significante, tendo em conta todos os signos, as unidades e as relações dramáticas que podem criar sentido na forma escrita do texto dramático ou em

sua representação cênica. O seu objeto é tudo o que intervém na criação do sentido e todas as fases que seguem o processo de comunicação conhecido como TEATRO, desde a criação do texto escrito até a recepção lida e depois colocada em cena, com a interação linguística, literária e teatral. Por essa razão, nenhuma parte para a semiótica é excludente, nem nenhum signo. O processo de comunicação dramática se inicia com a criação do texto e culmina com a recepção por parte do público que assiste à representação.

Anne Ubersfeld, em sua obra *Semiótica teatral* (1998), explica a idiosincrasia de um texto de teatro, por nunca ser ele decifrado como uma confidência ou como a expressão da ‘personalidade’, dos ‘sentimentos’, ou dos ‘problemas do autor’, pois todos os aspectos subjetivos estão expressamente remetidos a outros locutores. Segundo ela, o texto de teatro pode ajudar a fazer uma “hermenêutica” do autor, mas a sua função não é essa, pois a primeira característica do texto teatral é não ser subjetivo, pois o autor só é o sujeito na parte do texto constituída pelas didascálias.

Ler uma obra de teatro é mais difícil que ler uma obra narrativa, por causa dos subtextos com comentários e esclarecimentos de situações ou de atuações de personagens. E é o signo que nos faz conhecer algo mais. Segundo Umberto Eco, o signo seleciona os sistemas de significações, renovando-os ou destruindo-os; por essa razão, no processo de comunicação dramática, todos os elementos são importantes.

Num estudo semiótico do texto dramático pode-se partir de uma identificação de unidades de sentido linguístico (frases, parágrafos), literários (motivos e trama); a sua distribuição no texto (sua composição e disposição); o valor funcional de ações, situações e personagens; o tempo e suas manifestações na ordem; as repetições e os paralelismos; o espaço físico; o aspecto ético ou estético; os valores semânticos e as relações pragmáticas da obra com seus sujeitos (emissor e receptores), com o sistema cultural e os envolventes temporais, como em uma narrativa.

Porém, devido à complexidade estrutural do texto dramático, o signo remete a um referente além da linguagem, enquanto o sentido é intralinguístico: é preciso observar todos os elementos de composição do texto dramático, desde o título, elemento importante em sua decodificação. Mas, como no texto literário há um simulacro de referente, é possível estudá-lo em diferentes níveis de conteúdo, para a identificação e delimitação do plano da conotação da obra, sem descartar, é claro, as instruções que estejam nas didascálias. Para uma representação cênica “ideal”, o dramaturgo oferece instruções ao diretor cênico, aos técnicos e aos atores, mediante as didascálias, sugerindo-lhes códigos não verbais (entonação, inflexão da voz) e a ênfase acentual (sussurro, grito, silêncio). Nos diálogos, o autor aponta os aspectos situacionais (enfado, alegria, desenfado, timidez, valentia, covardia, raça, *status* social, origem, geografia), a maquiagem, os efeitos luminosos, a decoração e objetos teatrais. Enfim, o autor sugere todos os subcódigos: paralinguístico, cinésico,

proxênico, os elementos de aspecto exterior do ator (personagem), os dados junto ao texto literário, paralelos ao diálogo (ou nele mesmo) e as informações referentes a personagens, presentes ou ausentes.

Um traço fundamental do teatro é a transformação da aparência do ator de adquirir a aparência da personalidade que representa na peça: a voz, o modo de vestir, de andar e de agir. A transformação, signo básico do teatro, distingue o drama da poesia épica e lírica. Nesta, o poeta lamenta tristemente a aproximação de sua morte, queixa-se do seu destino, ou proclama o seu amor por um ser amado, entre outras manifestações subjetivas. Contudo, ele pode mostrar o seu amor por similitude, nunca por transformação, como ocorre com o procedimento artístico, em que o ator precisa transformar-se em outro (pessoa, objeto ou animal). Também na poesia épica o narrador canta sobre alguém na terceira pessoa, mas não se transforma nela. Ele é um simples observador. Peter Bogatyrev<sup>8</sup> aconselha a que o ator aja de maneira que a ação no palco não seja sentida como realidade, mas como teatro.

Para a representação de um texto dramático, é importante a criatividade do ator e do diretor. É recomendável que os atores conheçam não só a obra em todo o seu conjunto e o papel que vão representar, mas também todas as entradas, devendo eles se aproximar do personagem a partir da história, e não das didascálias. O texto que o artista vai dizer necessita obedecer ao argumento, e pela voz, pela entoação e pelo olhar o artista procurará dizer tudo o que o autor não chegou a expor sobre os personagens e a ação no restrito texto dramático. Essa responsabilidade é dos artistas e exige deles muita disciplina, sinceridade cênica, uma emoção autêntica, o estabelecimento de subtextos do que estiver em silêncio no texto para enriquecê-lo. Quando for ao palco, ali permanecerá atuando, buscando a ação dentro da vida mesma, de nossa natureza, no interior daquilo que nos ajudou em nossas ações. Por isso, examinam-se a razão e os feitos abordados partindo da prática da vida, da experiência humana desde o subconsciente. Assim, ainda que existam didascálias, estas lhe servirão somente para uma orientação de seu trabalho, já que elas não impõem nada aos artistas.<sup>9</sup>

Para Constantin Stanislavski, em uma representação, há diferença entre a “existência artística e a literária, puramente descritiva”, da percepção emocional.<sup>10</sup> O diretor, quando não é também o autor da obra, é como um maestro de orquestra interpretando uma partitura. O dramaturgo Alfonso Vallejo sente a importância do ator concreto; por isso, ele coloca nas didascálias de sua obra *Panic* o desejo de que o artista consiga passar de um gênero para o outro, intervindo seja com um gesto seja com um tom de voz.

Em cada gênero deve o ator atuar diferente. Essa modalidade de representar

<sup>8</sup> BOGATYREV, Peter. Formas e funções no teatro popular. In: (Org.) GUINSBURG, J., 1978. P. 267.

<sup>9</sup> BOGATYREV, 1978, p. 331.

<sup>10</sup> STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*. Argentina: Quetzal, 1993. p. 380.

de que tanto a tragédia como a comédia reclamam atores diferentes, porque uma e outra são artes de imitação, já foi apontada por Platão em *A República*, 3º livro.

Stanislavski destaca a importância da criatividade do ator e do diretor e a necessidade de os atores reconhecerem a obra e o papel que vão representar. Devem conhecer não só o papel que atuam, mas também todas as entradas e aproximar-se de personagem,<sup>11</sup> começando da lenda mesma e não das rubricas. O ator deve examinar não só a razão, mas também os fatos abordados, partindo da prática da vida, da experiência humana desde o subconsciente. O papel deve apoderar-se do artista que dirá, com base no argumento, pela voz, pela entoação e pelo olhar, tudo o que o autor não chegou a dizer sobre os personagens e a ação no restrito texto dramático. O autor orienta os artistas a atuarem em seu próprio nome ao representarem os personagens, isto é, a agirem com sinceridade, a serem eles mesmos, exigindo-lhes disciplina e um absoluto silêncio do público. No método que desenvolveu para a representação dramática, Stanislavski aponta, ainda, a necessidade de preocupação para com todos os efeitos ambientais, tais como ruídos, luzes e ornamentações, e de intervenção, durante os ensaios de todos os que participam na obra.

Esse método, de certa forma, o dramaturgo espanhol Alfonso Vallejo, em *Jindama*<sup>12</sup>, coloca em prática, quando, no momento do ensaio, Juanaco tem medo de que lhe cortem o pescoço e troncho lhe explica o que é ser ator e o que é uma representação.

JUANACO – E quando estivermos atuando e chegar o fim de semana e tivermos que fazer duas funções... e vás ao restaurante e enches o estômago até em cima, e tem que voltar ao teatro, então e daí?

TRONCHO – Amigo... ser ator tem seus riscos... seus contratempos. Y esse é um deles. Trabalhar em uma função em que é preciso pôr o pescoço. O que faremos? Tudo não vai ser conceder entrevistas e exclusivas. Também há que divertir-se nessa vida.

JUANACO – É que para isso que apanho a espada e me transformo em um toureiro. Não fiques aborrecido. Quero um machado de papelão. Um machado de brinquedo!

TRONCHO – Mas se tudo é mentira! Pura ficção!

JUANACO – Pra merda com a ficção! Só de pensar nisso fico arrepiado...

TRONCHO – O autor diz bem claro nas rubricas: É importante para dar maior dramatismo à ação que o machado da decapitação seja real [...] (p. 14).

Assim, compreende-se que o ator deve entrar no palco como homem, e não como ator, para poder vivenciar o seu papel. Todas as ações merecem atenção por mais insignificantes que pareçam, pois em cada uma há uma simbologia. Por

<sup>11</sup> STANISLAVSKI, 1993, p. 380.

<sup>12</sup> VALLEJO, Alfonso. *Jindama*. Disponível em: <[www.cervantesvirtual.com/porta/aa/alfvallejo/index.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/porta/aa/alfvallejo/index.shtml)>. Acesso em: 16 jul. 2014.

exemplo, em *Historia de una escalera*, obra de Antonio Buero Vallejo, há uma cena em que o leite cai no chão; essa cena é simbólica, pois representa a frustração dos sonhos.

Umberto Eco<sup>13</sup> converte a atuação do artista em um signo, que consiste no fato de alguém mostrar, dentro do contexto, os acontecimentos reais, o que só se realiza por meio da assimilação de um texto, convertendo-o em personagem, pelo recurso da *mimesis*, para levar a ideia do autor a um público ideal.

O autor do texto dramático também orienta, nas didascálias, o diretor na sua leitura de como organizar o cenário, pois, na representação teatral, o tempo se constrói em período de horas que dura o período de tempo que leva até o fim da história, e os atores, para representar o texto, bem como o espaço se fundamentam na *mimesis*.<sup>14</sup> O diretor, em seu trabalho de buscar a verossimilhança, presta atenção à iluminação, à maquiagem, ao vestuário, à decoração, à música, ao silêncio, ao espaço dos atores ou dos objetos, aos ruídos e à estrutura cênica, pois todos eles são signos.

A leitura do texto que o diretor, o ator, o iluminador e o decorador fazem é diferente da que o leitor faz, apesar de tanto os leitores quanto os atores porem muito de si nessa atividade. Mas a transformação do texto pelas mãos dos atores tem como base, frequentemente, os meios econômicos, sociais ou históricos, ao passo que o leitor não pretende transformá-lo ou modificar a proposta do autor, mas aproximar-se dele, buscando a compreensão da obra. Enquanto que o diretor-leitor recria o espaço do teatro em sua imaginação, em uma representação o autor não está presente, só nas críticas que aparecem nos jornais sobre a atuação dos artistas e da direção do espetáculo.

A decoração, reconstruída a partir do texto teatral, buscando uma aproximação o mais possível verossímil e documental do ambiente, se apoia no conteúdo social e histórico do texto. Ela é um componente importante na representação teatral e pode ser uma reprodução das imagens do texto Além de ser um elemento extraverbal, estável na representação teatral, é o espaço poético que, quase sempre, é modificado em cada ato ou quadro. Auxiliares de sua decodificação são a iluminação, os bastidores, os acessórios, o som, a maquinaria e a indumentária. A iluminação representa movimentos temporais e participa da ação, cria atmosfera, reconstrói o lugar, ilumina a psicologia do personagem, destaca a decoração, uma mímica ou a transição entre os diversos momentos. Seu papel é o de iluminar o ator, a ação e a decoração, fazendo-os visíveis durante o espetáculo. Os efeitos de luz e cor destacam o onírico, o real, o aumento do trágico e a mudança da

<sup>13</sup> ECO, Umberto, apud STANISLAVSKI, 1993. p. 108.

<sup>14</sup> Aristóteles (*Poética 1448 a*) ao analisar a comédia e a tragédia insiste na *mimesis* do mundo. O Professor Rodríguez Adrados (apud SITO ALBA, Manuel, 1997, p. 30) informa a origem da palavra: “*mimos y mimeístbai*, termos que se referiam originalmente à mudança de personalidade que se experimentava em certos rituais em que os feis sentiam que se encarnavam neles seres de natureza não humana — divina ou animal — ou heróis de outros tempos. *Miméístbai* é encarnar um ser afastado de alguém”.

decoração ou do cenário. Reproduzem a tensão que oferece a pausa e a mudança de ritmo cênico. Ela faz parte do jogo dramático. Quanto aos efeitos musicais, eles acompanham o ritmo da ação teatral, ajudam a expressar os desejos, os temores, os prazeres, a dor, já que a música continua sendo a essência do Universo. Se a música é signo, também o é o silêncio, a pausa. As pausas produzem mudanças de ritmo emocional da ação e da atenção do espectador. A sua utilização é eloquente e intencional. Sua semântica é variada. Sua relevância é muita, pois sua função é múltipla. As pausas maiores entre os atos são signos cuja função, além da meramente pragmática de permitir a troca de cenário e de proporcionar um descanso ao público, propicia uma volta ao tempo real do espectador para ajudá-lo a compreender o texto, estabelece mudanças de lugar e época, fornece uma ruptura no diálogo, pois essas pausas marcam um lapso em que se produz a troca de alguns atores e a entrada de outros e implicam em uma mudança de interação. Já as pausas menores dentro ou entre as réplicas são signos que podem sugerir valores semânticos adicionais como incerteza, timidez, pudor, expectativa, obstinação, etc.

A forma mais clássica e mais simples de uma comunicação discursiva é o diálogo. A troca dos sujeitos discursivos (os falantes) determina os limites do enunciado e a clareza na apresentação do diálogo. O teatro utiliza esse discurso dando preferência a frases nominais curtas e expressivas.

A individualidade e a subjetividade se aplicam e se adaptam ao gênero escolhido no uso de recursos expressivos próprios da atitude emotiva e valorizadora do falante com respeito ao objeto.

O diálogo dramático está vinculado à dialética, sendo um elemento organizador externo do texto dramático. Oferece ao leitor ou ao espectador a ilusão de uma conversação real entre os personagens. O autor-personagem apresenta os personagens como atuantes. Ele possui formas canônicas e contém valores linguísticos e literários, éticos e epistemológicos, estilísticos e sociais, etc. O discurso do texto literário dramático é diferente do diálogo literário narrativo. Na narrativa, costumam aparecer diálogos entre personagens com um discurso dos personagens contado pelo narrador, seja em diálogo direto ou indireto. O narrador não desaparece do discurso. A sua presença é exigida pela enunciação. No diálogo dramático, o narrador está ausente; dessa maneira, entre o personagem e o público não há ninguém. A função do diálogo é construir a ação, ajudar a configurar o caráter dos personagens e a facilitar informações diversas sobre o espaço e o tempo da história que a obra desenvolve. O estudo do diálogo contribui para valorizar a figura do interlocutor, e, desse modo, os três elementos do esquema básico semiótico na comunicação ocupam, nos estudos dos feitos linguísticos e literários (falante-fala-ouvinte / autor-obra-leitor / espectador) um lugar de destaque. O receptor tanto o do texto lido como o do representado, forma



uma unidade com todas as informações que vai recebendo em forma descontínua e as organiza em um sentido único que abrange os dados e todo o contexto. Como o teatro é uma arte singular, porque ele contém dois pontos de vista, o teatral, da representação, e o dramático, alguns dramaturgos usam o procedimento de centrar o ponto de vista em um personagem para que o espectador fique sabendo o que está se passando na mente do protagonista, o que é a consciência em destaque de seu relato, de forma que os outros personagens que o rodeiam nada percebam. Contudo, como a arte dramática se representa no presente, é importante ter uma metodologia científica da criação do ator e do diretor, e, tendo ela um tempo muito menor que o de uma narrativa (romance), o dramaturgo não consegue dizer de uma maneira global o que se refere ao passado e ao futuro; dessa forma cabe aos atores dizerem o que falta, mesmo que seja sem palavras, pelo olhar, pela voz e pela entonação. Também, quando o artista interpreta um personagem, ele atua de forma verdadeira, sincera, sempre em nome de sua própria pessoa<sup>15</sup>, pois entre a história do autor e a atuação do ator há um vínculo profundo. O ator deve observar os fatores que intervêm no discurso do personagem, pois junto ao texto se harmoniza o discurso totalizador dos elementos em seu conjunto, sejam eles verbais ou não-verbais: gestos, movimentos, pausas, silêncios, luzes, etc., que podem modificar a configuração do personagem. Ele deve saber o seu lugar dentro da obra (do drama), como personagem, a sua inter-relação com os demais assim como as sequências em que participará e sua localização no esquema geral. Os meios auxiliares para submeter uma obra a uma interpretação são os signos.

No entanto, enquanto um personagem de uma narração literária, formado por um ser com qualificativo, com um desempenho, com um físico e moral descritos por quem fala e pelos outros personagens, sendo transmitidos o pensar e as ações por um narrador onisciente ou outro procedimento, um personagem teatral se apresenta com uma dupla realidade: a do ator e a do personagem-texto. Isso ocorre pela singularidade da teatralidade, da arte de ilusão referencial, devido ao duplo estatuto do signo teatral de “ser conjunto semiótico e referente construído do texto teatral<sup>16</sup>”, onde há uma *mimesis* imposta. Um personagem de um texto teatral pode exercer a função de metonímia ou de metáfora da realidade, pode ser uma espécie de oxímoro vivente, o lugar da tensão dramática.<sup>17</sup> Na análise de Anne Ubersfeld, foi destacada a importância do personagem em um texto teatral e a relevância de seu discurso, com a afirmação de que ele é um elemento decisivo da poética teatral, em decorrência de seu aspecto lexemático e em razão de seus parentescos com vários campos semânticos e de sua pertinência a vários paradigmas. Por meio dele se produz a projeção do paradigma sobre o sintagma. A relativa permanência do personagem

<sup>15</sup> STANISLAVSKI, 1993, p. 308.

<sup>16</sup> UBERSFELD, 1998, p. 94.

<sup>17</sup> UBERSFELD, 1998, p. 95.

em cena permite, ao longo do sintagma narrativo, a projeção eficaz das unidades paradigmáticas a que se encontra ligado. Ele é, certamente, o elemento essencial em que se articulam as poéticas do texto e da representação. Uma vez mais, o personagem é não só a garantia da polissemia textual como também da verticalidade de seu funcionamento.<sup>18</sup> Esclarece, ainda, essa semioticista da arte dramática que a permanência redundante de um personagem no texto se deve à sua possibilidade de ajustar-se a várias significações imprecisas que aparecem no texto. Ela critica a análise que se faz do personagem como “cópia substancial de um ser” e de que seja um ser mais real que a própria realidade. Para ela, há um sentido ligado à essência do personagem e os discursos o acompanham no desenrolar de sua vida como personagem. Contudo, a variedade dos discursos depende da intensidade de sua vida teatral, pois, por trás do personagem, há um texto e um metatexto. A tarefa do artista (ou analista) é desfazer esse conjunto, para descobrir o que oculta o metatexto. Os elementos ausentes como os efeitos representados, as causas dos ritos e atitudes são inferidas por processos variados que nos fornecem as chaves para o conhecimento pragmático do mundo e a força lógica.

Umberto Eco,<sup>19</sup> falando sobre os mecanismos de decodificação de um texto e da estória (fábula), explica que o leitor pressente o texto dramático, no entanto se manifesta a respeito da estória, porque a escritura induz o leitor a um erro, uma vez que ele nota um personagem ambíguo e inconcluso. Dessa maneira o leitor avança na leitura com suas previsões para, no final da história, desfazer-se dessas previsões. Segundo Eco, estabelece-se o contato do leitor com o texto numa dialética entre verdade e mentira em dois níveis textuais diferentes. Por outro lado, o autor fez uma hipótese de como seria o seu Leitor Modelo e, por isso, lhe apresenta um mundo possível e esperado pelo autor. Segundo ele, o texto sabe que seu leitor se enganará em suas previsões, mas o texto é uma porção de mundo real e um produtor de mundos possíveis: o da estória, o dos personagens da estória e o das previsões do leitor.

Por todos os questionamentos aqui levantados sobre a especificidade do texto dramático, o leitor e o espectador terão, diante desse texto, comportamentos diferentes. O espectador de uma representação teatral recebe ótica e acusticamente informações, quase sempre momentâneas, sempre simultâneas e procedentes do cenário e das figuras. Nessa exigência, isto é, na presença de atores atuando como se fossem *personas*, o teatro difere dos outros gêneros literários. Como uma obra teatral, participa da ficcionalidade, apresentando-nos um mundo que só existe no texto mediante a arte da linguagem. Mas como tem estruturas sociocomunicativas e como possui a faculdade de realização da função poético-estética e da função

<sup>18</sup> UBERSFELD, 1998, p. 96.

<sup>19</sup> ECO, Umberto. *Lector in fabula*. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Traducción de Ricardo Rochtar. 5. ed. Barcelona: Editorial Lima, 2000. p. 225.

comunicativa, realiza, da mesma maneira que qualquer obra de arte, um inter-relacionamento entre o leitor e o autor. Contudo, em uma obra dramática, quando se realiza ou quando se prepara para realizar uma representação, a função comunicativa se manifesta com muito mais amplitude entre as figuras e o público, o autor e o diretor e entre o autor e o ator que entre o autor e o leitor. Dessa maneira, é bom sublinhar que a existência “verdadeira” do personagem de uma obra dramática acontece durante uma representação e que personagem textual é somente “virtual”.

Nesta exposição, procuramos fazer uma breve demonstração da singularidade de um texto escrito para teatro e das alterações que pode sofrer perante os diversos tipos de leitores: o leitor que busca nele o prazer e os leitores que procuram nele um apoio para a sua representação teatral. Lembramos que os estudos textuais manifestam a tese de que todo texto requer, para ser explicado, não só a análise do papel que tem um hipotético destinatário que o compreende, atualiza e interpreta, como também a análise da maneira como o texto prevê a sua participação. E o texto para teatro é o que mais proporciona a oportunidade de a pluralidade de leitores o atualizarem devido ao seu destino principal: a representação, ou seja, a teatralidade. Quanto à estrutura externa do texto dramático, suas principais bases são cena e ato que o humanismo buscou do drama latino<sup>20</sup>. A cena, concebida como parte da ação dramática, é uma divisão externa, enquanto o ato é interno. Em *La Celestina*, há 21; atos, contudo, essa nominalização não é compreendida dentro dos parâmetros de atos no conceito de parte de ação dramática. Contudo, no teatro de Gil Vicente, ao contrário, aparece o termo “escena” no sentido atual de ato. O drama espanhol se divide, geralmente, em três atos, diferenciando-se do drama francês e do drama alemão, que possuem cinco. A estrutura externa do texto dramático variou em nomenclatura ao longo dos séculos. Na Antiga Grécia chamavam-se as divisões episódios, marcados com os comentários do coro, em forma de três unidades do relato: exposição (prótasis), desenvolvimento (epítasis) e resolução do conflito (catarsis). No tradicional drama aristotélico, chamam-se atos as divisões da obra de teatro, mas, na literatura espanhola do Século de Ouro, designavam-se jornadas. Os atos dividem a obra internamente em partes com seqüências completas em si mesmas. Essas divisões expressam uma determinada unidade da ação, do lugar ou do tempo. As cenas são unidades com situações para resolver, por isso aparecem, em geral, entre atos. Os quadros, no século XIX, indicavam as mudanças de lugar e de tempo durante o transcurso de um ato. Modernamente, cada quadro – unidade com autonomia própria dentro da obra — tem uma experiência acabada. Isso determina um tempo e exige uma pausa para ser compreendida. No quadro estabelecem-se mudanças importantes de lugar e de época e, por isso, quase sempre, exige um cenário apropriado e viabiliza variadas

<sup>20</sup> KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4. ed. Madrid: Gredos. 1965. p. 222-223.

possibilidades de expressão do dramaturgo e abandono de imposições de cânones clássicos, tornando a arte mais natural e mais próxima da própria existência do ser humano. Iniciam-se os quadros com didascálias em itálico, orientando a construção do cenário e a realização das ações. Também estão em itálico e entre parênteses não só as informações para a representação da ação do personagem ou de seu caráter, seja pelo gesto, pela entoação, pelas entradas, pelas saídas, pela posição ou pelas roupas, como as que orientam os movimentos rítmicos do diálogo indicando o tom da voz ou as pausas curtas ou longas. Também há didascálias que indicam o momento de mudar a luz e a cor e as que orientam para o silêncio e a entrada dos sons. Na estrutura da obra dramática, é um elemento de vulto o diálogo, que é o organizador externo do texto dramático e que está vinculado à dialética. Ele oferece ao leitor ou espectador a ilusão de uma conversação real entre os personagens. O autor-personagem apresenta os personagens como atuantes.

O diálogo tem a função de construir a ação e ajudar a configurar o caráter dos personagens e a facilitar informações diversas sobre o espaço e o tempo da história que a obra desenvolve.

Anne Ubersfeld<sup>21</sup> distingue um duplo conteúdo no diálogo teatral e uma dupla mensagem e comenta que o signo linguístico possui um duplo conteúdo: o dos enunciados do discurso e o das informações correspondentes às condições de produção dos enunciados.

Por fim, nesta apresentação, não se pode deixar de mencionar as pausas e as reticências dos diálogos, pois constituem recursos tanto para expressar a imprecisão e pensamentos inconclusos como para organizar certas pausas significativas para o retrato psíquico do personagem. As maiores interrompem o diálogo, pois marcam o espaço temporal da saída dos atores e a entrada de novos atores, implicando mudanças de interações e possibilitando inclusive uma modificação de espaço e tempo.

Assim com este preâmbulo daremos início ao estudo de obras de quatro escritores clássicos da literatura espanhola: Torres Naharro, Lope de Rueda, Lope de Vega e Tirso de Molina, e, para melhor esclarecer estes estudos, apresentaremos a idiosincrasia da representação dos textos clássicos.

---

<sup>21</sup> UBERSFELD, 1998, p.198.

# A encenação no teatro clássico

Clássicos são atribuições que se dão a escritores que “[...] possam ser apresentados como modelos. O clássico se converte nesta acepção em um conjunto de qualidades que predominam em certas épocas e que até possam ser cultivadas [...]”

*Enrique Moreno Báez*<sup>22</sup>

A cenografia, isto é, tudo o que é representado em cena, fornece os dados sobre o local onde se passa a ação, obedecendo às exigências da peça e, no desenrolar da história teatral, ela vem adquirindo um desenvolvimento técnico e qualidade artística.

O espaço cênico acompanha o movimento da ação e é tão importante que muitas vezes não se faz necessária a presença do ator representando em cena e basta um efeito de luz ou som num espaço vazio de personagem num mesmo plano textual ou em diferentes espaços separados entre si. Esse lugar é o da mimese, da teatralidade concreta – entendida como atividade que constitui a representação e se realiza por convenções compartilhadas pelo público e pelo diretor, em conformidade com o texto teatral.

O texto teatral, para existir, tem necessidade de um lugar onde se desenvolvem as relações físicas entre os personagens. Nesse espaço, o texto tem existência concreta, porque é onde ocorrem os diálogos.

No teatro a palavra é importante, porque liga o modelo estrutural ao ambiente cultural (histórico) e regula a passagem da diacronia para a sincronia. Ela funciona em três dimensões: sujeito-destinatário-contexto, como explica Julia Kristeva<sup>23</sup>, como um conjunto de elementos sêmicos em diálogos ou como um conjunto de elementos ambivalentes. No teatro na palavra, estão os signos representativos para o estudo da personagem e, também, os índices de sua condição social e psicológica.

O personagem no teatro é um elemento decisivo, graças às suas ligações com diferentes campos semânticos e à participação nos vários paradigmas. O número de aparições em cena, de réplicas e o número de deixas podem concretizar a importância do personagem. Ele é a mola do teatro, e todos os personagens representam em um determinado cenário

A peça de teatro é uma obra literária singular, pois possui um texto verbal e um não verbal, que se fundem, durante a comunicação visual, por meio da ação, dos movimentos e dos gestos dos atores, das cores e do recurso da decoração num determinado espaço. Neste, como em um espelho, se refletem as indicações

<sup>22</sup> MORENO BÁEZ, Enrique. *Nosotros y nuestros clásicos*. Madrid: Editorial Gredos, 1961. p. 33.

<sup>23</sup> KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 64.

textuais e a imagem codificada, embora a relação entre a cena e o espectador seja complexa, porque dá margem a uma interpretação individual decorrente da percepção estética, que exhibe a representação como se fosse real e não como um produto de nossa fantasia. Sobre esse assunto, Roman Ingarden (1973) nos explica que o leitor transcende o texto e completa as objetividades apresentadas eliminando muitos pontos de indeterminação.

Na obra dramática intervêm elementos que não se encontram em um conto ou romance. Esses elementos, na classificação de Roman Ingarden, pertencem a particularidades próprias dos “objetos reais”, envolvidos na função de reprodução e representação do texto, e a aspectos convenientemente formados e predeterminados pelas qualidades desses objetos, os quais são definidos pelos objetos representantes *in concreto* que se atualizam com a presença do espectador.

Assim, no gênero dramático há, além de discursos linguísticos, quadros visuais concretos, constituídos pelos atores e cenário, nos quais aparecem os objetos, o (s) personagem (ns) da peça e suas ações. São dois tipos de textos, que contêm conteúdos diferentes: um texto, o principal, diremos o texto A, mostrado ao público sob uma forma fônica concreta pelos atores; o outro texto, o secundário, o texto B, onde estão as informações do autor para a realização da encenação, o qual cessa de existir no momento da representação teatral. Embora o público não perceba, o texto B faz parte da teatralidade, ajudando a projetar a ação dramática e funcionando como reprodução e representação, aparecendo nos correspondentes aspectos reais e acústicos.

O texto A coincide com outros gêneros literários. Sua comunicação tem como base a linguística e necessita do texto B, o texto cênico, seu elemento operativo.

O texto A possui marcas formal, tais como: signos verbais, nomes de personagens que dialogam e signos cênicos ou indiretos (didascálias ou referências espaço-temporais no diálogo). Para uma aproximação semiológica do texto A, deve-se ter em mira a semiologia da literatura, e, para o texto B, deve-se fazer a leitura da representação.

No teatro clássico espanhol, do século XVI e XVII, quando houve uma grande produção de obras e o aparecimento de escritores de grande projeção mundial, necessitava-se de uma ampla utilização do texto B, mas os dramaturgos dispunham de poucos recursos técnicos durante uma representação e havia uma platéia exigente que ia assistir ao que já era conhecido, seja no folclore, na tradição histórica, seja nos tabus religiosos e políticos. Por essa razão, havia um acordo tácito entre cenário e público; e o ator convertia em signo de signo os elementos que apareciam na decoração. Assim, poderia acontecer que o texto verbal A funcionasse sem o texto cênico B. Nesse caso, a ação verbal não aparecia nem pelos signos cênicos, nem pelos vestuários, nem pela cenografia, mas tão somente pelos signos linguísticos. Exemplificamos com os seguintes textos, retirados de *El Burlador de Sevilla e Convidado de Piedra*, obra de Tirso de Molina.

1) Palavra indicativa de mudança de lugar — da sala para o quarto, retirem-se **todos com essa mulher**:

DON PEDRO

Afastai  
desse quarto saiam  
**todos com essa mulher.** (Saem)  
Já estamos sozinhos os dois;  
mostra aqui a tua ousadia e brio<sup>24</sup>

2) Palavras indicativas de um espaço: descer pela varanda:

DON PEDRO

Levanta-te e mostra valor;  
que essa humildade me venceu.  
Atreverás em descer  
por essa **varanda?**<sup>25</sup>

3) Palavras que descrevem um lugar e a situação em que se encontra:  
**cabanas** açoitadas pelo vento,

TISBEA

Daquelas **cabanas**  
que olhais do vento feridas  
tão vitorioso entre elas,  
cujas pobres paredes desaparecidas  
vão em pedaços graves,  
dando-lhes em mil grasnidos às aves.  
Em suas palhas me deram  
coração de fortíssimo diamante.<sup>26</sup>  
*(Cena X, jornada 3ª)*

Geralmente, os elementos que permitem a construção do lugar cênico são tirados das didascálias (rubricas), que fornecem indicações variadas dos personagens (nome, natureza, função, gestos e movimentos); do lugar da ação e de certos modelos de investimentos do espaço. Elas se encontram no princípio e final de cada cena e no meio dos diálogos. São textos escritos, em geral, entre parêntesis e em itálico, carentes de dramatismo. Nesses textos, o dramaturgo propõe ações para os personagens.

Durante o processo de criação de uma obra dramática, o autor determina a ação dentro de um espaço cênico – teatro, praça, sala de palácio, etc. - e visualiza os personagens no cenário mental, diante de um público imaginário, no qual se inclui. Esse trabalho mental do autor, o leitor pode deduzi-lo lendo as didascálias.

<sup>24</sup> MOLINA, T; ZORRILLA, J. *El Burlador de Sevilla y Don Juan Tenorio*. Madrid: Taurus, 1967. p. 32.

<sup>25</sup> MOLINA; ZORRILLA, 1967, p. 34.

<sup>26</sup> MOLINA; ZORRILLA, 1967, p. 131.

Elas, também, conduzem a conformar um cosmos ficcional que se realiza na cena sob as regras propostas pelo dramaturgo para o cenário.

Contudo, no teatro clássico espanhol (“La comedia clásica española”), encontram-se essas indicações, concebidas por pistas no diálogo das personagens, e o leitor ou espectador, por deduções, vai tomando conhecimento. Exemplificamos com os seguintes textos:

1) Após uma caçada, destacando um florido ambiente campestre, fragmento de *El mejor alcalde es el Rey*, de Lope de Vega.

D. TELLO  
Levai o veado para lá.  
CELIO  
Como te divertiste!  
JULIO  
Famosa foi a caça.  
D. TELLO  
Tão alegre o campo está  
Que só ver suas cores  
É festa<sup>27</sup>

2) Mostra uma prisão, em um fragmento de *Fuente Ovejuna*, obra de Lope de Vega.

COMENDADOR  
Se perseverarem  
Este aposento é forte e defendido.<sup>28</sup>

3) O fragmento da fala de Tisbea, em *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, Jornada<sup>29</sup>, mostra que uma pescadora presencia um naufrágio e a luta de naufragos para sobreviver:

TISBEA  
Quero entregar a vara  
ao vento e à boca  
do peixinho a isca,  
mas a água se jogam  
dois homens de um barco,  
antes que o mar o absorva,  
que sobre a água vem  
e num rochedo choca;  
como um formoso pavão,  
faz as velas calda,  
onde os pilotos  
todos os olhos ponham.

<sup>27</sup> LOPE DE VEGA, Félix. *El mejor alcalde el Rey*. In: *Clásicos Inolvidables*. Madrid: El Ateneo, 1951. 1º. Acto, escena V, p. 121.

<sup>28</sup> LOPE DE VEGA, Félix. *Fuente Ovejuna*, In: *Clásicos Inolvidables*, 1951, 3er. Acto, escena VI, p. 93.

<sup>29</sup> MOLINA, Tirso. *El burlador de Sevilla*. In: MOLINA; ZORRILLA, 1967. Jornada 1ª. , p. 47-49.



As ondas vai cavando;  
E já o seu orgulho e pompa  
quase lhe apaga.  
Água um lado toma...  
Afundou-se e deixou ao vento  
A vela que a escolha  
para morada sua,  
que um louco em velas mora.  
(Dentro: Eu me afogo!)  
Um homem a outro espera,  
o que diz que se afoga.  
Gentil educação!  
nos ombros lhe toma [...]

O texto surge como um ou mais ingredientes do espetáculo teatral. As didascálias do teatro clássico espanhol trazem referências só às entradas, às saídas e à presença de personagem em cena, a músicos e a movimentos, a guardas, a grupo de pessoas e aos acompanhantes de nobres e reis. Não fazem nenhuma menção ao cenário.

Todos os elementos da representação visual dos textos clássicos (decoreação, tramoia, movimentos cênicos, etc.) são importantes, porque eles mostram a união autor-representação e exibem uma peculiaridade cênica. O texto clássico, na voz do ator, tem a função de expressar concretamente a maneira como deveria ser o lugar em que está transcorrendo a ação, para que os espectadores possam imaginar a cena num contexto espacial definido. Dessa maneira, suprime-se a falta de cenário, no palco. O texto serve de guia na mente do público do auditório pelo tema, pela linguagem, pelo ritmo e variedade métrica.

Como o signo cênico é signo de um signo, ele permite que uma sacada ou galeria, numa representação teatral, possa significar o mundo sobrenatural. Assim, esse sistema de signos evita a incomunicação e provoca certo grau de univocidade.

# Himeneia: entrecruzamento de obras clássicas

[...] a obra de arte, além de valor estético, pode conter outros valores, aos que não podemos ser indiferentes, e que a capacidade para expressar esses valores é maior na literatura que na música ou nas artes plásticas.

Enrique Moreno Báez<sup>30</sup>

Até o final do século XV, as notícias sobre o teatro medieval espanhol são confusas, escassas e irregulares. Há leis em concílios, relevos nas igrejas e pinturas que comprovam a existência de um teatro religioso. Porém há, possivelmente, mais perdas de textos de representações teatrais que de outros gêneros literários. Entre as hipóteses lançadas para explicar essa ausência está a atribuída à ocupação árabe e à implantação do rito moçárabe em Castela.

O teatro do medievo na Espanha, como o de outros países europeus, nasceu nos templos e consistiu na encenação de relatos relativos à história sagrada católica, representados, principalmente, no Natal, na Semana Santa e nas festas de Corpus Christi. Estas primitivas formas do teatro se realizavam dentro da igreja e os sacerdotes eram os atores, ainda que bailarinos e jograis participassem também na representação, e elas tinham uma intenção didática por parte dos clérigos: o de mostrar aos fiéis, pouco instruídos, os mistérios da fé: o da Redenção, da Ressurreição e da Encarnação de Cristo.

Entre os textos que se conservam dessa época está um fragmento do Auto ou *Mistério dos Reis Magos*, descoberto no século XVIII na Catedral de Toledo, composto de 147 versos polimétricos. Pela linguagem, acredita-se que essa obra seja do final do século XII ou princípios do XIII.

Com o tempo, as cenas representadas no interior das igrejas adquiriram um aspecto vulgar e grotesco, e foram proibidas as representações no interior do templo, passando a realizar-se fora, no átrio, nas praças ou na rua. As primeiras obras religiosas se chamaram autos. A princípio, os primeiros dramas sacros foram reconstrução, segundo parece, dos relatos bíblicos, primeiramente e, depois, houve a inclusão da vida dos santos. Porém, no final do século XVII, Carlos II proibiu as comédias de santos. E o concílio eclesiástico de 1473 emitiu um decreto contra a apresentação de monstros, máscaras, figuras obscenas e de versos lascivos que interferissem nos ofícios divinos. É quase certo que houve muitos decretos proibindo obscenidades no interior das igrejas; exemplo pode ser encontrado no concílio de Toledo, de 589, e nas *Partidas* de Alfonso X.

Mas, simultaneamente com o teatro religioso, documentos comprovam

<sup>30</sup> MORENO BÁEZ, Enrique. *Nosotros y nuestros clásicos*. Madrid: Editorial Gredos, 1961. p. 63.

a existência de um teatro de índole profana, de tendência popular, com «jogos de escárnio», formados por frases de duplo sentido, canções lascivas, diálogos grosseiros, etc., que alguns historiadores acreditam serem uma decorrência da comédia latina, adaptados de Terêncio e de Plauto, outros uma decorrência da arte dos jograis;<sup>31</sup> outros, ainda, acreditam que o teatro profano é resultado de introduções jocosas dos autores do teatro religioso, como as celebrações nas festas de São Nicolau e a festa dos loucos<sup>32</sup>. Os atores desse teatro iam de lugar em lugar repetindo suas interpretações. Viajavam em carros levando os seus adornos<sup>33</sup>. Como a sua atuação era ao ar livre, era chamada a “festa dos carros”. Nas paradas, colocavam-se os carros em um terreno mais elevado, onde os atores atuavam. Nos desfiles, doze homens levavam uma plataforma elevada sobre a qual iam de pé alguns evangelistas e santos e Jesus e Maria. As peças eram repetitivas e extensas, intercaladas com músicas e ações cômicas relacionadas com o demônio e vícios. Procurava-se dar realidade à encenação, e muitos atores que eram diabos poderiam sair queimados; os que representavam santos crucificados, ou quem representava Cristo poderia sair desfalecido. Quanto às técnicas de representação, o teatro profano exigia um cenário mais simples que o teatro religioso, em que o espaço e o tempo da narrativa representada eram variados, pois, a representação constava de terra e céu e deviam ser representados anjos, demônios, alegorias, monstros e toda a corte celeste. Para adequar-se às representações, principalmente, a dos mistérios<sup>34</sup> — espetáculo em que toda a cidade participava na preparação y durante as encenações — foram-se aperfeiçoando as tramoias.<sup>35</sup>

A partir do século XV, devido aos estudos de eruditos humanistas, que

<sup>31</sup> Os jograis tocavam instrumentos, recitavam, fazendo gestos, ou mudando a voz para caracterizar os diferentes personagens, cantavam, faziam acrobacias, domavam animais, entre outras atividades.

<sup>32</sup> A primeira gravura mostra religiosos de ordens menores de rostos pintados vestindo trajes de seus superiores zombando da pompa ritual litúrgica. A segunda reproduz cenas burlescas da missa.



<https://www.google.com.br/search?q=carnaval+medieval+la+fiesta+de+los+locos+e+os+bufoes&biw=1360&bih=622&source=vientoyluz.blogspot.com%252F2013%252F08%252Fel-sentido-magico-del-carnaval-3-el.html%3B400%3B197>

<sup>33</sup> Exemplo desse tipo de apresentação é, na segunda parte do *Quixote*, capítulo 11, uma graciosa aventura com Dom Quixote e um carro com artistas que iam fazer uma apresentação teatral.

<sup>34</sup> Mistério era chamado o drama medieval religioso do século XIV ao XVI, que encenava episódios da Bíblia e a vida dos santos e que era representado por atores amadores nas mansões (cenários simultâneos) e era dirigido por um condutor de cenas. Durava a encenação vários dias, e o drama era representado em todos os estilos numa sequência de quadros, envolvendo toda a cidade.

<sup>35</sup> Invento mecânico, que influenciou quase todo o continente europeu e se tomou, a partir da segunda metade do séc. XVI, o meio que possibilitou a renovação da encenação e abriu as portas para a encenação moderna.

buscavam o ideal clássico greco-latino, começaram a se desenvolver os gêneros dramáticos graças ao conhecimento dos manuscritos de Plauto e Terêncio e das tragédias de Sêneca. Para um novo público, o da burguesia, necessário tornou-se o estabelecimento de um lugar fixo e apto para a realização da encenação, e, para o teatro renascentista (expressão de um novo sistema de ideias), buscou-se um novo cenário.

O teatro espanhol que se desenvolve no século XVI continua com características medievais até o princípio do século XVII, mas não deixa de ser um caminho para a modernidade, que ocorre em condições externas propícias e com a aparição de notáveis dramaturgos como Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderón de la Barca, entre outros.

Há obras literárias que são geradas em uma época, dentro da estética dessa época, mas trazem ecos das anteriores, e há obras que se projetam para o futuro, numa antecipação de estética. Assim, nos tempos da modernidade, há obras que têm eco da época medieval, e, nos da contemporaneidade, há as que tendem para o Classicismo, como as obras poéticas da chamada “poesia pura”, característica da estética simbolista, por ser reflexiva e intelectual e carregada de um espírito irracional. Há as que se apoiam em estilos clássicos, como as que se incluem no Modernismo hispânico, ou as que são classificadas como neobarroco, uma das características das novelas contemporâneas latino-americanas. Mas há, também, obras que, enquadradas dentro de uma época, são consagradas e indiscutíveis. Elas sobrevivem às leituras por tempo indeterminado, por duas ou mais gerações, e são consideradas clássicas, porque mais de uma pessoa conclui que tal ou qual obra merece a releitura. O pressuposto básico para que um romance, um conto, um poema, um ensaio, um drama, uma epopeia se revele clássico é a vontade, o desejo, a pulsão do primeiro leitor que se sente obrigado a relê-lo.

De muitas obras, consideradas clássicas, são feitas adaptações, esperando-se um público ou novo leitor específico. Assim, essas obras são levadas ao teatro contemporâneo da época,

recriadas ou adaptadas para um livro infantil ou infanto-juvenil em releituras várias. Muitas delas perdem a característica linguística, mas, como se tornam mais acessíveis aos leitores da atualidade desejada, de uma maneira geral, auxiliam os professores a conseguirem trabalhar com seus alunos com temas variados e a produzirem estímulos de leitura, criando neles o hábito de ler, proporcionando a formação de um leitor crítico e o conhecimento de que temas atuais são arquétipos da humanidade.

O estudo dos clássicos no original permite conhecer a época em que foi gerada uma obra e, a fundo, a língua em que foram registrados os temas. O estudo sincrônico de uma língua adquire solidez apoiando-se no diacrônico, já que o estilo de um escritor se perfila em sua época, e, por isso, os signos do

sistema de hoje adquirem sentido à luz do processo que levou o idioma a aceitar uns e a rejeitar outros. O estudo dos clássicos também coloca o leitor de hoje diante de uma nova visão do passado e do próprio presente para sentir até que ponto o passado afetou os pontos de vista hoje existentes a fim de verificar se se restabeleceu o equilíbrio rompido sobre linhas semelhantes às anteriores. Por essas e outras razões, como a questão de gosto ao esquecido, penso reviver obras clássicas de épocas aproximadas, como a medieval e a renascentista, para tentar assinalar que os homens desse último período, que se consideravam modernos, adiantados, comparando-se com os da anterior época (ainda que, em sua proposta de ruptura estética, oferecessem cânones que se adiantavam à sua época, como Torres Naharro), estavam presos ao passado imediato.

Com esse objetivo, escolhi a obra dramática *Himenea*, de Torres Naharro, da primeira metade do século XVI, para analisá-la e apontar ecos de outra clássica obra espanhola, de Fernando de Rojas, da segunda metade do século XV, *La Celestina*, (1499), primeiramente titulada *Comedia de Calisto y Melibea*, depois *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

#### Naharro e Rojas

Bartolomé Torres Naharro, poeta, dramaturgo e teórico do teatro espanhol de sua época, deixou-nos um total de nove obras dramáticas. Os dados que compõem a sua vida são hipóteses. Supõe-se que estudou Filosofia e Humanidades na Universidade de Salamanca, que se ordenou sacerdote e que abandonou o hábito para se dedicar às armas, servindo em Valência e Sevilha. Foi para a Itália, em 1508, e, durante a viagem, foi capturado por corsários berberes. Resgatado, foi para Roma, onde escreveu as obras de teatro, isto é, as Comédias *Serafina* e *Soldadesca*, nas quais recriou o ambiente espanhol dessa cidade, bem como *Trofea*, *Jacinta*, *Tinelaria* e *Himenea* (1516?). Nelas, com um estilo rico e vigoroso, e como correspondia ao cosmopolitismo linguístico de Roma de então, nas línguas portuguesa, italiana e francesa, Naharro destacava o personagem criado.

Em 1517, em Nápoles, Torres Naharro publicou, com o título de *Propalladia*, o conjunto de suas obras poéticas e as seis citadas peças, das oito que escreveu. O prólogo constitui a primeira reflexão estética teatral espanhola. Voltou à Espanha e escreveu as obras dramáticas *Calamitas* e *Aquilana*.

Nos textos de *Propalladia*, há um teor satírico e, por isso, em 1559, a obra ficou entre os livros proibidos. Um dos acertos dessa obra reside no sentido de humor. O prólogo traz considerações teóricas sobre o drama e a classificação de suas “comédias” em dois tipos: intriga de ficção (“a fantasía”) e de observação da realidade (“a noticia”). “Comedia”, na opinião do autor, é um habilidoso artifício de notáveis e de alegres acontecimentos. Para ele, a “comedia” pode trazer assuntos de caráter histórico em

perfeita convivência com os enredos. Com esse proceder, ele se diferencia de muitos teóricos do Renascimento que consideravam essa inclusão exclusiva da tragédia. Para Naharro, não devem atuar em uma “comedia”, palavra compreendida como obra de teatro, muitos personagens. O ideal seria um número de seis ou doze, mas ele reconhece que determinado assunto pode obrigar uma introdução de um número maior, como aconteceu em *Tinellaria*, onde colocou vinte. Com esse procedimento, o autor mostra que deve predominar o sentido comum, e não a rigidez normativa.

Nos seus conceitos de dramaturgia, Naharro mantém os condicionantes da comédia latina, como a divisão em cinco atos, a que ele dá o nome de “jornadas”, e a *captatio benevolentiae* ou atração de interesse do público no começo da representação por meio de um “introito”, cuja função é explicar o argumento da obra, a mudança e a inclusão de uma cena de reconhecimento, acompanhada de peripécia e de modificação de incidente feliz. Nesta parte, a apresentação seria feita, no início da obra, por um personagem popular. Os títulos de suas “comedias” recebem o nome de personagens.

A poética de teatro de Naharro recebe a influência da *Poética* de Aristóteles, recém-traduzida em sua época. Ele avança em relação à sua época em sua proposta de renovação dramática, ainda que rudimentar, e apesar de, em muitos aspectos, estar ainda vinculado ao teatro medieval. *Himeneia*, obra que se encontra em *Propalladia*, e está inserida, por sua trama, em sua classificação de “a fantasía”, em alguns aspectos, está ligada à tradição do teatro medieval, mas o ambiente cultural, a alusão satírica do tipo clerical e a alegre solução que dá ao conflito são renascentistas. A história de amores entre Himeneo e Febea, dois jovens de uma mesma classe social, vincula à obra *La Celestina*, mas difere desta por ter um final feliz. Nesse sentido de dar à obra uma visão otimista da vida, baseia-se em Horácio. Também se diferencia da poética aristotélica por conceber um final feliz para os amantes, não só para os personagens fidalgos (os notáveis), mas também para os criados e serventes.

Naharro exerceu influência na posterior evolução do teatro espanhol; talvez a extensão de sua autoridade tenha sido maior do que foi a de Gil Vicente ou a de Juan del Encina. Com sua perspectiva dramática, deu um passo decisivo para o aperfeiçoamento do teatro clássico na Espanha dos finais do século XVI.

Fernando de Rojas, escritor espanhol, segundo os biógrafos, nasceu em Puebla de Montalbán, Toledo, em 1468, de descendência de uma família de judeus convertidos ao cristianismo. Em 1488, mudou-se para Salamanca, onde estudou Humanidades e Direito. Em 1507, mudou-se para Talavera de la Reina, onde exerceu o cargo de Direito até sua morte em 1541.

Acredita-se ser ele o autor de *La Celestina*, uma das obras do apogeu da literatura espanhola e universal. Ela conta a história de amor de dois jovens apaixonados, semelhante à de Romeu e Julieta, marcados por uma tragédia, e

se destaca, na História da Literatura e do Teatro espanhóis, na construção de personagens, na conservação da unidade e coerência estilística.

### La Celestina e Himenea

*La Celestina*<sup>36</sup> é o alicerce do romance e do teatro modernos, devido ao seu caráter híbrido. Por sua extensão, não foi representada em sua época, porém, mais tarde, recortada e adaptada, foi representada e o é, ainda, em nossos dias. Mas, possivelmente, os dramaturgos conheciam essa obra e se deixaram influenciar pelo grande sentido realista de sua trama, em que homens e mulheres aparecem, sejam eles senhores ou rufiões, prostitutas ou criados, falando como pessoas do dia a dia.

A primeira edição, em 1499, corresponde à época do reinado dos reis católicos, Fernando e Isabel. Existem duas versões sobre a composição dessa obra, que, de acordo com a terminologia clássica, se chama “Comedia”. Na primeira edição, na chamada “Comedia” havia 16 atos, e, na “Tragicomédia”, 21.

*La Celestina* é uma obra de transição medieval/renascentista. Une-se à primeira época pelo objetivo de moralizar, indicando o perigo de amores ilícitos, nos quais a Justiça Divina intervém com rigor, e, à segunda, pela apresentação da crueldade da natureza humana, proporcionando uma cisão entre o natural e o sobrenatural e apontando uma nova mentalidade. No mapa de seus personagens, fazem parte os de classe social elevada (Calisto, Melibea e seus pais, Pleberio e Alisa) e os de classe popular (Celestina, Areusa, Elicia, Centurio e os criados de Calisto, Pármemo e Sempronio).

Esses personagens são nobres, criados, prostitutas e soldados que, impelidos pelo amor ou pelo egoísmo, levam consigo a força instintiva, as paixões, os vícios, as debilidades e os fracassos. Celestina é a personagem que melhor está caracterizada psicologicamente como uma alcoviteira, tornando-se um mito dessa espécie, que se reproduzirá em várias obras e gêneros e tem na terceira parte, da *Arte de Amar*, de Ovidio, um antecedente.

Celestina se eleva e se torna o personagem central da obra por sua inteligência, habilidade, avareza, falsidade e artes malignas. Ela representa o lado oculto medieval e pecador. Ela é quem distribui a possibilidade do prazer sensual entre cleros, nobres e criados e quem, para agradar o freguês, transforma a prostituta em virgem. A avareza a levará à morte.

Quanto aos personagens Calisto y Melibea, eles procedem do amor cortês, porém serão os arquétipos físicos da poesia renascentista sentimental. A obra conta a história de Calisto, jovem de nobre família, que, perseguindo um falcão,

<sup>36</sup> ROJAS, Fernando. *La Celestina*. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371630766703727432257/p0000002.htm#L\\_8](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371630766703727432257/p0000002.htm#L_8)>. Acesso em: 10 maio 2000.

um dia, entrou no jardim de uma moça, também nobre, Melibea. Ao vê-la, ficou perdidamente apaixonado por ela, mas por ela foi rejeitado.

- CALISTO - Nisto vejo, Melibea, a grandeza de Deus.  
MELIBEA - Em que, Calisto?  
CALISTO - Em dar poder à natureza que de tão perfeita formosura te dotasse de fazer-me imerecidamente tanta mercê que ver-te alcançasse e em tão conveniente lugar, que minha secreta dor manifestar-te pudesse. Sem dúvida essa recompensa é incomparavelmente que o serviço, sacrifício, devoção e obras pias, que por este lugar alcançar tenho eu a Deus oferecido, nem outro poder minha vontade humana pode cumprir. Quem viu nesta vida corpo glorificado de nenhum homem como agora é o meu? Na verdade, os gloriosos santos, que se deliciam com a visão divina, não têm maior alegria que eu agora te contemplando. Mas, oh triste! Que nisto deferimos: que eles puramente se glorificam sem temor de perder tal bem-aventurança e eu, misturado, me alegro com desconfiança e medo do tormento que tua ausência me causará.  
MELIBEA - Por grande prêmio tens isto, Calisto?  
CALISTO - Tenho-o tanto que, se Deus me desse no céu a cadeira sobre seus santos, não me faria tão feliz.  
MELIBEA - Pois então vou-lhe dar um galardão se perseveras  
CALISTO - Ó bem-aventuradas orelhas minhas, que indignamente tão grande palavra ouvistes.  
MELIBEA - Mas bastante infeliz depois de que acabes de ouvir o que tenho a dizer. Porque o pagamento será tão feroz, como aquele que a audácia e a intenção de suas palavras merecem. Calisto. Foi próprio de um homem como tu, procurar perder a virtude de uma mulher como eu. Vai-te! Vai-te. Ai, malvado! Que não pode minha paciência tolerar que possa um coração humano querer infiltrar-me o ilícito amor e transmitir o prazer.  
CALISTO - Eu irei como aquele contra quem somente a adversa fortuna põe sua atenção com ódio cruel.

Frustrado com a recusa de Melibea, Calisto vai para casa e, tristemente, começa a tocar a guitarra (laud) para o seu criado, Sempronio, cantar. Este, ironicamente, em seu canto, lembra a atitude de Nero queimando Roma e indiferente com a sorte dos demais, para retratar metaforicamente a grande “dor” de amor de seu amo.

- CALISTO - Sempronio.  
SEMPRONIO - Senhor.  
CALISTO - Dá-me o alaúde.  
SEMPRONIO - Senhor, ei-lo aqui.  
CALISTO - Qual dor pode ser igual à minha?  
SEMPRONIO - Desafinado está esse alaúde.  
CALISTO - Como se corrige o desafino? Como sentirá a harmonia aquele, que consigo está tão discorde? Aquele em quem a vontade a razão não obedece? Quem tem dentro do peito agulhões, paz, guerra, trégua, amor, inimizade, injúrias, pecados, suspeitas, tudo para uma causa? Mas tange e canta a mais triste canção, que saibas tal cidade e tanta multidão de gente?  
SEMPRONIO.- Mira Nero de Tarpeya  
a Roma como se ardia:  
gritos dão crianças e velhos  
e o de nada se doía.  
CALISTO - Maior é o meu fogo e menor a piedade de quem agora digo.



SEMPRONIO - Não me engano eu, que louco está este meu amo.  
CALISTO - Que estás murmurando, Sempronio?  
SEMPRONIO - Não digo nada.  
CALISTO - Dizei o que dizes, não temas.  
SEMPRONIO - Digo que como pode ser maior o fogo, que atormenta um vivo, que o que queimou.

O velhaco criado, Sempronio, coloca Calisto em contacto com uma velha alcoviteira e feiticeira, Celestina, para que ele consiga aproximar-se de Melibea. Todavia, o criado Pármene, ainda não contaminado com a pícara vida dos criados, o desaconselha desse proceder, mas ele retruca justificando a sua ação nos motivos dos costumes que impediam a aproximação dos jovens:

CALISTO - Alguma coisa dizes, ó néscio; mas quero que saibas que, quando há muita distância do que roga ao rogado ou por gravidade de obediência ou por senhorio de estado ou equidade de gênero, como entre mim e esta minha senhora, é necessário um intercessor ou mediador, que leve de mão em mão minha mensagem até os ouvidos daquela a quem eu tenho como impossível falar por segunda vez. E, pois, que assim é, diz-me se o fato aprovas.

A velha, com artimanhas, consegue um encontro entre Calisto e Melibea. Este, feliz pelo sucesso do encargo, lhe dá um manto da melhor tela (“Corre! Pármene, chama o meu alfaiate e corte logo um manto e uma saia daquele fino pano de Flandes que se tirou para frisado.”) e depois um colar de ouro. Os criados de Calisto, Sempronio e Pármene, brigam para conseguirem proveito da situação, invejosos com a generosidade de Calisto para com a Celestina.

Os amantes nobres amam cavalheirescamente, de acordo com a teoria do amor cortês, mas os criados o fazem de uma forma brutal do baixo mundo dos prostíbulos. O autor procura indicar que o amor humano é uma fusão de elementos contrários que move o mundo, porém torna os homens idiotas, impacientes ao ponto de abandonar os preceitos do amor divino. A luxúria de senhores e criados moverá uma força fatalista que levará aqueles, os quais se entregaram cegamente ao prazer, a uma destruição, a uma trágica morte.

Em *Himenea*<sup>37</sup>, os conflitos dos galãs, as cenas noturnas com muitos equívocos e os mistérios, com os criados dos galãs amedrontados, atuando como “graciosos”, por exemplo, são motivos que se encontram nas características do teatro do Século de Ouro espanhol e a tornam uma obra antecedente das comédias de “capa e espada”,<sup>38</sup> apreciadas no Barroco. A intriga novelesca de *Himenea* é simples. Nela há um conflito de honra. Himeneo, um nobre, se enamora de Febea.

<sup>37</sup> TORRES NAHARRO, Bartolomé. *Himenea*. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482953111249395209068/p0000001.htm#l\\_2\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482953111249395209068/p0000001.htm#l_2_) > Acesso em: 7 de maio de 2000.

<sup>38</sup> Dá-se o nome de “*comedia de capa y espada*” a um dos subgêneros dramáticos do Teatro clássico espanhol do século de Ouro. É uma peça teatral de tema galante em três jornadas. É representada e composta entre damas e cavalheiros, figurados em pessoas não reais, mas como nobres e cavalheiros. Os personagens se apresentam com capa e espada. Há galanteios, encontros noturnos clandestinos e vários duelos.

O irmão de sua amada, o Marquês, sente-se ultrajado em sua honra, pois pensa que Himeneo quer se aproveitar de sua irmã e pensa em matá-lo. Mas, no final, tudo se soluciona e termina em casamento. Assim, o que, a princípio, parecia uma tragédia de honra se torna uma farsa.

Os ecos da *Celestina* se mostram nos amores entre os dois jovens; porém, a concepção de *Himeneo* está mais amadurecida, por isso consegue aumentar a intriga emocional até o clímax que acontece quando o protagonista, o ofendido Marquês, vai matar a sua irmã, para limpar a sua honra. Essa ação dramática antecede os temas de honra e vingança sangrenta dominantes no teatro do Século de Ouro Espanhol. Mas o desempenho encontrado por Naharro difere dessas situações trágicas, dando ele uma solução feliz, pois, no momento em que o irmão vai realizar o fratricídio, Himeneo aparece e revela que ele e Febea já são marido e mulher. Com essa declaração, a tragédia de honra é evitada.

Quanto aos personagens de *Himeneo*, são eles: os designados pela função de “cantores”, em número de dois, mais sete, com a função de criados e de senhores, nominalmente designados Himeneo, Febea, Marquês, Eliso, Boreas, Dorotea e Turpedio. Himeneo, o galã, o mais importante, é um cavalheiro que ama Febea. Seus criados são Eliso e Boreas. Eliso, jovem, leal, ainda não imbuído das funções sagazes da criadagem, desconhece todas as manhas do ofício e está apaixonado por Doresta, criada de Phebea. Boreas é quem vai introduzir Eliso no ambiente da malandragem e do picaresco da criadagem (nessas características dos criados há ecos dos criados de Calisto). O Marquês é irmão de Febea, o guardião da honra familiar. Seu pajem é Turpedio, que também pretende Doresta.

O título da obra, *Himeneo*, possivelmente, é uma variação do feminino de Himeneo, nome do personagem principal, proveniente de “himenaeus> himeneo” — casamento. É um jogo que o autor utiliza com o morfema **a** do feminino espanhol com o objetivo, cremos, de apresentar uma coisa grandiosa, ou uma situação bizarra, burlesca, ou de oferecer um tom humorístico que dará um nome próprio masculino com o morfema **a**, numa ação de falsa desonra com um casamento em segredo. Assim o título, com uma significação metafórica, já leva o receptor a sentir a direção que o autor vai seguir na obra: divertir o público e pôr em prática a sua teoria da divisão da “comédia” segundo o tema.

Uma situação semântica e morfológica semelhante encontra-se na *Celestina*, quando Calisto, para reforçar o seu amor por Melibea e dar a esse amor um tom de totalidade, diz: “Melibeo sou e Melibea adoro”. O jogo com o morfema **o**, masculino, indica a dependência amorosa de Calisto por Melibea, situação própria do amor cortês, de que o autor parece pretender zombar.

*Himeneo* está dividida em duas partes: em um Introito e Argumento e em cinco Jornadas. A ação, de aventuras amorosas de galãs e criados, acontece em ambiente urbano, na rua e entre as grades das casas. O texto está organizado em

versos de oito sílabas e assonânticos, com alternâncias de alguns versos curtos e de pé quebrado, com predominância de versos tetrassílabos. Como exemplo da versificação, citamos um fragmento da Introdução (v 11 a 23):

1. Por minha fé, quanto ao primeiro,
2. eu enfatizo um Deus mantenha
3. mais duro que uma seta,
4. e por amor ao redil,
5. a velada muito longa
6. e os mortais alegres saltos.
7. Poupa, pouca pesares!
8. Saia daqui, amarguras!
9. Venham prazeres a montão
10. e regozijos a pares;
11. que o prazer
12. mais engorda que o comer.
13. E nesta noite alegre,
14. dos homens e mulheres
15. quem menos folga, mais erra;
16. são que, júri à vida,
17. hão de buscar os prazeres
18. até jogá-los sobre a terra.
19. Eu, que mais de duas arrobas
20. engordei os outros dias,
21. enquanto que como medianoiro
22. andei engravidando bobas,
23. mais de um ano [...]

Os versos 11 e 23, da Introdução, como os 35, 47, 59, 71, 83, 95, 107, 119, 131, 143, 155, 167, 191, 203, 215, e 227, são de pé quebrado. Este tipo de verso foi utilizado, no século XIV, por Jorge Manrique, nas *Coplas a su padre*, assemelhando-se o ritmo quebrado a uma marcha de um funeral; no entanto aqui nos parece uma batida de bastão para chamar a atenção dos ouvintes com uma pequena pausa.

O introito e o argumento contêm uma explicação do objetivo e da ação da comédia. Os possíveis ouvintes são tratados com muito respeito. Essa parte era recitada por Turpedio, com a linguagem rude de um pastor. São empregadas formas de tratamento respeitosos da época (vós, eu enfatizo um Deus mantenha”, v.2). O recitador se colocava em ridículo, elevando, com esse procedimento, os seus ouvintes, permitindo-lhes que não se identificassem com um rufião, mas com os nobres protagonistas e que se alegrassem com as bodas.

Essa espécie de prólogo é uma raiz do teatro grego. Alguns dramaturgos da contemporaneidade utilizam esse artifício, principalmente nas obras que têm um caráter folclórico, como as obras de marionetes. Federico García Lorca, em suas peças de títeres, usa esse procedimento. Nessa parte de *Himenea*, o auditório é preparado para a representação e o recitador pede a atenção do público, primeiro com a convencional reverência e com a exortação de que todos se distraiam, pois, o prazer mais engorda que o comer e é o que terão nessa noite. Confrontar os

versos de 1 a 18, acima indicados: “[...] Por minha fé, quanto ao primeiro, [...] até jogá-los sobre a terra”.

Este prólogo faz lembrar as chamadas de atenção dos jograis medievais pelo tom burlesco e pelos seus “sutis” pedidos de pagamento pelo “serviço” (v. 6 “e os mortais alegres saltos”). Segue um fragmento:

[...] Quando nenhum disser  
que me traz aqui a sede  
do grande bem que cobiço,  
pesemos o que for servido;  
que não quero mais mercê  
de quanto pesa o serviço.  
E também se vejo somente  
que agradeceis o cuidado,  
de agora em diante, muito de grado,  
vos faço dele um presente;  
que mais é a glória que o interesse.  
Não penseis, embora isto diga,  
que o serviço é tão perfeito  
como todas as bondades;  
que é um pouco de fadiga  
tirada do intelecto  
e envolvida em mil leviandades.[...] (v 156- 175).

Depois dos primeiros preâmbulos, o recitador narra a sua conquista amorosa com graça e rudeza. Insinua a traição de sua mulher, Juana, com homem da igreja, de uma forma hipócrita, semelhante às picarescas narrações de Lázaro de Tormes. É uma maneira de provocar o riso. Não só o estilo rude e popular, como também a descrição da mulher e a colocação do personagem em uma desastrosa situação em 1ª pessoa são situações que fazem lembrar as aventuras do Arcipreste de Hita (séc. XIV), no *Libro del Buen Amor*, com as serranas de Guadalajara, quando o Arcipreste descreve, principalmente, a aventura com a feia serrana Aldara (v. 950 a 1021). Contudo o personagem Turpedio, fanfarrão, gabola, mostra-se herdeiro de Centurio, o rufião de *La Celestina*, quando se ufana de que sua mulher lhe deu filho com cara de Abad e que agora ele deseja ter um filho Arcipreste (cf. v, 37 “quero ter um arcipreste. ”). Dessa forma, ele faz uma alusão satírica ao clero e se coloca em uma das características renascentista da picaresca (cf. *Lazarrillo e Guzmán de Alfarache*).

<p>20 [...] Eu, que mais de duas arrobas  21 engordei os outros dias,  22 enquanto que nas alcovitárias  23 andei engravidando bobas,  24 mais de um ano  25 fui garanhão do rebanho.  26 Casei-me faz um pouquinho;  27 minha mulher logo pariu  28 naquele outro Nascimento  29 um diabo de filhinho  30 que desde a hora em que nasceu  31 todo se assemelha ao Abade  32 Farto, muito, ganho nisso;  33 que saberá por maravilha  34 repicar o sininho  35 e entoar o evangelho.  36 Depois daquele  37 quero fazer um arcipreste.  38 Não sabeis em quem quiser  39 fazer dois pares de filhos,  40 que me dá o coração?  41 Em Juana a saboneteira  42 que me faz mil prazeres.  43 Quando lhe misturo o sabão,  44 belisque-me com vontade,  45 com um estilingue na mão  46 que espantava os pardais.  47 Que direi? Mas, que dirá?  48 Eu me aborreço e vos lhe falo.  49 Digo: irmã,  50 viestes esta manhã?  51 A bobá diz-me, aproximando-me,  52 que deu a volta correndo  53 mais redonda que uma argola.  54 Tim, tim lá, Ferrando,  55 e ao diabo te encomendo,  56 que toda me espantaste!  57 Seguro o seu braço,  58 e ela a mim da cabeça;  59 e nesta divisão  60 estivemos um pedaço  61 menos agora  62 que caiu a traidora;  63 e ao fazer velhacaria  64 leva-me firme detrás de si,  65 que não pude sustê-la.  66 Eu juro, que não me dou nada,  67 só que o meu corpo  68 foi para cima dela,  69 sinto pela filha da puta  70 desejo,  71 me mexeu lá não sei onde,  72 sai depois que se esponja  73 e me afronta na cara.  74 Nada lhe basta,  75 creio que está no cio.  76 Juro por Santa Olalla,  77 que a quero dificultar  78 se a apanho alguma vez.  79 Talvez se o homem lhe fala,  80 poderá sem muito afanar  81 matar-lhe a fogosidade.  82 É um diabo de feio,  83 pior que galinha choca:  84 papuda, desproporcionada,  85 a carinha de uma macaca.  86 E em beber não nasceu ainda uma mulher;  87 com seus pés enlameados  88 nunca para nem sossega  89 andando continuamente.  90 Não benze o jarro,  91 nem crê só na adegá,</p>	<p>92 só adora o vinho.  93 Sabem já grandes e pequenos  94 em verdade se morre de rir;  95 que a hóstia não se humilha  96 e ao cálice dá o focinho.  97 Grande devota  98 da paixão de uma bebida!  99 Começou nosso carinho  100 na metade do verão,  101 e os manteve os vinhedos.  102 Eu vi, a sua penetração  103 e lhe abaixei o peito,  104 que a fez, por fim,  104 engolir pelo canudo.  106 Deu um grito  107 que estremeceu todo o terreno.  108 Não penseis nesta matéria  109 que o homem não suava  110 a que abalou todo o terreno.  111 Não penseis nesta matéria  112 que o homem não suava  113 a grande gota sem remédio;  114 que, para Santa Quitéria,  115 a boca me soluçava,  116 e a meleca de palmo e meio.  117 Não vistas maior façanha:  118 que o moço perdeu a fala,  119 e uma moça com pés de cabra,  120 não piscava.  121 Depois disso  122 Deus não quis a ninguém mais.  123 Não me vê desde ali,  124 que com prazer infinito  125 não se mijá a camisa;  126 eu também, que, eu juro,  127 parece um pouquinho  128 me mijo todo de tanto rir.  129 Perdoai meu proceder,  130 se falo mais do que convém;  131 que é louco quem juízo tem  132 noite de tanto prazer.  133 Puto seja  134 O mais ajudado da aldeia!  135 E ainda que vergonha traga  136 de meter meus sujos pés  137 em um tão limpo,  138 suplico à companhia  139 perdoe, pois que assim é,  140 o que se pode emendar.  141 Que si caíram em falta  142 meus grosseiros pés aldeões  143 ajuda-os com as mãos,  144 como as mãos a língua,  145 por um modo  146 que o engenho suplante tudo.  147 Mas porque, segundo eu vejo,  148 quereis saber a verdade  149 de todo meu pensamento,  150 aqui me lança o desejo,  151 manda-me a vontade,  152 guia-me o conhecimento,  153 traz-me vosso valer,  154 grita vossa fama.  155 Vossa grandeza me chama;  156 não pude menos fazer  157 que vir  158 onde devo e quero servir.  159 Quando ninguém disser  160 que me traz aqui a sede  161 do grande haver que cobijo,  162 pesemos o que servir; [...] (v. 20-162)</p>
--	---

Os signos verbais indicam o tipo social do personagem recitador e o desejo de fazer o auditório rir. Eles se materializam nas palavras de significações variadas: as grosseiras ou com duplicidade de significação; as de sentido zombeteiro; as lascivas; as deselegantes, as que acentuam um fonema para chamar a atenção (por exemplo, no v. 82, na palavra *bulrrona* “Es un diabro *bulrrona*”); as palavras que contenham um sufixo diminutivo, para dar um tom pejorativo (“un diabro de hijito” — v. 29); “la carita d’una mona” - v, 85) ; “repicar la pistoliella” (v 34) ou as que contenham um sufixo aumentativo (“papigorda, rabiseca,” (v. 84).

Depois dessa graciosa introdução, Turpedio adquire um tom mais sério e passa a falar sobre a obra que será representada, produto de um trabalho intelectual;

Não penseis, se bem isto diga,  
que o serviço é tão perfeito  
como todas as bondades;  
que é um pouco cansativo  
o tirado do intelecto, - (v.169-173)

E sobre o gênero que segue a obra (“No es comedia de risadas, / pero la que es, ésa sea” v. 175-176). A seguir, indica o nome da obra e sua estrutura, divisão e conteúdo, e apresenta as características dos personagens. Esta parte é uma espécie da sinopse das atuais obras.

[...] Seu nome é Himenea,  
Dividida em cinco jornadas.  
Estou contente  
de vos dizer o argumento.  
Notareis que em seus amores  
Himeneo, um cavalheiro,  
gentil homem natural,  
trazia dois criados:  
um Boreas, adúlador,  
e um outro, Eliso, leal.  
Himeneo noite e dia  
sofria por uma dama  
que Febea se chama,  
que em chamadas de amor ardia.  
Tem aquela  
uma criada, Doresta.  
Febea, aquela donzela,  
Tem um irmão, marquês,  
que ouvindo os conselhos,  
procura por ela  
desde que tem conhecimento  
que Himeneo a corteja.  
Buscando o Marquês remédio  
para poder apanhá-los  
costuma consigo trazer  
um pajem seu, Turpedio  
E é ousado,  
muito discreto e bem educado.  
Perseverando Himeneo

com músicas e alvoradas  
no amor de Febea,  
o Marquês com grande desejo  
de acabar com as visitas  
como aquele que honra deseja,  
e quando se buscavam,  
no esconderijo os surpreendeu;  
mas ele se escapou  
porque os pés o ajudaram.  
Foge e cala;  
Volta com gente para salvá-la;  
de maneira que tornando,  
para de fato salvar  
a sua senhora e a sua dama,  
encontrou-a chorando,  
porque ele a queria matar  
por enodoar a sua honra.  
Soube tão bem valer,  
que dali partem casados,  
e entre eles e seus criados  
se toma muito prazer;  
por tal arte,  
que alcançareis vossa parte. (v. 180 -228)

O relato das aventuras amorosas do prologuista, personagem convencional do teatro da época, o pastor-bobo, e a ação amorosa entre criados e galãs, torna o tema do amor dividido em 1- o amor erótico, sem recato do intróito; e 2 - o amor menos atrevido entre os criados; 3) o amor idealizado dos protagonistas Febea e Himeneo, que direciona para um casamento sem imposições.

Uma recorrência comum na história da literatura universal é acudir a outras obras com repetições e modificações. Azorín, por exemplo, para citar um entre vários que têm obras com ecos da *Celestina*, retoma, no conto “Las Nubes”, a situação amorosa e familiar de Calisto e Melibea, faz modificação na história, coloca os amantes juntos e amadurecidos em umas felizes bodas e lhes dá esperança de continuidade com as bodas de sua filha Elisa. Torres Naharro não repete os nomes, mas a situação amorosa e social. No entanto, por suas ideias sobre a comédia e por ser um homem renascentista, adepto do *Carpe diem*, não poderia conceber a vida sob a forma de tragédia; por essas razões, Himeneo e Febea se casam e não acontece com eles um trágico fim como o de Calisto e Melibea. O *happy ending* da história de Naharro antecipa os fins das histórias de “*la comedia de capa y espada*”, típicas peças teatrais do século XVII, de que são máximos representantes Lope de Vega e Calderón de la Barca. A seguir um exemplo desse motivo de levar capa e espada, mas gracioso, é a fala entre os criados Boreas e Eliseo, na Jornada IV. A atuação deles mostra configurado o personagem gracioso, desprovido de nobreza, covarde e medroso, dependente do senhor, que, junto com o galã e a galã, compuseram a trilogia dos personagens principais da dramaturgia do Século de Ouro espanhol:

[...] BOREAS	E a capa? O que dirão se me escapa?	
ELISEO	Para a capa terás duas mil desculpas de sobras para não poder salvá-la; que, sei se quiseres, dirás que brincando de briga te foi forçado deixá-la. Porque os homens de guerra, para poder-se valer, antes de lutar deixam a capa por terra.	110       115
BOREAS	Pois espera, usarei desta [...]	

Naharro antecipa, também, o tema do ciúme, desenvolvido por Lope e Calderón, na atitude do Marquês, o irmão de Febea.

A duração clássica de uma ação sóbria e simples que se realiza durante as 24 horas de um dia, ou seja, no período de um dia (uma noite e um dia, isto é, o recurso de organizar uma obra dentro da unidade de tempo e dentro de um espaço preciso, fechado (em uma praça e no interior da residência de Febea), torna essa obra uma antecipação das obras neoclássicas, como *El sí de las niñas* (1806), de F. Moratín, que obedece, em sua estrutura, a essas unidades, pois a história dessa obra ocorre em uma sala de uma pensão e em um período de um dia. Ela é um exemplo típico da dramaturgia espanhola do século XVIII.

Em *Himenea*, como em todas as obras clássicas, não há rubricas nem sequer indicações de entradas e saídas de personagens, típica construção do teatro clássico. Ela é impessoal como acontecem ser as obras clássicas, medievais e renascentistas. Contudo, como essas obras, os signos linguísticos, nas diferentes falas dos personagens, indicam as várias situações locativas e temporais, os costumes e os trajes, os aspectos e níveis sociais e as características dos personagens e são elementos auxiliares para uma representação e para a compreensão do ouvinte. Assim, no desenvolvimento do diálogo, o ator atua e o espectador fica sabendo quem entra em cena e quem sai dela.

Alguns exemplos dessas situações estão nas indicações de personagens de maior posição social, e todos os signos linguísticos nos direcionam para Himeneo. Ele tem mais criados, sua linguagem demonstra a gentileza, a cortesia e o cavalheirismo. Ele representa o cavaleiro, o homem refinado, o herói como deve ser o de uma tragédia. A declaração de amor que Himeneo faz a Febea, quando a viu pela primeira vez, se assemelha, na efervescência e entrega, à de Calisto de *La Celestina*.



Deus proteja, minha senhora,  
vossa graciosa presença,  
minha felicidade só,  
se bem que seja muita ousadia  
sem pedir vossa licença 5  
dar-vos-ei minha liberdade.  
Mas quando a primeira vez que vos vi  
Tão cego de amor fiquei,  
que quando dei por mim  
foi tarde para falar-vos 10  
até agora,  
que de mim sois já senhora.  
Me matastes de amores  
e deixaste-me aqui na praça  
onde publique meus erros, 15  
como aqueles caçadores  
que depois que matam a caça  
a deixam para os cachorros.  
Onde quer que eu me encontre  
direi sempre que é mal feito, 20  
pois eu vos guardo em meu peito,  
vos me deixais na rua.  
Bem feito. (Jornada I, v 1 – 24)

Os costumes de Himeneo são palaciegos e toca guitarra para abrandar a sua dor de amor, como Calisto, e como este, paga a seus criados os favores de mediadores de seu amor.

[...] Mas busque-me a guitarra;  
Talvez eu cante uma canção  
Tão cheia de minha paixão  
que todo o mundo se compadeça,  
com exceção aquela  
que não sente a dor. (Jornada II v. 31-36)

[...] Irmão, com muito prazer,  
que é razão em todo caso.  
Toma tua veste de seda,  
e o teu gibão de brocado,  
que outro dia  
eu vos darei coisa melhor. (Jornada II, v 194-198)

Contudo, Himeneo diferencia de Calisto, pois este para falar com Melíbea ouviu os conselhos de Sempronio, o criado, e contrata a alcoviteira Celestina, para mediar o encontro com a sua amada. Essa ação do protagonista torna os seus amores conhecidos por outros e o nome de sua amada difamado. Porém Himeneo é cuidadoso de sua honra e quer conquistar a mulher por ele mesmo, sem a ajuda de alcoviteiras. Com esse proceder, difere de Calisto, que usa de terceira, e do Arcipreste de Hita, que, utilizando-se desse proceder, recorreu ao mensageiro Fernán García e viu os seus interesses malogrados.

O Marquês, irmão de Febea, é o guardião da honra familiar e é o cuidadoso de sua nobre linhagem. Representa a figura do pai, personagem-tipo dos romances de honra dos séculos XVI e XVII. Exemplo é o diálogo estabelecido, na V Jornada (v. 5 a 22), com Febea, quando esta vai saindo para a rua:

MARQUÊS	Ó, má mulher, traidora! Onde vais?	
TURPEDIO	Deixa eu passar, senhor.	
FEBEA	Ai de mim, infeliz!	
MARQUÊS	Pois, o que vos parece, senhora? Para tão grande desonra Fostes tão guardada? Confessai-vos com este pajem, que convém que morreis, pois com a vida sigais uma tão antiga linhagem. Quero dar-vos, que vos dou a vida em matar-vos.	5     10
FEBEA	Vós meu senhor e irmão. Maldigo minha má sorte E o dia em nasci. Eu me ponho em vossa mão, E antes vos peço a morte que não que me deis a vida. Quero morrer, pois que vejo que nasci tão sem ventura. Gozará a sepultura o que não pode Himeneo.	15    20

Essa situação mostra a posição social da mulher, resguardada do público, fechada em residência, falando com o namorado por meio da “celosía”, trançados artísticos nas janelas que vedavam os olhares exteriores para o interior das casas. Um exemplo é quando Himeneo desiste de fazer serenata para Febea e fala de seu desejo de saber o que estaria a dama fazendo dentro do quarto:

HIMENEO	Não mais, senhores, agora; deixemos para outro dia. Pouco e bom é o que agrada. Também porque esta senhora o que faz.	70
---------	---	----

Na mulher estava o perigo da desonra familiar. Na II Jornada, o Marquês expõe o valor da fama, pois a perdendo é melhor morrer:

[...] Porque ainda que saiba perder  
a pessoa e quanto tenho,

eu saberei que coisa é esta.  
E ainda se o tomo com ela,  
prometo a Deus verdadeiro,  
e a fé de bom cavalheiro,  
de matar a ele e a ela;  
porque a vida  
pela fama está bem perdida.

Na IV Jornada, no diálogo entre os dois irmãos, nota-se a dependência da mulher — “vos me sois” — e a força da honra familiar que ela traz:

MARQUÊS  
Ó, má mulher, traidora!  
Onde vais?

TURPEDIO  
Deixa-me passar, senhor.

FEBEA  
Ai de mim, infeliz!

MARQUÊS  
Pois, o que vos parece, senhora?  
Para tão grande desonra  
Fostes tão guardada? 5  
Confessai-vos com este pajem,  
que convém que morreis,  
pois com a vida sigais  
uma tão antiga linhagem. 10  
Quero dar-vos,  
que vos dou a vida em matar-vos.

FEBEA  
Vós meu senhor e irmão.  
[...]

Os criados estão presentes em todas as jornadas, acompanhando os seus senhores, mas, na III Jornada, só eles dialogam, falam mal de seus senhores e fazem declaração de amor. Segue, como exemplo, um fragmento do que declara Turpedio a Doresta:

TURPEDIO  
Beijo as mãos, senhora  
de meus segredos, por tanto  
a muito formosa Doresta

DORESTA  
Senhor, vingais em boa hora.  
Para que para o pequeno santo  
quereis fazer tanta festa? 245

TURPEDIO  
Sois assim grande santo vós,  
E em vós tanta gentileza encontraram,  
que de quantos vos olharam  
os mais vos tem por Deus. 250  
E não digo  
o que sois para comigo.

DORESTA  
Ó, que engraçado vindes!  
Nosso Senhor vos bendizei.

	Tendes mais a dizer-me?	255
TURPEDIO	Sim a mim, senhora, dizeis, sei que sois minha inimiga porque vos desejo servir.	
DORESTA	Mal o faço ainda?	
TURPEDIO	Não podeis pior fazê-lo.	260 [...]

São, também, os signos verbais que indicam a classe de servidores e o caráter de cada um.

Segue um fragmento de um diálogo, da IV Jornada, no qual se pode observar a coragem de Eliseo bem como o medo e a vilania de Boreas:

[...]BOREAS	Tenho tão pouco juízo E estou fora de mim, que por não me ver aqui não gostaria de ter nascido.	55
ELISEO	Cala, irmão, que te queixas muito cedo.	60
BOREAS	Ó, que faça má viagem Quem em tão forte caminhada E em tal tristeza me mete! Pois homem de minha linhagem nunca soube o que era espada, nem escudo, nem coraça.	65
	Eu também sou muito louco por vir em tal lugar, pois não quero matar, nem que me matem também.	70
	[...]	

Na fala dos personagens, conhecemos a indumentária dos criados, o uso de armas e o ofício, por meio de uma linguagem livre, do tema do diálogo, do modo de falar, imitando a linguagem cavalheiresca – parodiando a gentileza — conhecemos ainda a dependência financeira, quando o criado demonstra preocupação com a riqueza do amo, como faz Eliseo (Jornada II, v. 205-211): “Yo no quiero tus brocados, / ni consiento, ni es honesto / que quedes tú descompuesto/ por componer tus criados./ Ten cordura, / que tu largueza es locura”. Fica demonstrado, nessa fala, que há duas classes de criados, os honestos e os desonestos e pícaros. A dependência financeira, própria da época, fazia os ricos protetores dos mais necessitados e os apresentava sempre rodeados de muitos criados. Pode-se observar esse procedimento nas obras picarescas barrocas *El Guzmán de Alfarache* (1597) e *El Buscón* (1604?).

Enquanto, nas obras modernas, o cenário aparece indicado nas didascálias, no teatro clássico é num signo linguístico. Como não existem rubricas que

orientem os atores e diretores, mas como o dramaturgo se preocupa com a verdade do espaço, este será indicado pelos signos verbais. Serão eles que darão verossimilhança ao cenário e à ação. Assim, é na fala dos personagens que se vão delineando a praça e a rua, a esquina, a noite, o muro, o rio, as ruas da vizinhança e a casa de Febea.

Segue um exemplo de indicação do espaço do cenário na fala de Himeneo, na Jornada 1, v. 13-22:

Me matastes de amores e me deixais aqui na praça onde publique meus erros,	15
como aqueles caçadores que depois que matam a caça a deixam para os cães. Em qualquer lugar que me encontre darei sempre que foi mal feito,	20
pois eu vos guardo no meu peito, vós me deixais na rua. [...]	

Outro exemplo de cenário da rua e com luar está na fala de Eliseo, quando aconselha Himeno a sair de frente da casa de Febea:

ELISEO	
[...] Mas, senhor, já que assim é, tua Senhoria proveja que ninguém aqui te encontre,	75
porque seu irmão, o Marquês, da senhora Febea visita muito esta rua, traz muito bons criados, e tu os tens melhores.	80
Renega os amores, não seguimos imprudentes temas, ainda que isso seja; com as casas fechadas nos iremos com a lua,	85
e sem que ninguém nos veja salvaremos nossas vidas, e sem desonra nenhuma. [...]	

Ou quando Boreas, com medo, pensa ver a sombra de uma pessoa escondida e Eliseo lhe diz que é a sombra de um muro:

BOREAS	
Peço a Deus que dissestes bem e que louvo sua razão.	140
Mas olha aquela esquina, que parece não sei quem.	
ELISEO	
Vem sem medo, que era a sombra do muro.	

BOREAS	Olha bem a cada parte,	145
ELISEO	Já olhei bem, E é assim como te digo	
BOREAS	Pois posso jurar-te que não me ficara gota de sangue comigo.	150
ELISEO	Perde agora esses temores Grita agora na rua.	155

Um outro exemplo locativo e temporal pode ser encontrado no diálogo entre o Marquês e Turpedio:

MARQUÊS	Pois, onde iremos agora?	
TURPEDIO	Vamos pela <i>Silleria</i> , que logo será dia e abrirá aquela senhora, e ainda faremos que nos ofereça almoço.	275
MARQUÊS	Não devemos partir, porque a esta hora acontecem tocar as músicas e alvoradas; e se aquele tem que vir, não pode muito tardar. Ouçamos suas badaladas.	280
TURPEDIO	Sim, que não vêm badaladas nas músicas que ordenam.	
MARQUÊS	Venham badalos que soem matinas pelas manhãs.	285
TURPEDIO	Sem mentir por nós se pode dizer, porque há dez horas, senhor, que qualquer glória alheia.	

Outro exemplo de espaço de cenário encontra-se no diálogo entre Himeneo, Eliseo e Boreas, na IV Jornada:

ELISEO	Este é, senhor, o desejo.	
HIMENEO	Já está no tempo de chamar?	
ELISEO	É cedo quando quiser, Deixemos que durmam as gentes.	15
BOREAS	Mas, senhor, nesse lugar	

quem traz tempo tempo espera,  
tempo vem que se arrepende.

HIMENEO

Pois depois dais aqui, vamos,  
chegais comigo e veremos.

BOREAS

Queres, senhor, que gastemos  
o que nos não combinamos?  
Que Febea  
só a ti, senhor, deseja

20

A comédia clássica tem o costume de utilizar a música como adorno, e Naharro segue este costume. Na segunda jornada, há uma canção e um “villancico” com o tema de amor, e, de sofrer de amor e no desenlace da obra, há outra canção popular com o tema do amor triunfante.

Acreditamos que Naharro teve como modelo de sua obra *La Celestina*. Ainda que não fica uma paródica reprodução dessa obra, ele segue, porém, os preceitos dos clássicos gregos. O autor de *Himenea* extrai de *La Celestina* alguns motivos populares na época; todavia coloca algum matiz de autenticidade e originalidade, inclusive no término feliz, próprio da filosofia humanista epicurista, a renascentista ideia de viver feliz o momento presente. Dessa maneira, evita o trágico fim moralizante que *La Celestina* traz da Idade Média. Fugindo do tom doutrinal de assinalar os perigos do amor mundano e, omitindo a presença de alcoviteiras, adquire desde o prólogo o caminho de indicar a sua missão de deleite e passatempo. *Himenea* segue a definição da comedia moderna de ser ela um engenhoso artifício de notáveis e alegres acontecimentos. O término alegre de *Himenea* agita o ambiente com uma canção e um “villancico”, louvando a vitória do amor, e se torna um convite a um baile, ao passo que a trágica morte dos amantes de *La Celestina* e os versos conclusivos com uma lição moral sobre os perigos do amor carnal acenam para o silêncio; e é como uma meditação do fim do homem e do caminho do dever para chegar à eternidade.

Contudo, há pontos de contacto no argumento dessas duas obras, e a maneira de comportar dos criados, Boreas e Turpedio, de *Himenea*, nos remete à mesmíssima atuação dos criados de *La Celestina*. Também se identificam essas obras no diálogo entre Boreas e Himeneo sobre a dor de amor e nos presentes que Himeneo dá aos criados, no momento de intensa felicidade. Essa oferta de presentes nos recorda o gesto de Calisto para com a Celestina, enchendo-a de presentes.

Quanto ao aspecto formal, as duas obras diferem. A *Celestina* contém dezenove atos e cada um vem iniciando com um resumo, semelhante à forma dos romances medievais, e não contém introito (prólogo explicativo do conteúdo e objetivo da obra) e um argumento distribuído em cinco jornadas, como na *Himenea*; além disso está em prosa, e não em verso, como a obra de Naharro.

Porém, se se faz um cotejo do fundo dessas obras, pode-se observar que há semelhanças e diferenças que se mostram nos caminhos filosóficos e estéticos percorridos, pois em *Himeneia* há preocupação teórica e metateatral, que não se encontra em *La Celestina*; no entanto, aquela contém um tratamento semelhante ao desta no tema erótico, com a entrada do pretendente no quarto da amada durante a noite. Também Naharro, em *Himeneia*, imita Terencio, o modelo mais perfeito para a comédia, segundo os renascentistas, até mesmo com a inclusão de uma cena de reconhecimento, acompanhada de peripécia e de câmbio de um destino feliz (o recurso clássico da anagnórisis, frequente nas obras dos séculos XVI e XVII e no período romântico, mas ligeiramente pincelado em *La Celestina*). O reconhecimento, amplamente empregado tanto pelos autores trágicos quanto pelos comediógrafos, é indicado na *Poética* de Aristóteles<sup>39</sup> que tomou como exemplo as tragédias de *Édipo rei* e da *Odisseia*. Para o filósofo, “o reconhecimento”, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que resulta na amizade ou na inimizade dos personagens, após uma separação, que pode se dar depois de um fato sério, havendo, com o reencontro, alteração (*metabole*) nas ações. Assim, o reconhecimento pode levar à piedade ou temor — ações que a tragédia está preparada para representar e que servirão para provocar o fim feliz ou infeliz.

As diferenças que se apresentam nesse cotejo com a obra modelo levam Naharro para a posteridade. Além dos fatos já mencionados, acrescentamos o da reserva, isto é, o da cautela teatral que ela concebe como uma justa e decente continuação da matéria, que será distribuído equitativamente a cada personagem, segundo a sua categoria social, evitando-se impropriedades como atribuir atos próprios do nobre senhor a um criado. Não só em *Himeneia* que Naharro oferece um tratamento temático bem construído, mas também em outras obras, como as anteriormente acima citadas, que merecem ser visitadas por um atento leitor.

---

<sup>39</sup> ARISTÓTELES. *La poética*. Versión de García Bacca. México: Editores mexicanos Unidos, 1980. XI, 1452 a 30.



# O teatro espanhol do Renascimento e do Barroco e o talento do dramaturgo Lope de Rueda.

Esta necessidade de renovação que de tempo em tempo se sente é uma realidade que tem que aceitar o amante da literatura, que vê uma época rejeitar o que tinha sido exaltado na anterior e um estilo suceder ao outro e que deve esforçar-se por compreender e gostar de todos, já que todos eles foram legítimos em seu momento.

(*Enrique Moreno Báez*)<sup>40</sup>

O chamado Século de Ouro, época clássica na cultura espanhola, período compreendido do Renascimento, século XVI, ao Barroco, século XVII, foi um tempo de apogeu da cultura espanhola, que se estendeu, pode-se dizer, desde os acontecimentos históricos e culturais ocorridos em 1492 — como a publicação da primeira *Gramática Castelhana*, de Antonio Nebrija, e a chegada de Colombo à América, entre outros feitos —, até a morte de Calderón de La Barca, em 1681. Nesses dois séculos, os últimos trinta anos do XVI e os primeiros do XVII foram os de mais intensidade cultural, enriquecidos com as produções de Miguel de Cervantes, Lope de Vega e Francisco de Quevedo.

A transição da época medieval para o Renascimento foi de ordem sociopolítica e cultural. As mudanças sofridas pelo teatro nesses séculos já haviam sido iniciadas no final do século XV. Juan de Encina e Gil Vicente foram os dramaturgos que mais contribuíram para a evolução do teatro ibérico, nas mudanças da estrutura formal das obras e dos temas. Entre suas modificações incluem-se misturas de estilos artísticos em uma mesma obra e maior variedade de personagens com a presença de criados, pastores e aldeões.

Mas é no século XVI e no século XVII que o teatro espanhol teve um papel relevante para a história da dramaturgia europeia. Na Renascença, os enredos provinham da antiguidade greco-romana e da novela italiana. Contudo, os dramaturgos espanhóis não se prendem às regras antigas e desenvolvem um teatro ainda dentro dos moldes medievais, mas já apontam para convenções cênicas do teatro moderno e usam enredos da história bíblica e das vidas de santos, da história espanhola e de outros países, com um toque pessoal.

Lope de Rueda (1510- Sevilha; 1565 – Córdoba) foi o primeiro ator profissional espanhol, dramaturgo e ator do século XVI, que Cervantes (1547-1616) admirou por sua versatilidade e simplicidade na representação. Segundo Cervantes

<sup>40</sup> MORENO BÁEZ, 1961, p. 33.

a arte de Rueda estava nele mesmo. No prólogo de seus *Entremeses*, esse escritor esclarece que o equipamento que Rueda levava, era quase nada, cabia num saco (“encerraban en un costal”) e não usaba tramoias, nem variadas indumentárias, mas quatro jaquetas de pele de carneiros brancos e bordadas de dourado, quatro barbas e cabeleiras postiças e quatro cajados de pastor. A simplicidade que Cervantes descreve traz uma velada crítica às representações de sua época.

No tempo deste célebre espanhol, todos os apetrechos de um autor de comédias estavam em um saco e se reduziam a quatro abrigos de pele brancos guarnecidos de couro dourado e a quatro barbas e cabeleiras e a quatro cajados, mais ou menos isso. As comédias eram uns colóquios como églogas, entre dois ou três pastores e alguma pastora [...]. Não havia naquele tempo tramoias, nem desafios de mouros e cristãos, a pé nem a cavalo; não havia figura que saísse ou parecesse sair do centro da terra por uma abertura do palco. O espaço do teatro compunha de quatro bancos em quatro e quatro ou seis tábuas em cima, com que se levantava do chão quatro palmos; nem desciam do céu nuvens com anjos ou com almas. O adorno do teatro era um cobertor velho, preso com duas cordas de uma parte a outra, onde ficava o que chamam vestuário, detrás do qual estavam os músicos, cantando sem guitarra algum romance antigo. [...] <sup>41</sup>

No período do Renascimento e Barroco, foi desenvolvido o Auto, de origem medieval, no qual havia representações alegóricas de temas religiosos, especialmente representados nas festas de Corpus Christi. Pedro Calderón de la Barca levou esse gênero a uma elevada qualidade literária, escrevendo vários autos sacramentais, obras breves, de um ato, de caráter religioso e alegórico, que tratavam, principalmente, do mistério da Eucaristia e que eram representadas com inovações técnicas, com o uso de mecanismos cenográficos complexos (*tramoias*). Um dos mais famosos autos de Calderón é *O grande teatro do mundo*, no qual a vida é apresentada como em um teatro, em que Deus é o autor e os homens são os personagens.

No princípio do século XVI, houve uma acentuada influência da literatura italiana no teatro espanhol e foi um tempo de grande esplendor desse teatro. Os autores, imitando as obras italianas, adotavam os temas de amor pastoril e os conteúdos mitológicos que as impregnavam. Nessa época foi muito forte o intercâmbio cultural com a Itália; tanto os escritores e artistas espanhóis que iam para lá trabalhar e estudar, como os de lá que vinham para a Espanha. Muitos artistas eram convidados a representar na corte espanhola. Muitas técnicas e situações do teatro italiano se repetiam no teatro espanhol. As cenas noturnas, próprias do teatro italiano, com muitos personagens, foram levadas para as peças de Capa e Espada. O destaque para o intercâmbio artístico com a Itália foi dado pelos artistas da *Commedia dell'Arte*, tipo de teatro popular que dava mais importância à interpretação, utilizando atores (profissionais), do que ao conteúdo da peça. A palavra “arte” tem o sentido de ator

<sup>41</sup> CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Entremeses*. Edición de Nicholas Spadaccini. 5. ed. Madrid: Cátedra, 1987. p. 91-92.

de profissão, ou a arte aprimorada de dramatizar. As encenações da *Commedia dell'Arte* se baseavam na criação coletiva. Os diálogos eram improvisados pelos autores que se especializavam em personagens fixos: Colombina, Polichinelo, Arlequim, o capitão Matamoros e Pantalone.



Fonte: revista de artes, nº 25. Marzo/abril 2011.  
[http://www.revistadeartes.com.ar/xxv\\_teatro\\_comediadelarte.html](http://www.revistadeartes.com.ar/xxv_teatro_comediadelarte.html).

Cada personagem se diferencia um dos outros por meio de sua máscara, os movimentos do corpo, fazendo piadas ou saltando. Os cenários eram simples. O elenco era constituído de oito atores, que desempenhavam doze personagens e que se especializavam em determinados tipos, pois não se obedecia a nenhum texto escrito, mas a um esquema a partir do qual o ator improvisava, sob a direção de um diretor de cena, que tomava como base fragmentos de comédias eruditas de Terêncio e Plauto nas quais aparecia uma série de equívocos e reconhecimentos. Imitava-se a realidade exagerando-a e apresentando temas grotescos e abusados: maridos traídos, espancamentos, roubos, entre outras situações brutais, com a finalidade de provocar o riso.

Entre os escritores do Século de Ouro, era um procedimento comum apoiar a sua criação em obras italianas, seja no conteúdo do diálogo, no tema seja no argumento. Dessa forma procederam Torres Naharro, Alonso de la Vega e Juan de Timoneda, entre outros, devido ao desenvolvimento do teatro italiano, que seguia a antiga estrutura clássica greco-romana.

O teatro espanhol nasceu, como foi dito anteriormente, dentro das igrejas e foi um acontecimento semelhante ao ocorrido em outros países europeus. Os espetáculos obedeciam às cerimônias religiosas e seguiam os textos litúrgicos. Os atores eram os religiosos: cônegos, diáconos e subdiáconos. Aos poucos, foram-se inserindo elementos profanos nas representações religiosas. Eram atos ou frases satíricas que levaram a serem proibidas as representações teatrais dentro das igrejas, passando o teatro a ser mostrado nos mosteiros, nas praças públicas e nos

palácios. Mas, durante o século XVI, os temas religiosos, com alterações e inclusão de elementos profanos, eram representados sob a forma de Autos Sacramentais, representando-se, no entanto, também égloga pastoril, farsas e alegorias.

No teatro renascentista, o espectador não mais fazia parte da ação e se tornou um espectador. A transição do teatro medieval, que se realizava ao ar livre, para o palco, num ambiente limitado, fechado, levou a uma transformação do estilo de interpretação teatral com movimentos, deslocamentos, mímicas, gestos que pudessem mostrar a idade, o sexo e a situação social dos personagens. Os movimentos eram da esquerda para a direita, e vice-versa, pois não havia, ainda, para o palco, a aceção de profundidade. Relevantes eram os trajes, pois o teatro na corte exigia, para reforçar o efeito, trajes coloridos, exóticos ou históricos.

Com o passar do tempo, o teatro foi levado aos pátios das casas e das congregações, e, depois, foram construídos locais fechados, denominados “corrales”. Estes, a princípio, não tinham teto e eram aproveitadas as janelas e sacadas das casas vizinhas, como uma prolongação do teatro, as quais se tornavam uma espécie de camarotes. Quando baixas, as janelas tornavam-se uma espécie de galeria. No pátio, o público assistia à peça de pé. Os homens que ficavam no pátio, os mais exigentes e barulhentos, eram chamados “mosqueteiros”. As mulheres ocupavam “las cazuelas”, uma galeria alta que ficava no fundo do teatro em frente do palco, erguido um pouco acima do chão. Na Espanha, desse período, admitiam-se atrizes. Os cenários e as representações eram simples e os atores anunciavam as mudanças de lugares.

Lope de Rueda fundou uma companhia teatral que representou peças em várias cidades espanholas. Com sua companhia, Rueda percorreu as principais cidades da Espanha e conquistou uma grande popularidade como autor e como ator. Produziu comédias, colóquios pastoris, autos sacramentais e “pasos”. Suas obras dramáticas, ou “comedias”, conhecidas, escritas em prosa e sob a influência do estilo das comédias italianas, são quatro: *Eufemia*, *Armélina*, *Los engañados* e *Medora*. Elas se apoiam no teatro romano de Plauto e Terêncio, mas podem ser observados ecos de Boccaccio e de autores italianos contemporâneos dele. As “comedias” de cenas breves estão em verso. Elas são de variados tipos: *Comedia llamada Discordia y Cuestión de amor* e *La farsa del sordo*. A publicação das obras de Rueda se deve a uma edição póstuma organizada por Juan Timoneda que, na apresentação da carta ao leitor, elogia o valor das comedias desse dramaturgo, critica a restrição “afetada” que algumas pessoas faziam delas e justifica que as ordenou para submetê-las à autoridade da Igreja, retirando algumas partes não “*lícitas y malsonantes*”, ditas no tempo de Rueda.

Alguns escritores contemporâneos seus, que o viram atuar, como Antonio Pérez, Juan Timoneda, Juan Rulfo, Agustín Rueda e Miguel de Cervantes, falam sobre a importante atuação de Rueda para a evolução do teatro espanhol, sufocado

em seu crescimento durante o período medieval. Cervantes, por exemplo, afirma, referindo-se às comédias de Rueda, no prólogo de seus entremezes, que ele foi o primeiro dramaturgo espanhol a retirar do esquecimento as “comedias” e de colocá-las em evidência (“[...] las sacó de mantillas y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia”).

Na opinião de Menéndez Pidal<sup>42</sup> Rueda é um bom adaptador de comedias italianas, às quais acrescenta episódios e caracteres cômicos próprios.

Ainda que tenhamos uma grande admiração por esse crítico espanhol e tenhamos apoiado muitos de nossos estudos em suas valiosas pesquisas, não concordamos com o menosprezo desse eminente escritor pela obra de Rueda, pois a lacuna que havia no teatro espanhol foi por ele preenchida, ou melhor, foram por ele dados os primeiros passos para o crescimento do teatro espanhol. Se Rueda se apoia nos textos de dramaturgos italianos, ele os supera, por incluir, nos textos de suas peças, diálogos graciosos, pequenas brincadeiras cômicas de ascendência medieval espanhola, nas atitudes e falas dos pastores do teatro religioso ou nos temas das farsas do Teatro Profano, provocando o nascimento do “gracioso”, personagem típico criado no teatro do Século de Ouro. Os personagens criados por Rueda são mais vivos que os do seu modelo; não são tipificados, têm mais relevos e, na comicidade, dão mais agudeza aos diálogos.

O grande mérito que se atribui a Lope de Rueda são os “pasos”. Esse gênero ruediano é uma série de breves cenas cômicas, introduzidas na ação central da obra, ou entre os atos ou entre as cenas da própria obra, com um tom e situações diferentes dos da história central. Em *Eufemia*<sup>43</sup> (1567), por exemplo, ao lado de Eufemia, Leonardo e Valiano, personagens de características clássicas em uma tragédia, pois não têm vontade própria, porque a sorte ou o destino o querem, aparecem pequenas situações graciosas, os “pasos”, com diálogos e situações dos criados Polo, Vallejo e Grimaldo, personagens mais cheios de vida, que darão um descanso da tensão que a história central fornece e que trarão divertimento. A atuação dos personagens-criados não corresponde com a dramática história dos heróis. Segue um fragmento da 2ª cena de *Eufemia*, como exemplo do desempenho deles, em um “paso”, onde há um diálogo entre eles com suas pendências.

#### PÓLO —

Cheguei a tempo, pois nenhum dos que ficaram de vir chegaram; mas, o que adianta se eu para levar cabo a honra deste desesperado de Vallejo madruguei antes da hora que estipulamos? Qual é agora a proeza deste homem, que não há nenhum dia em toda a semana que não ponha os criados de casa ou parte deles em rebuliço? Ora vejam, por que diabo se envolveu com Grimaldicos o pajem do Capiscol, sendo um dos honrados

<sup>42</sup> PIDAL, Menéndez. Apud MONTOLIÚ, Manuel. *Manual de historia de la literatura castellana*. 5. ed. Barcelona: Cervantes, 1947. p. 628.

<sup>43</sup> RUEDA, Lope de *Eufemia*. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01482307434583783090035/index.Hlazarillo tm>>. Acesso em: 23 abr. 2014.

moços que há neste povoado? Agora eu tenho de observar como está sua teimosia e como está o seu ânimo, pois se julga muito valente.

VALLEJO —

Quanto se tem de sofrer no mundo? Como pode acontecer uma coisa desta, e mais ainda estando-se à porta da igreja, onde tanta gente ilustre costuma chegar? Como pode acontecer tal coisa, de um rapaz descaradinho que ainda ontem nasceu venha a minha frente e que os criados de meu amo me digam a mim que cale, por ser o Capiscol, o seu senhor, amigo de quem me dá de comer a mim? Assim poderia eu andar nu ou ir daqui a Jerusalém descalço e com um sapo na boca atravessado nos dentes, que esse negócio deixasse de castigar. **(Ià parte. ]** Aqui está meu companheiro.) ¡Ah, meu senhor Polo! Por acaso veio algum daqueles homenzinhos?

PÓLO —

Não vi nenhum.

VALLEJO —

Está bem assim. Senhor Polo, o favor que me fará é que ainda que veja cópia de gente dobreis vossa capa e vos assenteis em cima, e tenha em conta nas palavras que coloco em minhas pendências; e se virdes alguns mortos a meus pés, porque não poderá ser poucos, agradando à Majestad Divina, a atenção da Justiça enquanto isso eu não dou a mínima.

PÓLO —

Como? O quê? Tanto pecou aquele pobre moço, que vos quereis pôr em necessidade a vós e a vossos amigos?

VALLEJO —

Mas quer vossa mercê, senhor Polo, levando o rapaz a roupa a Capiscol, seu amo, ao retornar tocar-me apenas com a conteira na fita da capa do uniforme? A quem lhe tivesse feito semelhante afronta, que já não tivesse uma dúzia e meia de homens postos para fazer carne de cadáver?

PÓLO —

Por tão pouca ocasião? Valha-me Deus!

VALLEJO —

Pouca coisa vos parece rir-me depois na cara como quem faz zombaria?

PÓLO —

Pois na verdade que é Grimaldicos um honrado moço, e que me espanto que faça tal coisa; mas ele virá e dará a sua justificativa, e vós, senhor, o perdoareis.

VALLEJO —

Isso vós dizeis, senhor Polo? Mas me entristece que sois meu amigo, por dizerdes semelhante palavra. Se aquele negócio eu agora perdoasse, dizei-me vós qual quereis que escute.

PÓLO —

Mudai de assunto, que daqui se vê que ele vem.

GRIMALDO —

Olá, gentis homens, já é tempo que se deixe esse negócio para o lado.

PÓLO —

Aqui estava rogando ao senhor Vallejo que não continuasse este negócio, que tomou tão a peito, mas para ele não chegam todos os meus argumentos.

GRIMALDO —

Venha aqui vossa mercê; veremos para quanto é essa galinhinha.

PÓLO —

Ora, senhores, ouçam-me uma razão, porque eu quero ser o mediador; vejamos se os dois me darão tão representativo favor que não briguem neste momento.

VALLEJO —

Assim me poderiam pôr na minha frente todas as peças de artilharia qu'estão por defesa em todas as fronteiras da Ásia, África e na Europa, com o serpentino de bronze que em Cartagena está desterrado por sua demasiada soberba, e que voltassem agora a ressuscitar as bombardas de ferro fundido com qu'o cristianíssimo rei Don Fernando ganhou de Baza; e

finalmente aquele tão nomeado Galeão de Portugal com toda a canalhada que o rege viesse, que tudo o que tenho dito e enuncionado fosse bastante para mudar-me de meu propósito.

PÓLO —

Por Deus, senhor, que me assombrais e que não estava aguardando senão quando haviades de mesclar as galeras do Grande Turco com todas as demais que vão de Levante a Poente.

VALLEJO —

O que! Não as mesclei? Pois eu as dou por disputas; venham.

GRIMALDO —

Senhor Polo, para que tantas palavras? Passe para um lado e deixe-me com esse ladrão.

VALLEJO —

Quem é o ladrão, seu imundo?

GRIMALDO —

Tu o és; falo eu com algum outro?

VALLEJO —

Dessa maneira há de sofrer, este desbarbadinho pondo-se comigo com intimidade?

GRIMALDO —

Eu, covarde, não tenho necessidade de barbas para uma galinha como tú; antes com as tuas, diante do senhor Polo, penso limpar as solas d'estes meus verões.

VALLEJO —

As solas, senhor Polo! Que mais podia dizer aquele valentíssimo espanhol Diego García de Paredes?

GRIMALDO —

Conheceste-o tu, falador?

VALLEJO —

Eu, rapagão? O campo de onze a onze que se fez no Piemonte, quem foi que o acabou senão ele e eu?

POLO —

Vossa mercê? E é certo aquilo d'este campo?

VALLEJO —

Boa pergunta é esta! E ainda uns poucos homens que dele lhe sobraram por estar cansado, quem lhes acabou as vidas senão este braço que vês?

PÓLO —

Por Deus que me parece aquilo uma coisa assinaladíssima!

GRIMALDO —

Que mente, senhor Polo. Um homem como Diego García teria se acompanhado com um ladrão como tu?

VALLEJO —

Ladrão eu era então, pombinho?

GRIMALDO —

Si entonces no, agora lo eres.

VALLEJO —

Como tu sabes, gansinho novo?

GRIMALDO —

Como? Que foi o que te aconteceu em Benavente, que está a terra mais cheia disso que de má semente?

VALLEJO —

Ha, ha sei qu' é isso. A vossa mercê, que sabe, negócios de honra, senhor Polo, o queira contar, que a semelhantes pulgas não costumo dar satisfação. Eu senhor, fui a Benavente para um caso de pouca importância, que não era mais senão matar cinco lacaios do Conde, porque quero que saiba isso: foi porque me revelaram uma mulherzinha qu'estava esperando por mim na casa do pai em Medina del Campo. [...]

Era comum aparecer, nas obras renascentistas, a preocupação em relacionar personalidade à função social. Esse fato tornou possível a manifestação de várias espécies de conduta e manifestações de tipos de comportamentos que deveriam ter as pessoas, segundo a sua classe social: o nobre, o fidalgo, o clérigo, o frei, o pastor, o criado, o pajem, a negra, o cigano e o soldado. Por isso o traje e a maneira de falar deveriam coadunar-se com a função que exerceria o cidadão. Um exemplo disso pode-se encontrar na segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, capítulo 42, nos conselhos que Dom Quixote dá a Sancho, quando este ia ser governador da Ilha Baratária, para que modificasse o seu comportamento e exercesse o cargo com a dignidade que ia ter.

*Eufemia*: seus diálogos e sua colaboração para o futuro do teatro.

A comédia *Eufemia* tem doze personagens: LEONARDO, um cavalheiro; EUFEMIA, sua irmã; MELCHIOR ORTIZ, o simples; JIMENA DE PEÑALOSA, velha; PAULO, um criado ancião; CRISTINA, a criada de *EUFEMIA*; VALIANO, o nobre; VALLEJO, o lacaios; GITANA, POLO, os lacaios; EULALLA, a negra; e GRIMALDO, o pajem. Seu argumento é o seguinte: Leonardo, um cavalheiro, saiu de sua casa, separando-se de sua irmã, Eufemia. Na nova cidade, foi trabalhar para um rico senhor, Valiano, que se afeiçoou por ele. Certo dia, ele lhe falou de sua irmã Eufemia e Valiano se interessou por ela. Porém, o criado ancião, Paulo, conseguiu falsas provas que maculavam a honra de Eufemia. Assim, Valiano, irritado por supor que Leonardo o houvesse enganado, o levou para a prisão, dando ordem para executá-lo. O criado de Leonardo, Melchior Ortiz, colocou Eufemia inteirada desse terrível castigo. Ela saiu com esse criado e sua criada, Cristina, para ver se conseguia salvar o irmão. Habilmente, ela provou a sua inocência e Valiano pôde constatar a veracidade dos elogios que o irmão lhe fazia e a perfídia de Paulo, que foi levado à pena de morte em lugar de Leonardo.

Com a obra *Eufemia*, diferentemente de outras peças teatrais que tinham como recorrência imediata obras do teatro escrito por autores italianos, Rueda se apoiou na Segunda Jornada do *Decameron*,<sup>44</sup> de Boccacci, uma obra em prosa, no estratagemas usado pelo caluniador para ganhar uma aposta, fingindo ter conseguido os favores da inocente mulher de seu amigo, e no segundo conto de *Patrañuelo*, de Timoneda.

Na história central, Rueda segue os delineados caminhos da tragédia de Aristóteles de imitar uma “ação nobre” em linguagem agradável, com a atuação de “atores”, operando a *kátharsis* das paixões, por meio de um processo de piedade e terror, usando a técnica da *anagnorisis*<sup>45</sup> no eficiente final. Assim, o núcleo

<sup>44</sup> BOCCACCIO, Giovanni. Novela nona. In: *Decamerone*. 2. ed. Roma: Cozzani [s/d]. p. 171-182 .

<sup>45</sup> A palavra *ANAGNORISIS*, em grego quer dizer “reconhecimento”. Aristóteles utilizou esse termo na sua *Poética*



dramático de *Eufemia* está precisamente na difamação e nos meios do qual se vale o difamador: o de ir à cidade onde estava a mulher por quem estava interessado o seu senhor, e trazer falsas provas (fios de cabelos que disse ter retirado do ombro esquerdo da moça, quando com ele dormiu) e apresentá-las ao seu senhor que, contrariado com a suposta falsidade do amigo nos elogios que fez da honra da irmã, lhe mandou cortar a cabeça.

Ainda que a contradição entre o “interior” e o “exterior”, não fosse uma característica só do Renascimento, foi nessa época que se deu mais ênfase à hipocrisia e ao comportamento do indivíduo de acordo com o seu estrato social, na vida cotidiana como na política. Fingir e ocultar a identidade são antigos procedimentos. Na Bíblia mesmo encontramos Jacó dissimulando e ocultando sua identidade para receber a bênção de Isaac, e José, no Egito, dissimula sua identidade para receber os seus irmãos. Contudo, esses disfarces não implicavam uma contradição ética, como ocorria no Renascimento, quando os homens manifestavam comportamentos diferentes do autêntico proceder. Lembramos dois personagens de obras de Shakespeare, um que se faz passar por louco (Hamlet) e outro que se finge ser bom (Henrique IV). Mentir ocultando as suas intenções e mostrando outras diretamente opostas a seus fins era uma forma normal de comportamento de personagens renascentistas. A dissimulação fez surgir o tema naturalista verdade/mentira, ou real/falso, que resultou no tema da mulher vestida de homem ou da que faz passar por outra para defender a sua honra e salvar o seu irmão, como acontece com Eufemia, personagem da obra *Eufemia*, de Rueda, ou com Viola, personagem da obra *Noite de Reis*, de Shakespeare, que, procurando o irmão, se passa por um rapaz.

O fato de uma mulher ocultar a própria identidade aparece também nas obras cervantinas, tanto em *Don Quijote de la Mancha* como em *La ilustre fregona* e outras obras mais. Algumas vezes o personagem não sabe a sua verdadeira origem, mas o mais frequente é querer ocultá-la. Essa incógnita aparece nas obras dramáticas, principalmente nas do século XVI, que continham duas classes de conteúdos e de finalidade: a do ofensivo e a do defensivo. A classe do ofensivo era própria do hipócrita ativo, que procurava tirar proveito dos outros para alcançar os objetivos de seus planos, como foi o comportamento de Paulo, o criado de Valiano, que buscou, por meio de uma mentira, conquistar a estima de seu senhor prejudicando Leonardo, por causa da inveja que sentia da estima que seu senhor tinha por Leonardo e pelos favores que este recebia dele. A classe do defensivo era

---

para se referir à tomada de consciência por parte do herói trágico de um erro que ele próprio teria cometido num passado mais ou menos remoto e que o teria conduzido à perdição presente. Esse procedimento serve para revelar as limitações do ser humano e a sua incapacidade para se libertar do imediato. O herói trágico acaba sempre por agir contra si próprio; apesar de se convencer de que domina a situação em que se encontra, só mais tarde toma conhecimento do fato que o abatia. Nesse momento é que ocorre o “reconhecimento”, a passagem do ignorar para o reconhecer, que resulta em amizade ou inimizade dos personagens e, portanto, na precipitação de outro elemento característico da tragédia, “a catástrofe”, de acordo com os cânones aristotélicos. O centro da tragédia não é a procura da verdade, mas a admissão que se incorreu num erro. A técnica do reconhecimento pode ser usada, também, em narrativas e na poesia lírica.

própria daquele que não era simulador nem hipócrita, mas se protegia para evitar que os outros zombassem dele. O defensivo atuava como em legítima defesa; de modo semelhante ao atuar de Eufemia, na comédia *Eufemia* de Rueda, ou ao atuar do personagem Don Gil, de Tirso de Molina, em *Don Gil de las calzas verdes*.

No núcleo dramático de *Eufemia*, a ação é lenta, o plano é monótono e a trama é rudimentar. Porém, as cenas intercaladas burlescas dos diálogos graciosos entre personagens de classe humilde a elevam, mostrando a habilidade artística do dramaturgo.

O talento realista de Lope de Rueda o limita para a representação de fatos da vida cotidiana, sem preocupar-se com a fantasia poética. Esta é uma tendência genuína da literatura espanhola. A semente se encontra em obras de escritores medievais como Juan Ruiz, *El Arcipreste de Hita*; *El Arcipreste de Talavera* e Fernando de Rojas, entre outros.

Os diálogos episódicos, cômicos, de ação independente, como o colóquio entre Polo (o criado) e Eulalla (a negra), na 7ª cena, no qual se pode observar a hipocrisia de um, o interesse do outro e a linguagem vulgar, permitem mudar o tom grave, que vêm dando os diálogos entre os senhores, para um gracioso, sem prejudicar a ação principal. Segue um exemplo de um fragmento desse diálogo, que se nota a oralidade bastante frequente no teatro do Século de Ouro: as falas de minorias que os autores utilizavam para provocar o riso do público valendo-se da forma linguística.

EULALLA —  
Quem essa aí? Jesús! Ou a voz me mente ou é aqueia que jama mim senhor Polhos.

PÓLO —  
Oh, bendito aquele que te deixou entender!

EULALLA —  
Ai, senhor meuss, a tal' horas!

PÓLO —  
Senhora minha, por uma peça como vossa mercê ainda é cedo para servi-la.

EULALLA —  
Pois a boa fé, que sou pessoa de maus desejos.

PÓLO —  
Que Deus a guarde, e de quê?

EULALLA —  
Senhor, mostra-me a sinhora donaldoza un prima minha pouquinho de lexívias para alourar-me os cabelos, e como eu sô tão delicara, despoja-me minha cabeça como as esponjas; penso que temos mau desejo.

PÓLO —  
Valha-me Deus! Pois não há mais remédio pa isso?

EULALLA —  
Sim, sim, guarda-me Deus; já m'envié para visitar a signora abadessa a monja santa Pabla, e me disse que m'enviará uma medicina para que me recupere.

PÓLO —  
Pois agora te pões a alourar?

EULALLA —  
Sim, por que não? Não tenho eu cabeio como a otro?

PÓLO —  
Sim cabelos, e também e meus olhos não há brocado que o compare.

- EULALLA –  
Pois boa fé que ha zinco noite que fazi oração a senhor Nicolás de Tramentinos.
- PÓLO —  
São Nicolás de Tolentino, queres dizer. E para quê rezas, senhora?
- EULALLA –  
Quere casar mi amos, e para que conceda meu Deus marido que me satisfaça.
- PÓLO —  
Olha, senhora; e como agora fazes aquilo? Não me prometestes sair comigo?
- EULALLA –  
E como, senhor, não vê mais qu'isso? Pariste a voz que eu dava bom zemplo e cuenta de mia origem? Que te dirá quantas senhoras tenho eu por mia migas nestas terras?
- PÓLO —  
E a palavra, senhora, que me deste?
- EULALLA —  
Senhor, cum força o direito se perde; honra e proveitos num cabem em um sacco.
- PÓLO —  
Pois, que desonras perdes tu, senhora, em casar-te comigo?
- EULALLA —  
Já eu vejo, senhor; mais quere vós retirar-me perdida na terra que te conheço.
- PÓLO —  
Minha rainha, pois isto me dizes? Eu não te poderia deixar, que primeiro não deixasse a vida.
- EULALLA —  
Ah, traidorão! Dor de veneno que arrebatava toos homens. A outro cachorro com esse osso, que o que tenho está bem roído.
- PÓLO –  
Na verdade, senhora, que te enganas. Mas diz-me, senhora, com quem te queriam casar?
- EULALLA –  
Eu quero com um cabaneros, disse meu amo que não, que quer mais com unoz potecários; eu disse que não; disse meu amo: «Calha, filha, que quem tem officio tem maldades».
- PÓLO —  
Pois, eu não sou oficial?
- EULALLA —  
Qui ficios, senhor Polhos?
- PÓLO —  
Adornar gorras, tirar manchas, fazer rocas e fusos e pôr solinhas e adornos em abóboras; outros mil officios, que, se bem agora me vês servir de lacaio, eu te sustentarei com toda tua honraria. Não deixes de conseguir com que saiamos neste dia, porque depois eu te farei senhora de trono e cama de campo e tapete bordado. Que queres mais minha senhora?
- [...] EULALLA –  
Agora sim me alegre; mas, sabe que que eu quer, senhor Polhos?
- PÓLO —  
Não, até que me digas.
- EULALLA —  
Que me compras uma macacas, um papagaios.
- PÓLO —  
Para que, senhora?
- EULALLA —  
A papagaios para qu'insina a falar na gaiola, e a macaca pa que eu a tenha em mia portas como dona do tono.

- PÓLO –  
Do trono, quererás dizer.
- EULALLA —  
Sim, sim; já lhe digo eu na sabo; mas sabe que me falta rogar a senhora dona Beatriz que me empresta um ventarola para caminho.
- POLO.-  
Para qu'es a ventarola, senhora?
- EULALLA –  
Para pôr diante da cara; porque si me vê alguma conhecida não me conheça.
- PÓLO —  
Senhora, eu o farei; mas vou-me embora, porque toda a terra está em rebuliço para ir ver aquele pobre de Leonardo, que hoje mandam que se faça justiça dele.
- EULALLA —  
Ai, mal ganhador! Certamente que me pesas como se não fosse meu fio; mas se Marina bailou, tome o que encontrô.
- PÓLO –  
Adeus, minha senhora, que já o dia vai indo, e a gente madruga hoje mais que em outros dias para encontrar lugar, porque o pobrezinho, como era muito bem-quisto de todos, embora fosse estrangeiro, toda a gente irá para ajudá-lo com suas orações.
- EULALLA –  
Ai! Amarga se veja a mãe que o pariu.
- PÓLO –  
Até a meu amo Valiano lhe pesa profundamente sua morte; mas aquele Paulo seu adversário, que é o que trouxe as senhas de sua irmã, o acusa fortemente, e esse o traiu levando-o ao que agora está. Adeus.
- EULALLA –  
O espirito santos te guarda, minh` alma, e te livra ao mismotempo.
- PÓLO –  
Pesar para esta galga! Eu penso vendê-la no primeiro lugar dizendo que é minha escrava, e ela pondo-se em senhorios. Espanto-me como não me pediu reposteiro para recostar. Não tenho um real, que pensa a pessoa tirar das costas, e me pede papagaio e macaca.
- EULALLA –  
Senhor Polhos, senhor Polhos!
- PÓLO –  
O que há, minha vida?
- EULALLA —  
Traga-me para amanhã um pouquinho de mostarda de trementina daquela que jamam de puta.
- PÓLO —  
De beta, queres dizer. E para que queres tudo isso, senhora?
- EULALLA —  
Para fazer uma renovação, para as mãos.
- PÓLO —  
Que com essa cor me contento eu, senhora; não há necessidade de pôr-te nada.
- EULALLA –  
Assim a verdade, que se bem que tenho a cara moreninha, o corpo tem como um duplo veludo.
- PÓLO —  
Para ser mais branca, não valias nada. Adeus, que assim te quero para fazer reais.
- EULALLA –  
Guia-te a Celestinas que levava touro aos apaixonados.<sup>46</sup>

<sup>46</sup> A fala da negra Eulalia contém distorções linguísticas, frases feitas, provérbios e refrãos, como característica de sua

Esses diálogos são chamados “pasos”, y antecipam os entremezes, gênero literário difundido no Século XVII.

Como o teatro sempre responde a uma sociedade atual, presente, é possível que Rueda fizesse essas inovações para agradar os seus espectadores, não muito atraídos pela pouca vivacidade do teatro clássico, preferindo acontecimentos mais próximos do cotidiano deles.

A obra *Eufemia* está dividida em oito cenas (quadros), e não “actos” ou “jornadas”, como vamos ver em obras do Século de Ouro. Seus doze personagens poderiam, em uma representação, ser reduzidos a oito intérpretes pela identidade psicológica. Entre eles, destacam-se, pelas suas atitudes pitorescas, Polo, o lacaios de Valiano, e Melchior Ortiz, o simples,

Em Melchior se encontram ecos do pícaro Lázaro, personagem do *Lazarillo de Tormes* (Séc. XVI – 1554?), introdutor de toda uma série de novelas do gênero picaresco. Há, neles, identidade na genealogia, modelo das futuras genealogias em outras novelas picarescas. A intertextualidade está bem clara na técnica do engano. Assim, no Tratado Primeiro de *Lazarillo de Tormes*, o protagonista conta a sua vida e, ao falar sobre seu pai e sobre a causa do falecimento, dá importância a ele, dando-lhe ações próprias de um médico, retirar sangue, e de um escudeiro, cuidar da cavalaria, e diz, do pai, que fazia:

sangrias mal feitas nas costas dos que ali de noite vinham, e [...] neste tempo se foi organizada certa armada contra mouros, entre os quais foi meu pai que neta época estava desterrado pelo desastre já dito, com cargo de arrieiro de um cavaleiro que foi lá, e com o seu senhor, como leal criado, acabou sua vida<sup>47</sup>.

Com essas explicações, Lázaro dissimula que seu pai era ladrão e foi para as galeras como prisioneiro. O que diz Lázaro não é chave para o conhecimento da pessoa ou da conduta de quem ele descreve. De sua desonesta mãe, o personagem elogia a sua honestidade. Melchior, por sua vez, também, para não falar de sua origem humilde e querer elevá-la, mente que descende de uma alta linhagem e quer um “don” antes do seu sobrenome Ortiz e, com dissimuladas explicações, fala de seus pais. De sua mãe (ladra, prostituta e bêbada), diz que era uma mulher de muita fama: “[...] não existia nem homem nem mulher em toda a cidade que abrindo a boca não a elogiasse”. Justifica a fama da mãe em três pontos básicos de conduta: “um pouco ladra [...] e um pouquinho desonesta de corpo [...] e bêbada”. Sobre seu pai, que foi, segundo ele, excelente verdugo, diz e, para enaltecê-lo, que exercia o ofício de Oficial de Justiça: “[...] membro [...] de Justiça em Constantina

---

classe social da época de Lope de Rueda. Fizemos uma tentativa de adaptação dessa linguagem para um leitor brasileiro.

<sup>47</sup> ANÔNIMO. *Lazarillo de Tormes*. In: VALBUENA PRAT, Ángel. *La novela picaresca española*. 2ª. reimpressão. Madrid: Aguilar, 1986. Tomo 1, p. 101.

de la Sierra”<sup>48</sup>: “Alonso Ramplón, homem sem problemas na justiça [...]. Verdugo era, em verdade, mas uma águia no ofício. Vê-lo trabalhar era capaz de alguém até deixar-se focar.” Tanto Lázaro como Melchior usam figuras de retórica para enganar.

O tema de viagem, já explorado na antiga Grécia (lembramos aqui a de Ulisses), foi muito explorado no Renascimento e está relacionado com o relato utópico, oferecido pelo desenvolvimento científico e pelos relatos dos exploradores europeus. Esse tema influenciou o pensamento utópico da época, que o concebeu como partida e percurso para alcançar outro lugar e, também, como a própria experiência de vida. Em *Eufemia*, esse tema aparece várias vezes: na noite que antecedeu os preparativos para a saída cedinho, na 1ª cena, a chegada à nova cidade, as peripécias ocorridas na cidade, o encontro das novas amizades, o novo trabalho, a ascensão na vida da nova sociedade (3ª e 4ª cenas).

[...] LEONARDO —

Que não comestes? É possível?

MELCHIOR —

Cale, tenho o bucho temperado como falcão quando o fazem estar em dieta de um dia para o outro.

LEONARDO —

Como diabos, te perdeste esta manhã?

MELCHIOR —

Como vossa mercê ia ocupado falando com aquele amigo, que não foi homem, mas azar para mim, eu me desviei um pouco, pensando que falavam de segredo, e não mais quando me viro para ver uma tábua de bolo que um rapaz levava na cabeça, passam por mim outros dois, que verdadeiramente um parecia com vossa mercê pelas costas, e os dois se introduzem dentro Asé (da igreja) para ouvir uma missa que diziam, que durou hora e meia; eu continuo ali detrás, pensando que era vossa mercê; e quando se voltou para dizer o *benalicamus dolime*, que respondem os outros *don grásilas*, me aproximei para aquele que se parecia com vossa mercê e lhe disse: « Oi, senhor! Vamos para a casa? ». Ele voltou a cabeça e me vê e me disse: « Tu me conheces, irmão?».

LEONARDO —

Ó, quem te visse! (3ª cena).

A inveja traz como consequência uma calúnia, que provocará a ascensão de Paulo e a prisão de Leonardo (5ª cena), mas que resultará nula, tendo o caluniador um castigo com a prova de inocência de Eufemia, a recuperação da fama de honestidade dela e da sua honra perdida. Segue um fragmento:

VALIANO —

Dize-me, Paulo: isto é possível o que me contas que tu estiveste na casa d’esta Eufemia, irmã d’este desleal e malvado de Leonardo, a quem eu em tanta consideração coloquei?

PAULO —

<sup>48</sup> Cf. em *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos*, de Francisco de Quevedo, o protagonista, o Buscón, enaltece o ofício de seu tio.

- Digo, senhor, que sim.
- VALIANO —  
E tu próprio dormiste com ela no mesmo leito?
- PAULO —  
Que eu próprio dormi com ela em seu mesmo leito: o que mais queres?
- VALIANO —  
Agora, meu fidelíssimo Paulo, resta contar-me do artifício que com ela utilizou.
- PAULO —  
Senhor, com ela me passou aquilo que se passa com as demais. Não foi, certamente, necessário dar muitas voltas; assim que ela me viu passar por sua rua e olhou pela janela, me enviou sua criadinha, conhecida como Cristina.
- VALIANO —  
E a criada, o que te disse?
- PAULO —  
Se tinha necessidade de algo daquela casa. Eu, como sabia bem antes, assim como eu dissera a vossa mercê, que não eram necessários muitos casamenteiros, para lá fui, especialmente que de outras ocasiões a dama me conhecia e tinha levado meus reais. Fiquei aquela noite como hóspede, e assim outras três depois, e visto bem as senhas de sua pessoa, como eu, senhor, prometi, vim falar-vos do que tinha ocorrido.
- VALIANO —  
Em fim...?
- EUFEMIA.-  
Diz, infeliz, se tu não me conheces, como levantaste tão grande falsidade e testemunho de mim?
- PAULO —  
Eu testemunho! Louca está esta mulher.
- EUFEMIA —  
Eu louca? Tu não disseste que dormiste comigo?
- PAULO —  
Eu disse tal coisa? Senhor, se isto aconteceu, por justo juízo seja eu condenado e morto, má morte, a mãos do verdugo diante de vossa presença.
- EUFEMIA —  
Pois se tu mentiroso, não dormiste comigo, como a tão grande escândalo nesta terra pelo testemunho que sem conhecer-me me levantou?
- PAULO —  
Vai embora com teu testemunho e tuas idiotices!
- EUFEMIA —  
Diz, homem sem lei, não disseste que dormiste com a irmã de Leonardo?
- PAULO —  
Sim eu disse, e também trouxe senhas de sua pessoa.
- EUFEMIA —  
E essas senhas, como as conseguiste? Sim tu, traidor, me tens diante eu que sou a irmã de Leonardo, como não me conheceste, pois tantas vezes dizes que dormiste comigo?
- VALIANO — [À parte. ]  
Aqui há uma grande traição, segundo vou entendendo.
- CRISTINA —  
Homem sem lei, tu não me rogaste que te desse as senhas de minha senhora, embora agora por vir disfarçada não me conheces? Eu vendo tua tão fadiga cortei um pedaço de um cabelo da pinta que ela tem no ombro direito, e te deu, sem pensar que a ninguém ofendia.
- VALIANO —  
Ah, dom traidor! Que não me podes negar a verdade, pois tu mesmo por tua boca confessou.
- VALLEJO —  
Por fora há cantos, queimaduras de Arjona! Também me queria o senhor

- fazer cair numa armadilha.
- VALIANO —  
De que maneira?
- VALLEJO —  
Rogou-me no caminho, quando fomos com ele, que se certificasse eu como ele tinha dormido com a irmã de Leonardo, e me prometeu umas caças, e me teria entristecido, se em lugar de calças me dessem um cem açoites nas costas.
- VALIANO —  
Ânimo! Tomem a este falso e pague pela pena de Talião, que eu bem sabia o que tinha de fiel o meu Leonardo. Tirem-no da prisão e seja logo restituído em sua honra, e a este traidor cortem-lhe logo a cabeça no lugar que ele, para meu Leonardo, tinha preparado.
- VALLEJO —  
Que se faça, senhor meu, logo o seu ordenamento.
- VALIANO —  
E a esta senhora nobre, pois tão bem soube salvar a vida de seu irmão, fique em nossas terras e como senhora d'elas e minha, que também penso pagar-lhe toda aquela tribulação que padeceram seu irmão na prisão e ela por salvar-lhe.
- VALLEJO —  
Senhor, está preso; já está o levantador de falsos testemunhos, o desventurado de Paulo, em poder do prefeito com todos aqueles mandados que vossa mercê me mandou.
- VALIANO —  
Ânimo! Dê liberdade a todos os criados de minha casa; e vós, senhora minha, dai-me a mão e entremos para jantar, que eu quero que vós e vosso irmão comais juntamente comigo por tão grande alegria, e depois fazer o que devo, em cumprimento do que a Leonardo tinha prometido.
- EUFEMIA —  
Como tu, senhor meu, mandares, serei eu feliz.
- VALLEJO —  
Abraçado vai meu amigo com a moça; mas eu sou o melhor livrado d'este negócio, pois me escapei de arrebatado uma centena de testemunho falso; eu vou, que farei falta em casa. [Ao público. ] Auditores, não façais senão comer e dai a volta à praça, se quereis ver descabeçar um traidor e libertar um leal e premiar a quem em desfazer tal trama foi solícita e avisada e diligente (8ª escena).

No desenvolvimento do tema de viagem, participam os personagens “elevados”, isto é, de classe social elevada: Eufemia, a que fica chorosa; acompanhada do criado, Melchior Ortiz; Leonardo, o gentil cavalheiro, aventureiro. Esse tema nos proporciona cotejar Melchior e Lázaro em situações idênticas, tais como o de ficar perdido do amo na cidade e a preocupação por comer, ou melhor, a falta de comida. Lázaro, no “Tratado tercero” de *El Lazarillo*, quando passou a ter como amo um cavaleiro, senhor de títulos de fidalguia, mas de pouco dinheiro, viveu uma série de aventuras em sua companhia e passou fome. Na 3ª cena de *Eufemia*, situação semelhante aparece quando Melchior chegou à nova cidade e se perdeu do amo, tendo passado fome. Quando o encontrou e se queixou de não ter se alimentado ainda, disse: “[...] tengo aún el buche templado como halcón cuando le hazen estar em dieta de um dia para el outro”. Essa fala de Melchior mostra a sua dependência em relação a seu amo, semelhante à que tinha Lázaro em relação a seu fidalgo. Assim, a separação amo/criado, que acontece por uma



distração do criado; a ida à igreja e a dificuldade que o criado teve de sair dela; e o medo que sentiu, tudo isso faz *Eufemia* aproximar-se de situações acontecidas em *El Lazarillo* e assemelhem-se o pícaro Lázaro e o criado Melchior.

Nos diálogos, encontramos os estratos da representação teatral de *Eufemia*, de ação, espaço e tempo. Por meio deles podemos saber em qual espaço ocorre a ação, que, em geral, é, no exterior, o pátio da casa de Eufemia (1ª, 6ª cenas), a rua (2ª, 3ª, 4ª, 6ª e 8ª cenas). O interior da casa de Eufemia só é indicado na 5ª cena. Os diálogos, também, indicam as horas de espera, as entradas e saídas dos personagens, as saídas apressadas, os trajes, a diferença social e as orientações para o tom da palavra que o ator deve usar para indicar tristeza, raiva, idiotices, piadas e fofocas, pois não existem didascálias.

Rueda recolheu a castiça tradição humorística da raça hispânica, de origem literária, vinda, principalmente, do Arcipreste de Hita para levar para os seus diálogos, proporcionando a oportunidade de um conhecimento da linguagem de sua época, devido às intuições linguísticas correspondentes às diversas esferas sociais e às diferentes atitudes dos personagens. São dignos de destaque os jogos de palavras que servem para caracterizar o personagem simples, como “soportativo” por superlativo; “mácula” por mácula, ou a rudeza de expressão masculina como a palavra que Valiano diz na 8ª cena: “Voto a tal, que la delantera parece moça de chapa”, ou o jogo com o corpo fônico dos vocábulos, que faz aparecer o yeísmo andaluz “cabayo” e mudanças de sons como o do linguodental por vibrantes; “turo parerosos criaron.

A canção sem acompanhamento (a capela), no final da comédia, e os “pasos” pela viveza do diálogo enriquecem o singelo argumento de *Eufemia*. A paralinguística e a valorização da linguagem, adornada com os recursos que a língua cotidiana oferece, fazem da obra de Rueda um presente para nossos dias e uma contribuição para o aperfeiçoamento da arte teatral.

# Amor e morte entrelaçados em *el Caballero de Olmedo*

O homem está sempre constricto às próprias forças em qualquer caso [...] (Schopenhauer)<sup>49</sup>

O maior delito do homem é ter nascido. (Calderón, “*La vida es sueño*”)

Pretendemos destacar em *El Caballero de Olmedo*<sup>50</sup> (1620?), obra de Lope de Vega e uma das mais representativas do teatro espanhol do Século de Ouro, os elementos que comprovem o amor entre Don Alonso e Inês e assinalar os dados que geram arquétipos negativos como o ciúme, a traição e o ódio que levam o par amoroso à separação e que se mobilizam para prejudicar o amor mostrado como força total, regendo o pensamento, a ação e o destino do homem. La acción transcurre durante la época del rey Juan II de Castilla (primera mitad del siglo XV).

Há dúvida quanto ao ano de publicação dessa obra. Segundo estudiosos do Teatro do Século de Ouro, possivelmente ela seja de 1620,<sup>51</sup> sendo uma das obras mais representadas e de maior beleza lírica de Lope de Vega. Cada diretor salienta uma temática ou uma situação quando vai ser representada. Uns destacam a comédia, outros a tragédia. Em outubro de 2013, foi feita uma representação, em Madrid, no teatro Fernán Gómez, dirigida por Paco Serrano, salientando a canção que gerou a história trágica de um cavaleiro morto no caminho de Medina del Campo a Olmedo, lugares pertencentes à província de Valladolid.

O teatro do Século de Ouro era uma espécie de jornal ou televisão da época, pois ali o público assistente iria conhecer a História da Espanha, recordá-la, aprender sobre mitologias, refrãos, sentenças moralizantes, conceitos de arte, política, reconhecer a sociedade da época com seus bons e maus costumes e pensar neles. Cada representação era um espelho onde cada espectador podia ver-se ou a sua sociedade. E se a obra fosse uma tragédia, um drama ou uma tragicomédia, denominavam-se a essas produções dramáticas de “comedia”. O dramaturgo dava mais ênfase à ação e pouca importância à caracterização de personagens. A rima era um auxiliar para a memorização do ator e para a recepção. Os versos mais usados eram a redondilha e o hendecassílabo. As estrofes se adaptavam ao assunto:

<sup>49</sup> SCHOPENHAUER. *O mundo como vontade e representação*. Prefácio de Heraldo Barbuy. Introdução de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Brasil Editora [s/d] p. 84.

<sup>50</sup> LOPE DE VEGA, Félix. *El Caballero de Olmedo*. Edición, Introducción y notas de Antonio Prieto. Barcelona: Planeta, 1982.

<sup>51</sup> Ángel Valbuena Prat (1969, p. 125) declara que, observando-se o acabamento da obra, conclui-se que ela foi produzida depois de 1614, e justifica: “Lo graduado de la acción, lo cuidado y variado del verso, la presencia abundante de décima, hacen pensar en la plena madurez de Lope. Desde luego, posterior a 1614, fecha de la segunda lista del *Peregrino* y su publicación fue tardía.”

para as queixas usava-se a décima, para o amor a redondilha, para expressar coisas graves o terceto, para os que esperam o soneto, para as notícias o romance.

Em *El Caballero de Olmedo*<sup>52</sup>, uma tragicomédia lopesca, o Amor e a Morte entrelaçam-se. Um triângulo amoroso que se forma com três membros da nobreza, Rodrigo, Inês e Alonso, põe em relevo competitivos valores masculinos. Surgem a inveja e o ódio, que romperão com a paixão, desencadeada no 1º ato, provocando a presença de Tanatos no caminho que vai de Medina (o Amor) a Olmedo (a Morte).

Organizada em três atos com 14 personagens, essa obra tem como tema central o amor e como seu ponto de arranque um tema histórico, ocorrido no século XVI, quando foi assassinado Juan de Vivero, tendo pivô do crime o ciúme por Elvira Pacheco. Esse fato se transformou em uma canção popular, do século XV, que seria o coro da tragédia, conforme modelos clássicos:

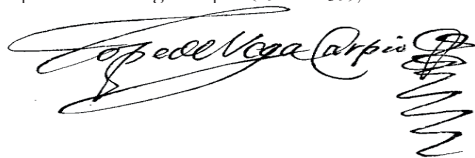
À noite mataram  
o Cavaleiro,  
a beleza de Medina,  
a flor de Olmedo.

Os que leem essa obra e os que a estudam não podem deixar de observar a clara identidade e diferença entre ela e *La Celestina*, obra do século XV, uma das obras capitais da literatura espanhola, atribuída quase em sua totalidade ao bacharel Fernando Rojas e conhecida, na primeira edição, como *Comedia de Calisto y Melibea*, impressa em Burgos em 1499, ficando depois conhecida como *La tragicomedia de Calisto e Melibea*.

Entre essas obras, poderíamos fazer o seguinte paralelo:

*Caballero de Olmedo* — *Celestina*  
Alonso —> Calisto;  
Inês —> Melibea;  
Fábia —> Celestina;  
Tello —> Semprônio, e  
Pedro —> Plebério.

Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635),

A handwritten signature in black ink, reading 'Lope de Vega Carpio'. The signature is highly stylized and cursive, with a large, decorative flourish at the end.

poeta, romancista e dramaturgo, teve uma enorme produção e uma vida cheia de acontecimentos: amores legítimos e ilegítimos, êxitos, benefícios, aborrecimentos. Na dramaturgia, seguiu muitos caminhos temáticos e técnicas. Compôs peças curtas e longos dramas. Utilizou temas religiosos, mitológicos, pastoris, cavalheirescos,

<sup>52</sup> Passaremos a exemplificar, mencionando a obra como *Olmedo*.

históricos (nacionais e estrangeiros), lendários, novelescos de influência italiana e de costumes. Foi o provocador de inovações no teatro.

Suas obras eram muito apreciadas pelo público, porque tinham um estilo popular e atual, mesclavam o elemento trágico a cômicos e tratavam temas típicos de sua época: a dualidade “honra / honor”; o jogo do amor e da morte.

Lope de Vega teve muitos seguidores, como Guillén de Castro e Vélez de Guevara. Foi um dos primeiros escritores que viveram da sua produção escrita. De 1604 até a sua morte, 27 de agosto de 1635, foram publicados 22 volumes de suas comédias.



Casa-Museu Lope de Vega. Fonte: Creative Commons.

No teatro lopesco, o amor é sempre a temática mais importante, originando conflituosas situações e gerando problemas sociais. E, em *Olmedo*, é paixão irracional, uma força total, que rege o pensamento e a ação do personagem Alonso, que declara que o amor o absorve e é como um leão sua tirana força.<sup>53</sup> É o amor que impõe a Alonso a preocupação e a razão: “[...] eu adoro / Inês, eu vivo em Inês;/ tudo o que Inês não é/ desprezo, detesto, ignoro<sup>54</sup>”. Para ele, o amor lhe chega rapidamente só com a visão de Inês. É a beleza feminina que

<sup>53</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 909.

<sup>54</sup> LOPE DE VEGA, 1982, II, v. 988-992.

leva ao erotismo, o comportamento principal do amor. Alonso é tomado pela beleza dos olhos de Inês e depois pela visão dos cacheados cabelos, das mãos, da boca, dos dentes, da roupa, do calçado, dos enfeites, componentes fundamentais e diferenciais do erotismo: “Dos espíritos vivos/ de uns olhos procedeu/ este amor, que me incendiou/ com fogos tão excessivos”.<sup>55</sup> O despertar do amor também ocorreu instantaneamente em Inês: “Dona Inés – [...] e no instante em que vi/ este garboso forasteiro, / eu disse para mim: ‘Este quero’<sup>56</sup>” A partir da flechada de Eros, não passam os personagens pelo processo do “enamoramento”, mas por várias situações de ciúmes, desdêns, desprezos, forças divergentes e convergentes, que, em outras peças, chegariam a um final feliz, mas em *Olmedo*, não.

O amor instantâneo encontra-se em muitas comédias de Lope de Vega. Segundo Díez Borque,<sup>57</sup> “supone un artificio literario, claramente separado de la realidad, en el que se apoya la estructura y sentido de la comedia y que no difiere, esencialmente, de formas de literatura amorosa infraliteraria.”

O amor como poder total tem suas raízes na literatura Provençal, no Renascimento, no bucolismo e nos “Diálogos de amor” de León Hebreo.

O conceito do amor brando e feroz encontra-se na *Arte de amar*, de Ovídio: “Dizem que Amor é fero, e não duvido/ que muitas vezes me há de resistir; / mas brando também é por ser menino, / e talvez eu consiga dirigi-lo...”<sup>58</sup>

Díez Borque<sup>59</sup> afirma que, na época de Lope,

[...] ir ao teatro era colocar-se diante de um mundo superficial regido pelo amor onipotente que triunfa, incluso, sobre o poder, porque ele é absolutamente poderoso, governado com atributos de Deus os destinos humanos, até o ponto de que pode dominar totalmente a atividade do homem que, nessa época de aguda crise como o XVII, pode permitir-se o luxo de gastar todo a sua atividade em tensão amorosa.

Os componentes do amor provêm de uma tradição literária e não diferem dos poderes do amor e de seus atributos. No *Banquete*, de Platão, nas palavras de Diotima de Mantinea, Eros é filho de Pênia (a Pobreza, a Falta) e de Poros (o Expediente). Diotima apresenta Eros como um “*daimon*”, como um ser semidivino que representa uma entidade metafísica intermediária entre deuses e homens. Eros fora gerado quando Pênia esperava os restos de comida na entrada do jardim dos deuses. A união foi astuciosa. Devido à junção das qualidades negativas maternas e positivas paternas, ao ser gerado, o amor é maniqueísta. Em *Olmedo*, as duas significações do amor se apresentam: o bom amor, o leal, cujo fim é o casamento,

<sup>55</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 11-14.

<sup>56</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 223-225.

<sup>57</sup> DÍEZ BORQUE, José María. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1976. p. 26.

<sup>58</sup> OVÍDIO. *A Arte de Amar, Ars Amatoria*. Texto Bilingue. Tradução de Luís Alves da Costa (port.) Apêndice com a tradução erudita por Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: ArsPoetica, 1992. p. v. 7-11.

<sup>59</sup> DÍEZ BORQUE, José María, 1976, p. 21.

representa Alonso, e o mau amor, que destrói o ser, traz inveja, ciúme e sentimento de inferioridade, representa Rodrigo.

Em sua última teoria Freud tentou compreender a natureza humana em termos de duas pulsões essenciais: Eros – pulsão que conduz à vida — e Tanatos — pulsão que conduz à morte. Eros é a tensão primordial do ser, que impulsiona a existência à ação. Platão, em *Fedro*, disse ser Eros “o mais augusto dos deuses, o mais capaz de tornar o homem virtuoso e feliz, durante a vida e após a morte”.<sup>60</sup> Eros inspira coragem aos amantes, fazendo, muitas vezes, que um morra pelo outro. Ele é a força do mundo, diviniza quem o possui, porque àquele que ama ele garante a continuidade das espécies e a coesão do cosmos. Ele dá coragem (cf. “Alonso: Tello, un verdadero amor/ en ningún peligro advierte”.<sup>61</sup> A significação de força do mundo permanece inalterável em Eros no decorrer das épocas, apesar de sua múltipla genealogia.

A arte tem representado o “real” de uma forma variável, tomando como ponto de referência a tradição cultural do Ocidente, desde a antiguidade clássica, conforme demonstram as ideias de Platão e Aristóteles.

Platão, idealista, revela, em a *República*, III, que “o verdadeiro artista investiga a verdadeira essência do belo”. Segundo ele, a arte tenta transcender o mundo objetivo, cria uma espécie de “realismo ideal”.

Aristóteles conceitua mímese, aplicada à literatura. Segundo ele, como Platão, a arte não provém de uma servil imitação. Ela seleciona, escolhe e reproduz o necessário e concretiza o inteligível universal. Assim, na *Poética*, IX, declara: “A obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas em contar coisas que podiam acontecer, fatos possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.”

Em *Olmedo* (1982), sobressai a perspectiva idealista, pois o espaço ficcional é a-histórico, em termos de resgate, representação e problematização do passado. A História, por meio de um episódio lendário-histórico regional, se transfigura com vestes ficcionais, marcada por uma vinculação cultural social; com marcas intertextuais, principalmente, quando a peça revive a obra *La Celestina*, possivelmente, ou mais que possível conhecida pelo auditório que assistia à representação no “curral”. Mas tudo isso vem comprovar que Lope de Vega obedecia, em suas obras, aos preceitos da “Arte nuevo de hacer comedias en ese tiempo”, discurso seu, com 369 versos, pronunciado na Academia de Madrid, em 1609, no qual declarava que a representação, para ser verossímil, deveria refletir a vida e os costumes.

O desenlace fatal dos protagonistas em *Olmedo* ou a temática do destino como força inexorável que se impõe aos personagens têm como obra

<sup>60</sup> Cf. PLATÃO. *Diálogos, Mênon, Banquete, Fedro*. Tradução direta do grego por Jorge Palikat. Notas marcadas por João da Cruz Costa. Rio de Janeiro: Globo, 1968. p. 84.

<sup>61</sup> LOPE DE VEGA, 1982, II, v. 976.

literária antecessora *La Celestina*. Essa dependência, claramente, se reforça nas intertextualidades, tanto nas simulações do pícaro Tello e da pícara alcoviteira Fábía, como nos monólogos e falas de Don Alonso, o “Caballero de Olmedo”, protagonista da tragédia, ou em suas ações como dar um colar de ouro à alcoviteira como pagamento por seus serviços de intermediária do amor e, ainda, na maneira como a alcoviteira se introduz na casa de Inês, a amada de Don Alonso, e no encaminhamento psicológico que dá ao diálogo para convencer Inês a escrever para este.

A obra *Olmedo* difere de *La Celestina*, por exemplo, na maneira trágica como Calisto e Melibea morrem. Calisto, ao sair precipitadamente do jardim de Melibea, saltando o muro, cai da escada e fratura o pescoço. Melibea, ao saber que seu amado Calisto morreu joga-se da torre. Também essas obras se diferenciam no modo de os dois amantes apresentarem o erotismo sem trava, isto é, sem a preocupação de sacramentar socialmente os laços matrimoniais, pois Alonso pretendia casar-se com Inês, e esta vai para o convento (morte em vida, sim, mas não cortada brutalmente a vida, como fez Melibea, jogando-se de uma torre, ao saber da morte do amado). Celestina, a feiticeira convicta, morre tragicamente por mãos da justiça, mas Fábía não tem esse fim nem é feiticeira convicta, só enganadora, possivelmente devido ao fato de que, na época de Lope de Vega, a Inquisição castigava as mulheres consideradas feiticeiras.

No teatro lopesco, o amor é um dos centrais elementos e tronco de conflituosas situações (amor / poder; amor / situação social; amor / ciúme; etc.). Lope une o trágico (triunfo da morte a do gentil cavalheiro e concretização da infelicidade) com o cômico (a festa, o riso carnavalesco, a menipeia, a intertextualidade burlesca, nas dissimulações que os personagens executam para alcançar o reinado do amor).

No barroco, o mundo é do “trompel’oil”. Assim, é necessário o desvio da verdade, a dissimulação para alcançar a realidade. Na tragicomédia, a falsa aparência vai de um lado a outro no jogo da transformação e do engano (citamos como exemplo a cena em que Telo e Fábía fingem ser professores para ajudar os amantes e falam em um deturpado latim).

Alguns críticos elevam a obra *El Caballero de Olmedo* a uma das melhores obras escritas por Lope de Vega por razões que incluem a intertextualidade de *La Celestina*; a temática da canção que percorre toda a história de Alonso e que se torna um coro e acentua o caráter dramático da peça, à semelhança da maneira de o teatro grego destacar a intenção e extrair consequências; as características da estética barroca, transparentes nas imagens e repetidas metáforas que colocam a mulher como sol, como aurora ou que dão a ela a beleza das flores, os olhos incandescentes pelo toque do Amor; as associações, às vezes hiperbólicas para exaltar a beleza feminina (destacando a brancura cristal, marfim, pérola, anjo) e o ritmo variado dos versos.

A história de amor e morte dessa peça acontece num ambiente de nobreza, logo sem haver impossibilidade do amor, por pertencerem os amantes à mesma categoria social.

O amor surge numa repentina e recíproca atração física, e a morte surge em decorrência de elementos negativos, como a inveja, o rancor, num ambiente noturno. A história se resume no seguinte: Alonso, o protagonista, nobre cavaleiro de Olmedo, caracterizado por Rodrigo como “[...] aquele de Olmedo/ alanceador, galã e cortesão, / de quem homens e touros têm medo”,<sup>62</sup> vai à feira de Medina com o seu criado, Tello. Ali, vê uma bela moça, a fidalga Inês, de quem se apaixona imediatamente e sente que foi correspondido:

[...] pensando correspondência,  
gera amor esperança.  
Olhos, se ficou em vós  
da vista o mesmo efeito,  
amor viverá perfeito,  
pois foi gerado de dois.<sup>63</sup>

A visão que teve da moça, ele a descreve à alcoviteira Fábria, com uma linguagem hiperbólica, de gosto barroco, em romance. A delicada linguagem poética torna esse romance popular e se encontra na obra *Primavera y flor de los mejores romances*:

[...] Pela tarde saiu Inês  
à feira de Medina,  
Tão formosa, que o povo  
pensava que amanhecia.  
encurtado o cabelo em laços,  
que quis encobrir a fita,  
porque mal cairão as almas  
se vêm as redes estendidas.  
Os olhos, audazmente,  
iam tirando vidas,  
embora dizem os que deixa  
que é feliz aquele a quem a tira.  
As mãos arditosas,  
que, como jogo de esgrima,  
tem tanta graça nelas,  
que mostram as feridas. [...] olhando-me sem falar-me,  
parece que me dizia:  
“Não vos vais, don Alonso, a Olmedo,  
ficai-vos agora em Medina.”<sup>64</sup>

Alonso, nobre, gentil, destemido, com qualidades psicofísicas e muita virilidade, também ele é perfeito nas armas e nas touradas. Escreve cartas à amada e compõe para ela poemas à maneira trovadoresca.<sup>65</sup>

<sup>62</sup> LOPE DE VEGA, 1982, II, v. 1351-1353.

<sup>63</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 19-24.

<sup>64</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 75- 135.

<sup>65</sup> LOPE DE VEGA, 1982, II, v. 1104-1162.



Seguem algumas réplicas que comprovam a admiração que o rei e o povo têm para com Alonso, a sua enaltecida beleza física, o seu caráter generoso e a sua solidariedade para com o companheiro, salvando-o das chifradas do touro:

1º — Caiu Don Rodrigo,  
ALONSO — Fora!,  
2º — Que elegante, que animoso  
Don Alonso o socorre!  
1º — Já apeia Don Alonso.  
Que valeentes facadas!  
Fez pedaços o touro.<sup>66</sup>

\*\*\*\*\*

ALONSO — não necessitarei de dinheiro;  
que de dia e na rua  
eu dou a quantos vejo  
que me dão a honra em pedi-lo.<sup>67</sup>

\*\*\*\*\*

LEONOR — Além disso negar não posso  
[...] porque o forasteiro é galã.<sup>68</sup>

\*\*\*\*\*

RODRIGO — A aparência, o grave rosto, a severidade,  
ciumento me obrigavam a olhá-lo.<sup>69</sup>

\*\*\*\*\*

[...] É bem verdade que ele tem tanta fama,  
que, por mais que em Medina se ocultava,  
o mesmo aplauso popular o aclama.”<sup>70</sup>

\*\*\*\*\*

[...] alanceador galante e cortesão,  
de quem homens e touros têm medo.<sup>71</sup>

\*\*\*\*\*

REY — É homem  
de notável fama e nome.  
nesta vila o vi  
quando se casou minha irmã.<sup>72</sup>

<sup>66</sup> LOPE DE VEGA, 1982, III, v. 2014-2019.

<sup>67</sup> LOPE DE VEGA, 1982, III, v. 2434-2437.

<sup>68</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 231-236.

<sup>69</sup> LOPE DE VEGA, 1982, v. 1336-1337.

<sup>70</sup> LOPE DE VEGA, 1982, 1342-1344.

<sup>71</sup> LOPE DE VEGA, 1982, 1352-1353.

<sup>72</sup> LOPE DE VEGA, 1982, v. 1599-1602.

\*\*\*\*\*

1º y 2º Excelente lance!  
Com que garbo  
quebrou a vara! <sup>73</sup>

\*\*\*\*\*

FÁBIA — prestes atenção, que terás logo  
estado com o melhor  
e mais nobre cavalheiro  
que agora tem Castela;  
porque será pelo menos  
o que por único chamam  
'o cavalheiro de Olmedo'. <sup>74</sup>

As qualidades de Alonso provocam, nos outros cavalheiros, o ódio, a inveja e o ciúme, fraquezas de almas inferiores. Em Rodrigo, a inveja, principalmente, lhe desperta o desejo de se igualar ou ultrapassar as qualidades do “adversário”, e ele dirá que Alonso tem mais sorte e melhor aparência que ele: “que tiene mayor dicha o mejor talles<sup>75</sup>”.

Eu matarei quem dificulta o meu viver  
em sua desgraça, porque tanto esquecimento  
não procede de honesto desejo. <sup>76</sup>

\*\*\*\*\*

Má queda,  
mal acontecimento, mau tudo:  
mas mais dever a vida  
a quem me põe ciumento  
e a quem a morte desejo. <sup>77</sup>

Segundo Renato Mazan<sup>78</sup>, a inveja é um conflito que “obedece a evitar o funcionamento do princípio do prazer”. O autor explica que o sentimento da inveja é um “movimento de defesa contra a vergonha que sempre acompanha a menção pública de tal sentimento”. Ela “tem parentesco com o desejo, a agressividade, a astúcia, a sagacidade, o roubo e a rapina.” O invejoso se entristece com as coisas boas alheias e procura destruir a felicidade alheia e o faz movido pelo ódio. Afirma Espinosa<sup>79</sup>: “[...] Os homens são geralmente dispostos por natureza a invejar

<sup>73</sup> LOPE DE VEGA, 1982, v. 1842-1843.

<sup>74</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 820- 826.

<sup>75</sup> LOPE DE VEGA, 1982, v. 1374.

<sup>76</sup> LOPE DE VEGA, v. 1377-1379.

<sup>77</sup> LOPE DE VEGA, v. 2032-2036.

<sup>78</sup> MAZAN, Renato. A inveja. In: *Os sentidos da Paixão*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 128- 135.

<sup>79</sup> ESPINOSA, apud, MAZAN, Renato, *Os sentidos da paixão*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 135.

aqueles que são felizes e a invejá-los com um ódio tanto maior quanto mais amam a coisa que imaginam na posse do outro. ” No caso de Rodrigo, era o amor de Inês para com Alonso e, depois, a fama deste, pois, em seu julgamento, esse era o fator intensificador do amor dela para com o seu opositor.

Como Calisto da *Celestina*, por intermédio de seu criado, Tello, Alonso contrata la alcahueta Fabia, para entregar a Inês uma carta amorosa, como forma de aproximação com a pessoa amada, e lhe promete, em troca, dar-lhe um colar de ouro pelos “bons” serviços.

Fábia, com técnica celestinesca, entra em contacto com Inês com a desculpa de vender cosméticos; estimula-a a ler alguns papéis, entre os quais está a carta, e a convence a que responda a essa carta. No momento da entrega do papel com a resposta, Rodrigo, junto com o seu amigo Fernando, entra e não gosta de ver Fábia ali, mas Inês e sua irmã Leonor mentem dizendo que se trata da anciã que lava a roupa. Depois, Inês responde à carta de Alonso e Fábia a leva. A princípio, quando recebe a carta, Alonso teme conter más notícias; depois, vê que Inês quer se encontrar com ele. Para facilitar o encontro dos amantes, eles arranjam uma trapaça. Inês diz ao pai que quer ir para o convento e que precisa aprender latim e regras e que, para isso, necessita de professores. Tello, o criado de Alonso, fica sendo o carteiro das mensagens trocadas entre os amantes e, também, o professor de latim. Fábia torna-se a professora de virtudes de Inês e a sua introdutora dos costumes religiosos. Está tudo dando certo, mas, como monja, Inês não poderia ir à importante feira de Medina. Para que ela pudesse reconhecer Alonso na feira, Inês entrega a Fábia uma carta dizendo a Alonso para ir à sua casa apanhar uma fita verde que deixaria na grade do jardim para que ele a colocasse no chapéu durante o torneio. À noite, quando Alonso vai com Tello apanhar a fita, os dois se encontram com Rodrigo, noivo de Inês, e Fernando, o noivo de sua irmã Laura, que estão dando uma volta pela casa das moças, e, ao verem a fita, supõem que seja para eles. Como não sabem de qual dos dois é, resolvem dividi-la ao meio; porém, logo vão embora quando ouvem as vozes de Alonso e Tello, que estão chegando. Alonso não encontra a fita e, despeitado, pensa que foi um castigo de Inês e jura revidar: “¡Vive Dios, que he de mostrarla/ a castigar de otra suerte/ a quien la sirve!<sup>80</sup>”.

No dia seguinte, Inês vê Rodrigo com a fita e pensa que Fábia a tivesse enganado para que ela ficasse apaixonada pelo noivo, uma vez que, em conversa com Leonor, Inês já havia dito que ele nada representava para ela, ainda que estivessem há dois anos namorando: “[...] si Don Rodrigo/ ha que me sirve dos años, / y su talle y sus engaños/ son nieve helada conmigo, [...]”<sup>81</sup> Depois, Fábia lhe explica o que aconteceu e lhe diz que o seu amado é Alonso, «El Caballero de Olmedo».

<sup>80</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 688-690.

<sup>81</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 219-22.

Dois dias depois, Alonso y Tello voltam a Medina, e Alonso e Inês começam a namorar. Mas Don Pedro, pai de Inês, chega, e Alonso e Tello se escondem. Don Pedro se admira de estar ainda acordada sua filha Inês. Questionada sobre o motivo de ela estar acordada, Inês lhe mente, dizendo-lhe que rezava. Diz-lhe ainda que quer ser freira e que necessita de um hábito e de uma professora de canto e de um professor de latim para entrar no convento. Don Pedro promete satisfazê-la. Mas ela fica sabendo que o rei iria à feira assistir aos espetáculos e que Alonso ali estaria. Este, apesar de ter tido uma premonição, em um sonho, sobre a sua morte, vai à feira e se destaca como o grande toureiro. Rodrigo, incapaz de suportar todos os aplausos do público dirigidos a Alonso, vai participar também do torneio, mas não tem o êxito de seu adversário. Cai do cavalo diante do touro e é salvo por Alonso, o que lhe provoca muito despeito, já que tem muita inveja dele.

Terminada a festa, Alonso vai despedir-se de Inês e comunicar-lhe que iria a Olmedo, para que seus pais soubessem que estava vivo. No caminho, Alonso vê uma sombra, mas não lhe dá muita importância e continua a jornada. Quando já está aproximando de sua casa, sente-se ameaçado por uma canção agoureira que fala da morte do “*caballero de Olmedo*”. Decide saber quem cantava e se encontra com um lenhador. Despede-se dele e percebe que se aproximam uns cavaleiros. Reconhece-os: Rodrigo, Fernando e o seu criado Mendo. Despreocupa-se. Mendo, detrás de uma árvore, covardemente, o fere de morte com “arcabuz”,<sup>82</sup> porque, se ele fosse ameaçado com uma espada, não conseguiriam realizar o intento.<sup>83</sup> Os três fogem para Medina. Poucos minutos depois desse ocorrido, chega Tello, vê Alonso no chão e o ajuda a chegar até os seus pais.

Enquanto ocorre esse trágico incidente, Inês conta a verdade a seu pai a respeito de seu amor por Alonso, e ele aceita que se casem. Rodrigo e Fernando vão à casa de Inês. Querem pedir a mão de Inês e a de Leonor, respectivamente. Mas Tello chega e conta a todos e ao rei o que aconteceu a Alonso. Inês que, também, se encontra na casa, fica sabendo. Depois dessa funesta notícia, Rodrigo e Fernando são executados.

Lope de Vega, em *Olmedo*, recria tradições e heranças literárias, recolhe a prática real das relações amorosas (cartas e presença de alcoviteiras), criados acompanhando o cavaleiro, conferindo-lhe importância social — expressão de uma ideologia —, destaca locais de encontro dos amantes: jardim, igreja, lugar de oração e de encontros simulados dos amantes para todas as classes sociais, onde se poderia ver o (a) amado (a) e relacionar com ele (a) por sinais. Ressalta Lope de Vega a fala dos amantes no jardim, a grade do jardim, a presença do pai, o encerramento das moças e a maneira de driblar essa falta de liberdade, o símbolo dos amantes com a fita colorida que o cavaleiro deveria usar no torneio,

<sup>82</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 2338.

<sup>83</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 1262-1263.

entrevistas à noite e de madrugada e as festas, para mostrar que a vida do homem não é só paixão e morte, mas que nela também há momentos de felicidade, de alegria da comunidade. Tudo isso faz do teatro lopesco um teatro não só de tragédia ou só de comédia, mas de tragicomédia, verdadeiro reflexo da vida, sendo a morte o fim de um processo de vida e o princípio de um mistério.

Se o amor em *Olmedo* é o tempo e o espaço onde ele é extraordinário, a vileza da morte de Alonso no caminho entre Medina e Olmedo, provocada por Rodrigo e Fernando, perturbou a ordem social, impedindo a sacralização do casamento, elemento de expansão social e, desde o princípio, almejado e traçado por Alonso. Morto este, Inês vai para o convento, morte social. Como os traidores executaram um crime premeditado, esse proceder deixou clara a vileza do caráter deles, destacou os arquétipos da vingança e da inveja, elevando o assassinado à categoria de mito do cavaleiro. A hipócrita situação aumentou a fragilidade do crime tornando-o repugnante.

A morte de Alonso, como a Fênix, que renasce de suas próprias cinzas, torna-o um mito, bem lembrado por Tello:

Cobriu de luto sua casa  
E sua pátria, cujo enterro  
será o do fênix, Senhor,  
depois de morto vivendo  
nas línguas da fama.  
a quem concedem respeito  
a mudança dos homens  
e os esquecimentos do tempo.<sup>84</sup>

### *Como conclusão*

No início da peça, a importância que o monólogo de Alonso dá ao tema AMOR-PAIXÃO torna-o o assunto central da obra e apresenta uma das características do amor: unir os seres. O personagem, terrivelmente apaixonado, quer ser correspondido e vislumbra, pela maneira como foi olhado, uma esperança de ser retribuído por essa repentina paixão. Esse fato do intempestivo amor nos aponta para a temática desenvolvida em *La Celestina*, com Calisto apaixonado por Melibea no momento em que a vê no jardim:

Amor, não te chame amor  
o que não te corresponde,  
pois que no há matéria onde  
imprima forma o favor.  
Natureza, em rigor,  
conservou tantas idades  
correspondendo amizades;

<sup>84</sup> LOPE DE VEGA, 1982, II, v. 2701-2709.

que não há animal perfeito  
a união de duas vontades.  
Dos espíritos vivos  
de uns olhos procedeu  
este amor, que me incendiou  
com fogo tão excessivos.  
Não me olharam altivos,  
antes, com doce mudança,  
me deram tal confiança,  
que, com pouca diferença,  
gera amor esperança.[...] <sup>85</sup>

O amor paixão, sentimento irracional, gera problemas sociais e é um fenômeno histórico, propriamente de origem religiosa. Exemplos da manifestação religiosa alucinada podem ser vistos na peça *As Bacantes*, de Eurípedes, que apresenta o culto das devotas de Dioniso, as Bacantes, e um frenesi das mulheres de Teba.

Alonso, no segundo ato, fala com Tello de seu amor que abrasa e que é forte, mas que se acalma e fica brando, longe de Inês:

Meu amor  
nem está ocioso, nem se esfria:  
sempre abrasa; e não permite  
que esforce natureza  
um instante sua fraqueza,  
porque jamais se perdoa.  
Melhor se vê que é leão  
Amor, sua força, tirana,  
pois que com este calor  
se amansa meu coração.  
É esta ausência uma calma  
de amor; porque se estivesse  
onde sempre a Inês visse,  
seria salamandra a alma. <sup>86</sup>

O amor é consolo e desconsolo; é a única medicina contra a morte, sendo dela irmã, como cantou Giacomo Leopardi: “Irmãos Amor e Morte lançou à vida/ ao mesmo tempo a sorte”<sup>87</sup>; é desejo e sentimento. A ambivalência do amor – bem (vida) e mal (morte) —, que se impõe como única razão de ser de Alonso. Lope nos apresenta em *Olmedo*.

<sup>85</sup> LOPE DE VEGA, 1982, v. 1 a 20.

<sup>86</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, 903-915.

<sup>87</sup> Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte / Ingenerò la sorte. / Cose quaggiù sì belle / Altre il mondo non ha, non han le stelle. / Nasce dall'uno il bene, / Nasce il piacer maggiore / Che per lo mar dell'essere si trova; / L'altra ogni gran dolore, / Ogni gran male annulla. / Bellissima fanciulla, / Dolce a veder, non quale / La si dipinge la codarda gente, / Gode il fanciullo Amore / Accompagnar sovente; / E sorvolano insiem la via mortale, / Primi conforti d'ogni saggio core. / Nè cor fu mai più saggio / Che percosso d'amor, nè mai più forte / Sprezzò l'inafausta vita, Nè per altro signore / Come per questo a perigliar fu pronto: / Ch'ove tu porgi aita, Amor, nasce il coraggio, / O si ridesta; e sapiente in opre, / Non in pensiero invan, siccome suole, / Divien l'umana prole. Disponível: <http://balbruno.altervista.org/index-1097.html>. Acesso em 14 de maio de 2014.

tudo o que não for Inês  
desprezo, detesto, ignoro.  
Inês é o meu bem, eu sou  
escravo de Inês; não posso  
viver sem Inês; de Olmedo  
a Medina venho e vou,  
porque Inês meu dono e  
para viver ou morrer.<sup>88</sup>

Essa ambivalência do amor o aproxima do fogo que tem duas valorizações a do bem e a do mal (cura e mata); por isso brilha tanto no Paraíso como no Inferno. Ele é símbolo de força e coragem e comanda qualidades morais e físicas. E é o amor que, segundo Inês, fornece a solução de desvencilhar-se do casamento com Rodrigo para ter oportunidade de falar sobre Alonso com seu pai: “*Amor / en los peligros enseña / una luz por donde el alma / posibles remedios vea.*”<sup>89</sup> O amor de Inês é abrasador, não repara em macular a honra do pai.

Nos gregos e romanos (Menandro, cf. *Eunuco*), o amor é um mal porque transcende à vontade, que é o seu fim. Os gregos acreditavam que os deuses não amavam, porque não tinham necessidade de nada. No cristianismo, Deus é amor, e este amor nada tem a ver com o desejo, ele traz o sinal do sacrifício e do doar de si. Ele é ágape, é a voz de Deus para o homem. Esse Amor é desinteressado, pois o amante (Deus) não procura o seu interesse, é só doação para o amado (Homem). Fábria vê no amor que Alonso sente por Inês uma doença, mas para ele é fogo que queima e arde.<sup>90</sup> Platão nos fala (*Fedro* e *Banquete*) de um furor que vai do corpo à alma para perturbá-la com um “humor” maligno. O amor, para Platão, é exigência do desejo. Ele o apresenta, em seu diálogo com Fedro,<sup>91</sup> como um sentimento sem maldades e ambições, inspirador de ações sublimes e grande motor das ações humanas, porque a alma humana tem uma origem e um valor sobrenatural. Numa existência anterior, a alma humana contemplou as Ideias, o Belo, e isto lhe deixou uma impressão profunda que, apesar da queda, ela guarda na lembrança o esplendor do mundo superior e sente essa reminiscência. E o Eros é precisamente esta atração da alma pelo mundo superior. É um amor Celeste, um amor de um mundo luminoso das Ideias, do desejo de participar da vida divina. Logo o amor platônico é vida “delírio divino”. Essa é a razão de os amantes não sentirem o tempo passar: “Alonso: — O amor é doce matéria/ para não sentir as horas, / que para os amantes voam — [...] Ai, Meu Deus! Que feliz força!”<sup>92</sup> No *Banquete*<sup>93</sup>, Platão nos descreve a maneira que efetua a elevação da alma ao mundo das Ideias e quais são as etapas, imagem que os místicos, mais tarde usarão como a escada que a alma deve galgar para chegar ao mundo superior. Também no *Banquete*, Platão nos fala de que

<sup>88</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 990-997.

<sup>89</sup> LOPE DE VEGA, 1982, II, v. 1257-1260.

<sup>90</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v 53; 70.

<sup>91</sup> PLATÃO, 1968, p. 129-183.

<sup>92</sup> LOPE DE VEGA, 1982, II, v. 1298-1304.

<sup>93</sup> PLATÃO, 1968, p. 78-127.

Eros possui um duplo caráter; nem é puramente divino, nem humano, mas alguma coisa intermediária um grande “daimonion”, está entre a vida humana e a celeste. Sua dualidade é devido à sua origem ser filho de Pênia (a falta) e Poros (a fartura). Ele é o intermediário do que é mortal e do que é imortal (entre a posse e a privação; entre a sabedoria e a loucura). A dupla condição de Eros resulta que o objeto amado tem um valor e que esse valor tem um duplo preço para nós.

Aristóteles estendeu a concepção platônica e dá a Eros uma significação cósmica. Ele vê no amor benevolência. Assim, para Platão, Eros era a aspiração da alma para o objeto de seu desejo, para o que é Belo em si e digno de ser adquirido. Esta aspiração disfarça a nostalgia que a alma experimentava por estar afastada de sua pátria celeste. Mas Aristóteles modifica esse conceito para o que é digno de ser adquirido. Esse amor se adapta a todos os elementos cósmicos. Ele apresenta a natureza inteira como movimento e ela está submetida a Eros. O que é inferior tende para o que é superior e quer o igualar. Há um desejo de parecer a Deus (no sol, nas estrelas). Uma elevação gradual da matéria à forma, da possibilidade à existência, das virtualidades às realidades. O desejo cria o movimento e o objeto amado mata o que o ama. A forma exerce influência na matéria sob a ação de Eros e se unem. É com o conceito aristotélico de amor que Lope inicia a obra *El Caballero de Olmedo*, com a fala de Alonso:

Amor, não te chame amor  
o que não te corresponde,  
pois que não há matéria onde  
imprima forma o favor.  
Natureza, em rigor,  
conservou tantas idades  
correspondendo amizades,  
que não há animal perfeito  
se não respeita a sua espécie  
a união de duas vontades.<sup>94</sup>

Sobre o amor trovadoresco, Denis de Rougemont, em *L'amour et l'occident* (1972), apresenta a tese de que esse amor não é como uma flor delicada da mentalidade cristã, pois os temas trovadorescos giram em torno de um amor a um ser humano – uma mulher —, fonte de todo o bem e de toda a felicidade, situada em um plano impossível de alcançar. O casamento é descartado. O Amor entre Calisto e Melibea, em *La Celestina*, poder-se-ia dizer trovadoresco, mas esse sentimento entre Alonso e Inês, em *Olmedo*, foge ao conceito trovadoresco, pois Alonso quer se casar com Inês, desejo manifestado nos diálogos entre os amantes e quando ele está agonizando:

Deus meu, piedade! Eu morro!  
Vós sabeis que foi meu amor  
dirigido a casamento.  
Ah, Inês! <sup>95</sup>

<sup>94</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I v. 1-10.

<sup>95</sup> LOPE DE VEGA, 1982, II v. 2476-2479.



Empédocles, precursor da ambivalência, filósofo, médico, legislador, professor, mítico, profeta, defensor da democracia, sustentava a ideia de que o mundo seria constituído por quatro princípios: água, ar, fogo e terra, que tudo seria uma determinada mistura desses quatro elementos, em maior ou menor grau, e que eles seriam o que de imutável e indestrutível existisse no mundo.

Os quatro elementos, simples, eternos e imutáveis, são colocados eternamente em união, e eternamente separados uns dos outros, por dois poderes divinos, o Amor e Ódio. O Amor atrai matérias e o Ódio separa-as. Esses elementos são a variação e a harmonia do universo. São forças atrativas e repulsivas e imperam alternadamente sobre as coisas - sem serem muito ausentes. Essa ambivalência do Amor e do Ódio os aproxima do fogo, que salva e mata, e do Eros de Diotina, filho de Pênia e Poros. Para Empédocles, a morte era simplesmente a desagregação dos elementos. Segundo ele, todos nós fazíamos parte do todo que se renovava em ciclos, reunindo-se (nascimento) e separando-se (morte).

O processo de unir (amor) e separar (ódio) foi claramente colocado na obra que presentemente analisamos, *El Caballero de Olmedo*. São esses elementos que serão o centro condicionante do reflexo da sociedade da época do autor, seja nos costumes, seja na ética, nos valores morais, nos trajés, nos preconceitos de castas, como o contra mouros e judeus, por exemplo, nas idéias, na política e estética<sup>96</sup>.

Contudo, os protagonistas são dominados, não por um amor tranquilo, harmonioso, intelectual, mas por um sentimento impulsivo, sem rédea, uma paixão abrasadora, uma força cega.

Inês entrega-se ao amado sem se preocupar em ferir a honra paterna<sup>97</sup> como mandavam os preceitos sociais da época do autor e, sem força para resistir aos impulsos da carne, marca encontros noturnos com o amado.

O amor entre Inês e Alonso foi uma chama acesa desde os primeiros olhares trocados. Sem ela, Alonso prefere morrer<sup>98</sup> e recorre a uma alcoviteira para poder aproximar-se da mulher amada, conduta proibida no conceito do “amor cortês”. As idas secretas constantes de Alonso de Olmedo a Medina, ainda que ele deseje sacramentar a união com o casamento, põe em risco a reputação de Inês, fato ponderado por Telo<sup>99</sup>.

O amor de Alonso por Inês não é ilícito, como o é o desejo de Calisto e Melíbea, que se entregam ao prazer sem pensar em sacramentar o ato. Esse amor também não perturba a classe social, mas, como em Calisto, de *La Celestina*, afasta-se de Deus, pois idolatra a amada, comete “idolatria” (*Olmedo*, v. 896-897), torna-se um amor/paixão irracional.

<sup>96</sup> LOPE DE VEGA, 1982, II, v. 1585-1595.

<sup>97</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 807-808.

<sup>98</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 888-889.

<sup>99</sup> LOPE DE VEGA, 1982, I, v. 898-899.

# Atécnica da construção do personagem feminino em Lope de Vega e em Tirso de Molina.

Todo o texto teatral responde a uma demanda do público e isto explica que se produza facilmente a articulação do discurso teatral com a ideologia e com a história.<sup>100</sup>

(Anne Ubersfeld)

O teatro é um meio de transmissão de conhecimento para o espectador e, semelhante à vida, nele se encontram os diferentes acontecimentos de que é protagonista o ser humano: o humor, a tragédia, a ventura, a infelicidade, a vida e a morte. Enfim, numa representação teatral, reúnem-se ações que exemplificam a sensibilidade do autor de determinado tempo e espaço diante dos acontecimentos de seu entorno.

Refletindo a verdadeira vida, o teatro espanhol, a partir de La Celestina, procurou misturar os elementos cômicos e trágicos, com a predominância do primeiro, na tragicomédia. Como diz Lope de Vega em sua obra *Arte nuevo*<sup>101</sup>, quando teceu fórmulas teatrais que foram aproveitadas por muitos seguidores da “Escola Lopesca”, no teatro devem estar um Terêncio, com sua parte ridícula, e um Sêneca com a sua parte grave, já “[...] que esta variedade agrada muito; / um bom exemplo nos dá a natureza, / que é bela por esta variedade”.<sup>102</sup>

As várias teorias dramáticas espanholas nascem dos comentários de Plauto e Terêncio, dramaturgos romanos que pretendiam que uma comédia devesse ter um final alegre. Eles se apoiaram nas ideias de Aristóteles (a verdade da arte) e de Platão (em torno do amor e da inspiração). E no século XVII ocorreu a ênfase no pensamento desses filósofos, nos tratados sobre a “comédia” (teatro), como gênero literário, devido ao crescente prestígio moral que exercia o substrato ideológico do teatro nacional espanhol. A peça dramática clássica é uma manifestação de autores separados do leitor atual por vários séculos. A distância entre autor e leitor/

<sup>100</sup> UBERSFELD, 1998, p. 186.

<sup>101</sup> Em *Arte nuevo*, texto ensaístico em verso, Lope de Vega pretende refletir sobre o novo teatro espanhol de sua época, nascido em base de gosto popular, assinalando que o seu teatro não está associado aos conceitos antigos. São três os elementos essenciais dessa ruptura: o conceito de tragicomédia, em que se mesclam o gênero, o social e o morfológico; as unidades de ação e tempo e a polimetria, obedecendo às exigências da trama. Quanto à linguagem, deve ela adaptar-se à situação (se se estiver a persuadir, aconselhar ou dissuadir), logo é necessário existirem frases e conceitos; deve ser clara e fácil, de uso popular, de modo a que não ofenda com vocábulos difíceis; deve também adaptar-se à personagem que encarna (rei, velho, amantes), inclusive se for um monólogo. Só se deve imitar o verossímil, não o impossível, e os lacaios devem ter um comportamento adequado à sua condição. As frases que finalizam as cenas devem ter graça e versos elegantes, de modo a não desiludir a plateia.

<sup>102</sup> LOPE DE VEGA, Félix, *Arte nuevo de hacer comedia*. In – *Clásicos inolvidables*. Buenos Aires, Ateneo, 1950. p. 31-39, v. 179-80.

ouvinte atual torna difícil a compreensão total sem que se tenha um conhecimento linguístico social da época da produção da obra. Mas a ação veloz, as situações intrincadas, a graça dos diálogos e a poética do texto nos seduzem.

Confiando nessa sedução, retomamos as obras dramáticas *Fuenteovejuna* e *La dama boba*, de Lope de Vega, e *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* e *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, dois significativos dramaturgos do Século de Ouro espanhol, para nelas analisar as características configuradoras de personagens femininos.

As peças *La dama boba* e *Don Gil de las calzas verdes* são comédias de enredo ou de crítica de costumes, e as outras duas possuem elementos tragicômicos.

O teatro clássico espanhol, ou teatro nacional, se alimenta da tradição épica espanhola (submissão ao rei) e da teologia. Ele está condicionado a esquemas éticos, sociais e políticos, destaca condições sócio-políticas, a partir de circunstâncias trágicas dos personagens, e coloca em cena temas de injustiça social e política. Segundo Bances Candamo,<sup>103</sup> “*la comedia es la historia visible del pueblo*”. Os temas desse teatro são variados: pastoris, religiosos, históricos, mitológicos, de costumes e de capa e espada, mas se tornam mais importantes quando tocam na honra de seus protagonistas, pois ela possui normas e infringi-las gera situações extremas.

O conceito da honra da Espanha do século XVII é muito peculiar, pois ela tem um caráter social e é comparada à vida. Os espanhóis diferenciavam “honra”, como honraria, isto é, prêmio pela conduta individual ou admissão alheia da virtude, de “honor”, como dignidade, prestígio, virtude, qualidade intrínseca do indivíduo ou reconhecimento social da virtude do indivíduo, pelos seus valores e “limpeza de sangue”, devido à ruptura de convivência entre mouros, judeus e cristãos.

Nesse conceito espanhol, a honra não depende de quem a possui, mas da opinião dos outros. Ela se ganha com ações próprias, mas está sujeita a atos alheios, à estima e à fama que lhe dão as demais pessoas. Contudo, da mesma forma como é adquirida, ela pode ser perdida por atos alheios, quando lhe é retirada a consideração e o respeito, e, sobretudo, se a injúria se torna pública. Logo, uma bofetada, por exemplo, deve ser vingada, principalmente se foi recebida com espectadores. Então, nesse caso, a ofensa que foi consumada em público tem que ser reavida publicamente; do contrário, se é secreta, deve continuar assim para não aumentar o número dos conhecedores do fato.

Mas se existir a combinação honra e honor, isto é, a união de prestígio e virtude, classe social elevada e dignidade, o reconhecimento do homem será muito maior. Assim, o nobre, desde os ideais medievais, é honrado, possui “honor”, por ter nascido em uma classe privilegiada, mas se unisse a essa qualidade uma conduta exemplar, teria maior prestígio. Por sua vez, um aldeão “*el villano*”, em

<sup>103</sup> CANDANO, Bances, apud SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, PORQUERAS MAYO, Alberto. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. 2. ed. Madrid: Gredos, 1971, p. 396.

geral um tipo cômico no teatro espanhol desde a Idade Média, não poderia sentir os problemas da honra, “honor”. Contudo, no teatro do Século de Ouro, o camponês se converteu em encarnação da honra, “honor”, porque não possuía nenhuma suspeita de que infringisse o código de limpeza de sangue. Lope de Vega, para agradar ao público, coloca em suas peças “honor” e “honra” tanto para nobres como para os lavradores, ou seja, para todo homem de bem. Ele foi genial fazendo aldeões protagonistas de peças cujo tema era a honra, “honor” (cf. *Peribáñez e Fuenteovejuna*).

O centro do teatro clássico espanhol é o tema do alvedrio do homem e a graça de Deus, numa defesa da doutrina católica do livre arbítrio. A liberdade é uma graça de Deus; é o que diferencia os homens dos animais. Como a liberdade é submissa ao poder supremo, torna-se um sacrilégio subverter-se à lei Divina. O *Burlador de Sevilha* exemplifica esse tema, o que nos leva a destacar a obra.

O texto do teatro do Século de Ouro está composto em forma e verso de rima variada, segundo a ação e o tema. A ação se desenvolve em três jornadas, com a mudança de cenário duas ou três vezes por ato. Na passagem de uma para a outra, há uma intenção dramática. Os autores mantêm a tensão introduzindo um entremês ou bailes. No início de uma ação, deve haver um fato notável para atrair o público. O desenvolvimento do texto é breve. O final é feliz para agradar o espectador.

O eixo da história do teatro clássico é a honra, e os personagens são estereótipos.

- O rei, se for jovem, tem o aspecto de um galã, em geral injusto, soberbo, mas, se for velho, se torna necessário para a solução de conflitos. Os reis são intocáveis.
- O poderoso, um nobre, príncipe, marquês ou capitão, em geral é um déspota e gera conflitos sociais os quais só o rei soluciona com um castigo.
- O cavaleiro, pai, irmão mais velho, esposo, é o defensor da honra da família, da ordem social e é o personagem cujo caráter é mais trágico.
- O galã contém os melhores atributos. Há nele idealismo amoroso, generosidade, paciência, constância e um pouco de ingenuidade. Para o desenvolvimento da trama necessita-se de dois ou mais *alter ego* desse personagem.
- O gracioso é o criado do galã, seu conselheiro e amigo. A vida erótica do criado se assemelha à do galã, seu par. Nele estão os elementos humorísticos; é covarde, ama o dinheiro, e gosta dos prazeres mundanos, principalmente da comida. Ele evita os monólogos e dá a conhecer os pensamentos e sentimentos do herói.

- O vilão (o rústico), de procedência rural, é rico e defensor da pureza do sangue. Falta-lhe linhagem, nobreza; é o guardião da honra.
- A dama e a criada são pares imprescindíveis nas obras deste período. A dama complementa as características do galã. Assim possui virtudes de nobreza e idealismo amoroso e audácia. Em geral entrega-se ao amor. Tem como principal atributo a beleza, que é o maior inimigo de sua honra. A criada é uma espécie de confidente da dama. Ela é arquétipo da amiga, que ajuda o homem a introduzir-se na casa da mulher.

A caracterização de personagens dessa época é um campo de estudo para ser ampliado, pelo número de obras e pela variedade de caracterização, mas, aqui, delimitamos a análise em quatro obras desses dois escritores marcantes desse período (Tirso de Molina e Lope de Vega), e tão somente citamos alguns personagens femininos para apontar o seu papel social e a crítica que se faz às mulheres.

Como são as mulheres as depositárias da honra, tema fundamental no teatro dessa época, e como nele elas se apresentam com liberdade de escolha do amor, buscamos analisar sua atitude diante dessa problemática e a importância do seu papel, diante desse problema social. Comprova-se, pelas características que lhe são atribuídas, que, nessa época, o domínio social era dos homens e que a mulher via reduzidos seus direitos diante dessa sociedade machista.

Passemos à apresentação das obras *Fuenteovejuna*, *La dama boba*, *El Burlador de Sevilla* e *Don Gil de las calzas verdes* e das personagens que se destacam na trama dessas obras, para, assim, salientar as características da mulher no teatro do Século de Ouro, focando, principalmente, o tema da honra e o do amor.

Este último tema pode ser representado pelo personagem de uma maneira tranquila, ou pode mostrar um caráter apaixonado ou uma dificuldade de realização, com muitos obstáculos sociais. Porém a mulher elaborará artimanhas para defender-se das barreiras que os tabus oferecem.

A beleza física da mulher provoca o erotismo, que traz como consequência a declaração de amor e o problema da atração física dos amantes.

As obras escolhidas obedecem às normas da *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), de Lope de Vega, ensaio em que este escritor propõe unir o humor e o drama em uma mesma obra teatral. Nesse tratado, Lope emprega todas as definições conhecidas sobre “la comedia”, mostra a importância que ela tem para o ouvinte e explica a sua transcendência dizendo que, ao ouvi-la, podia-se saber tudo.

Na trama da obra *Fuente Ovejuna*, Lope de Vega coloca uma mulher, Laurência, que se rebela contra a situação de ser um objeto sexual de soldados e do Comendador. Essa atitude é importante, pois é a primeira vez que se tem conhecimento, em uma peça dramática, de que uma mulher ultrajada em sua honra saía para defender e vingar a sua violação. Igualmente, são relevantes os papéis que se invertem, pois não mais é o homem o vingador e defensor da

harmonia social, mas a mulher. Os homens são os fracos. Esse tópico de um mundo ao contrário é um tópico do Barroco, logo do século XVII. Mas outra novidade, também, surge com a forma de apresentar a honra, sentimento exclusivo da nobreza, que teria a possibilidade de transmiti-la a seus vassallos, devendo ser levada para todos os habitantes de uma aldeia.

Nos três atos dessa obra, efetua-se o tema de uma sublevação de um povo contra o abuso do poder do Comendador da vila e dos seus sequazes que, raptando Laurência, no dia de seu casamento, bem como seu noivo, a fim de ser ela violada, ofenderam a honra dos aldeões, ocasionando o desenvolvimento de um conflito social entre o senhor feudal e seus vassallos.

Laurência encabeçou a rebelião, que terminou com a morte do Comendador. O povo fez a justiça por suas mãos e teve o perdão dos Reis Católicos. A causa do triunfo foi a união de todos os habitantes do lugarejo. Apesar de serem torturados, não denunciaram o autor da morte do Comendador e, quando o juiz inquiriu sobre o fato, perguntando: “¿Quién mató al Comendador?”, os habitantes declararam: “Fuenteovejuna, Señor”, e, na insistência da investigação: “¿Quién es Fuenteovejuna?”, a resposta do povo foi: “Todo el pueblo, Señor.” No final, os reis restabelecem a ordem.

Na peça, há dois amores que se contrapõem: o amor puro, platônico, de Frondoso por Laurência e o amor lascivo do Comendador. Em Lope de Vega, é necessário distinguir o tema do amor e o motivo do erotismo. O tema do amor é muito variado: apaixonado ou tranquilo, difícil, com obstáculos criados por barreiras sociais. Em *Fuente Ovejuna*, os temas do amor tranquilo e apaixonado e o da ambição dominam. Laurência e Frondoso lutam por seu amor contra os abusos do Comendador. É marcante tanto o papel masculino quanto o feminino. O domínio do violador não é aceito pelas mulheres. Mas é em Laurência que se identifica a força maior de libertação. Sua coragem é imensa e se iguala aos procedimentos de protagonistas masculinos que representam pessoas de forte caráter. A nada nem a ninguém temem. No terceiro ato, Laurência entra na sala do conselho e reivindica seus direitos: “Deixai-me entrar que eu posso/ em um conselho dos homens;/ que bem pode uma mulher, / se não votar ao menos falar”.<sup>104</sup>

Porém, o seu chamamento de brios aos membros do conselho chega ao cume, quando ela expõe as razões de sua indignação a seu pai: “[...] porque deixas que me robem/ tiranos sem que me vingues/ traidores sem que me cobres [...]”, e se dirige a toda a comunidade masculina, que nada fizera para impedir o seu ultraje: “[...] Vós sois homens nobres? / Vós, pais e parentes? / Vós que não vos rompem/ as entranhas de dor, / de ver-me com tanta dor?”<sup>105</sup> Laurência continua dizendo que eles eram ovelhas, galinhas, covardes e que ela mesma tomaria a

<sup>104</sup> LOPE DE VEGA, Félix. de. Fuente Ovejuna. *Obras completas*. 7. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1955. acto 3, v. 61-64.

<sup>105</sup> LOPE DE VEGA, 1955, acto 3, v. 72-106.

vingança do ultraje sofrido, já que os homens não eram capazes de agir: “¡Daí-me umas armas para mim/ pois sois pedras, pois sois bronzes, / pois sius jaspes, pois sois tigres...! [...]”. Ela prossegue com os insultos: “[...] Deus queira, que hei de dizer/ que só as mulhes cobrem/ A honra destes tiranos/ O sangue destes traidores! E que vos jogarão pedras / tecelãs, maricões, / amulherados, covardes!”. A seguir, Laurência se dirige às mulheres insuflando-as a vingar a humilhação sofrida: “Caminhai, que o céu os ouve, / Acudi, para cobrar/ vossa honra! Acudi todas! / Ah... mulheres da vila!”<sup>106</sup>

Em *La dama boba*, Lope de Vega trata do poder educativo do amor. Mostra aspectos negativos da mulher: mentirosa e engenhosa, para conseguir o seu objetivo: casar-se, principalmente com aquele por quem está apaixonada; “Demás desto, las mujeres/ naturaleza tenemos / tan pronta para fingir / o con amor o con miedo, / que, antes de nacer, fingimos”<sup>107</sup>. E mostra, na fala de Finea, que a mulher é mentirosa e engenhosa desde antes de nascer, fingindo-se que é um filho homem para agradar o pai<sup>108</sup>:

Quando estamos no ventre  
de nossas mães, fazemos  
entender a nossos pais,  
para enganar seus desejos, 470  
que somos filhos varões;  
e assim verás que, contentes,  
acodem a seus caprichos  
com amores, com requebros,  
e esperando o primogênito 475  
depois de tantos regalos feitos,  
sai uma fêmea que corta  
a esperança do acontecimento  
Segundo isto, se pensaram  
que era varão, e fêmea viram 480  
antes de nascer fingimos.

Assim, para conseguir realizar seus intentos, a mulher toma iniciativas as mais disparatadas, como fazer-se de boba, como fez Finea.

*La dama boba* é uma obra de enredos, de intrigas e de amor, típica de costumes do campo e da cidade. Dois caracteres femininos são confrontados: o de Finea e o de Nise, filhas de Otávio. A primeira, muito bonita, é, aparentemente, boba, não há professor capaz de melhorá-la, enquanto a segunda, Nise, é culta, refinada e intelectual. Leandro as define: “Nise es mujer tan discreta, / sabia, gallarda, entendida, / quanto Finea encogida, / boba, indigna e imperfecta.”<sup>109</sup> Ambas são pretendidas por rapazes que se alternam na atração, também influenciados pelo dinheiro do rico Sr. Otávio. E é Leandro quem define o resultado da eleição de

<sup>106</sup> LOPE VEGA, 1955, acto 3, v. 109-166.

<sup>107</sup> LOPE VEGA, 1955, acto 3, v. 459-463.

<sup>108</sup> LOPE VEGA, 1955, acto 3, v. 467- 481.

<sup>109</sup> LOPE VEGA, 1955, v. 125-12128.

uma ou de outra: “A verdade é que não haverá muitas / que a possam igualar/ no riquíssimo dote;/ mas, ai daquele infeliz / que espera uma besta ao lado! / Pois mais de algum marquesinho, / a cobiça do dinheiro, / deseja a tonteria/ desta dama, e com obstinação/ fazem fila em frente da casa.”<sup>110</sup> Mas, de uma maneira diferente julga-as Otavio, o pai das moças. Quando delas fala a seu amigo Miseno, diz que se tivesse que escolher para casar com uma de suas filhas, escolheria a boba e bela Finea, em vez da intelectual (da letrada) e arrogante Nise:

Se ser Finea apalermada é caso cruel,  
já o suprem os bens da Fortuna  
e alguns que lhe deu a Natureza,  
sempre mais liberal da beleza;  
mas ver tão discreta e arrogante  
a Nise, mais me consume e martiriza,  
e que de bem falada e elegante  
o povo a aprova e soleniza.  
Se me casasse agora (e não te espante  
esta opinião, que alguém autoriza),  
de dois extremos: boba ou bacharela,  
da boba eleição, sem dúvida, fizesse.<sup>111</sup>

Claramente se nota na fala do pai o preconceito pela mulher intelectual e o conceito menosprezível que se tem da mulher. Nessa peça, há uma crítica à mulher letrada: “[...] Quem coloca uma mulher / com Petrarca e Garcilaso, / sendo o seu Virgílio e Taso / fiar, costurar e coser? [...]”<sup>112</sup> e, também, um ensinamento de como deve ser educada a mulher solteira e de como deve proceder uma mulher casada: amar e servir o marido, ser recatada no vestir e falar e ser submissa ao marido. Segundo Miceas, depois de casada, Nise no pensaria mais em ler, pois estaria ocupada e divertida “em parir e em criar.”<sup>113</sup>

Na trama Finea e Nise, as duas belas irmãs, se mostram capazes de tomar decisões e de tramar; e são vítimas do machismo dominante. Elas representam a dificuldade que a mulher enfrenta para ser reconhecida em sua condição de ser humano e não ser considerada um mero objeto de barganha.

Finea, pelo seu comportamento, é a personagem que dá nome à obra *La dama boba*. Jovem, bela, mas com pouca inteligência, não consegue acompanhar os ensinamentos pedagógicos que deveria ter uma dama: ler, dançar e tocar, situação que se modifica quando conhece o amor. As lições que o professor vai tentando ensinar-lhe para aprender a ler ou a dançar e as respostas que vai dando, tornam o texto cheio de humor, pela ingênua simplicidade de Finea. Em sua idiotice, ao ver o retrato do prometido, pensa que não tem pernas. Todavia, depois que descobriu o amor, sua inteligência floresceu, mas continuou fazendo-se de

<sup>110</sup> LOPE VEGA, 1955, acto 1, v.130-140.

<sup>111</sup> LOPE VEGA, 1955, acto 1, v. 205-216.

<sup>112</sup> LOPE VEGA, 1955, acto 3, v 76-80.

<sup>113</sup> LOPE VEGA, 1955, acto 3, v. 105.



boba para conseguir seu objetivo amoroso: casar-se com Laurêncio, um cínico, que está interessado em seu dote.

Nise, irmã de Finea, com ela contrasta por sua inteligência, apesar de se igualarem em beleza. Nise é a intelectual e sabe diferenciar a poesia da prosa, conhece poetas gregos e os contemporâneos de Lope. O jovem Liceo, que estava destinado a casar-se com a bela Finea, ao ter conhecimento da pouca inteligência desta, começou a interessar-se pela bela Nise.

Por meio das duas personagens femininas, Lope de Vega desenvolve a ideia neoplatônica sobre a capacidade do amor para abrir o entendimento. Finea descobre o poder do amor:

Amor, divina invenção  
de conservar a beleza  
de nossa natureza,  
acidente ou eleição!  
Estranhos efeitos são  
os que de tua ciência nascem,  
pois as trevas desfazem,  
pois fazem falar os mudos,  
pois os mais rudes talentos  
sábios e discretos fazem [...] <sup>114</sup>

Mas o dramaturgo mostra o outro aspecto do amor, o sensual, e as consequências que pode trazer o amor quando gera o ciúme entre irmãs e faz com que se enfrentem. O comportamento de Finea representa o caráter dissimulado da mulher. Serve de exemplo o monólogo de Finea:

Ela o leva em fim,  
Que é isto que me dá pena  
de que se vá com ele?  
Estou quase indo detrás dele.  
Que é isto que me afasta  
de minha própria vontade?  
Não me encontro sem Laurencio.  
Meu pai vem: silêncio.  
Calai, linguagem; olhos falai. <sup>115</sup>

A obra *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, de Tirso de Molina, trata, e com clareza, do tema da mulher, de várias classes sociais, que se empenha em obter uma livre escolha no amor e que luta para reconquistar a sua honra. Isabela e Dona Ana, pertencentes à nobreza, sofrem zombaria de um falso amante. Ao infringirem as leis do pudor, procurando encontrar-se com o amado ocultamente, elas descobrem que o seu acompanhante era outra pessoa e que se passava por

<sup>114</sup> LOPE VEGA, 1955, acto 3, v. 1-10.

<sup>115</sup> LOPE VEGA, 1955, acto 2, v. 717-725.

seu amante e gritam. Seus gritos terão futuras implicações. O ato de Isabela é duplamente agravante, pois profana o palácio do rei e ela, desonrada, depois que grita pela perda de sua honra, que, com isso, se torna pública, Isabela vai procurar reconquistar a honra e só alcançará o seu intento após a morte do violador, Don Juan, e o casamento com o duque Octavio, seu amado. Dona Ana, que ama o Marquês e está destinada a um casamento arranjado com Don Juan, mantém uma atitude de rebeldia diante do casamento imposto. Marca um encontro com o amado, mas, em lugar dele, aparece Don Juan. Este, apesar de ter-se disfarçado com a capa do Marquês, foi descoberto por Dona Ana que grita. Seu pai, quando vai em defesa da honra da filha, morre.

Tirso de Molina, em *El Burlador*, recolhe o mito do conquistador, personificando-o na figura de Don Juan Tenório, um libertino, irreverente para com as mulheres conquistadas, personagem que se tornará universal e que acredita na justiça divina (“No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague.”) e confia no perdão de Deus antes de comparecer para o julgamento final (“¡Qué largo me lo fiáis!”).

Inicia-se a peça com Don Juan em Nápoles, seduzindo a duquesa Isabela, fazendo-se passar por seu noivo, o duque Octavio, e sendo por ela descoberto quando lhe iluminou o rosto. Cínico, ele zombou de Isabela. Fugiu, ajudado por seu tio, chefe da guarda do palácio, e viajou para Espanha. Mas o navio em que estava naufragou na costa de Tarragona. Na praia, Don Juan foi socorrido pela pescadora Tisbea, que ouviu os gritos de seu criado Catalinón, quando este tentava salvá-lo. A pedido de Tisbea, Catalinón solicitou ajuda aos pescadores. A pescadora levou-os para sua casa, mas, naquela mesma noite, Don Juan a seduziu e, pela manhã, fugiu dirigindo-se para Sevilha.

Quando Don Juan chegou a Sevilha, o rei Don Alfonso já havia tomado conhecimento do escândalo de Nápoles e buscava solucionar a desonra de Isabela, comprometendo-se em casá-la com Don Juan. Indo à praça, este se encontrou com o Marquês de la Mota e eles tiveram uma leviana conversa sobre mulheres e sobre as zombarias feitas a elas. Contudo, quando o Marquês falou a Don Juan de dona Ana de Ulloa, sua amada, a mais bela sevilhana, segundo ele, Don Juan sentiu desejo de possuí-la e, por acaso, recebeu uma carta desta fidalga, destinada ao Marquês. Marcou um encontro engenhoso, de maneira que chegasse antes do Marquês e pudesse sair vestido com a capa deste para conseguir realizar o seu intento: desonrar Dona Ana, como havia feito com Isabela. Don Juan quase conseguiu enganar Ana, mas foi descoberto pelo pai desta, Don Gonzalo de Ulloa, com quem se enfrentou em um combate que teve como fim a morte de Don Gonzalo. Don Juan fugiu em direção a Lebrija, e ali outra desonra aconteceu com zombaria: durante a cerimônia de umas bodas entre Arminta e Batricio, habilmente, à noite, ele possuiu Arminda, com enganos, e fugiu pela madrugada. Voltou para

Sevilha e, na igreja, no túmulo de Don Gonzalo, o ultrajado pai de Dona Ana, ele zombou do defunto y convidou sua estátua para jantar. A estátua foi a esse jantar e, em retribuição, convidou Don Juan para outro jantar, e na igreja. Don Juan aceitou. Na noite, seguinte foi ao jantar. Terminado o jantar, ele foi arrastado para a sepultura sem ter tempo de obter o perdão divino. Depois da morte do burlador, as mulheres desonradas recuperaram a honra perdida, podendo, assim, casar-se com seus pretendentes.

Em *Don Gil de las calzas verdes*, Tirso de Molina desenvolve com muita perícia o motivo da mulher travestida de homem. Esse disfarce feminino se repete em algumas obras do Século de Ouro. É recorrente tanto na literatura italiana como na literatura espanhola do Renascimento e dá ensejo a cenas cômicas. É quase sempre a história de uma dama que deixa a segurança de seu lar para buscar o homem amado. O tema do disfarce dá ensejo para se ressaltar a ideia bíblica e aristotélica de que a mulher é perdição, é dissimulada e possui qualidades negativas para a humanidade, pois mulher é sinônimo de pecado e é considerada por Aristóteles como um ser inferior. Esse tema permite que o dramaturgo utilize o recurso técnico do equívoco ou *quid pro quo*.

Como o mistério e desdobraimento são elementos essenciais para a condição humana, esse é um tema que agradava ao público, e Lope de Vega, em sua obra *Arte Nuevo de hacer comedia*, orienta os dramaturgos como deve aparecer esse motivo: “As damas não desdigam de seu nome, / e se trocaram de roupa, seja de modo/ que se possa perdoar, porque costuma/ o disfarce varonil agradar muito.”<sup>116</sup>

Um das mulheres, no teatro do Século de Ouro, aparecem disfarçadas e se comportam como homens. Elas representam a mulher de força varonil cujo desejo é ser livre; é a superação do estado de ser mulher. Mas há outras que têm o objetivo de perseguir um amante que as enganou, com o intento de se casar com ele. Elas são bem femininas e aparecem em cenas cômicas por receio de que algum personagem descubra que não são homens.

Em *Don Gil de las calzas verdes*, o rapaz Don Gil, que usa “las calzas verdes” é Dona Juana, uma nobre pobre de Valladolid, que foi seduzida por Martín. Este está em Madri. Induzido por seu pai a casar-se com a rica Dona Inês, diz chamar-se Don Gil. Dona Juana vai para Madri vestida de homem para procurar o homem que a enganou, acompanhada do seu fiel criado Quintana. Disfarçada de Don Gil, fica conhecendo Dona Inês e Dona Clara, prima desta, as quais se apaixonam por Dona Juana disfarçada de homem e vestida com as calças verdes. Dona Inês prefere esse Don Gil, a quem acrescenta, por pouco saber sobre ele, o qualificativo “o das calças verdes”, ao outro falso Don Gil (Don Martín) e a Don Juan, seu pretendente. As mentiras de Dona Juana vão se complicando em vários contratempos, e chegam

<sup>116</sup> LOPE VEGA, Félix. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, v. 280-283. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb\\_1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb_1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html) >. Acesso em: 28 jul. 2014.

a surgir quatro Don Gil em cena. Todos falsos. Caramanchel, o gracioso da peça, que é o criado de Don Gil (Dona Juana), pensa, vendo a multiplicação de Don Gil, que se encontra com almas de outro mundo. Um *quiproquó* se arma de tal forma que produz comicidade, pela audácia e talento de Dona Juana, que, num final feliz, consegue reparar a sua honra casando-se com Don Martín, ao passo que Dona Inês se casa com Don Juan. É muito comum, no teatro do Século de Ouro, o emprego de duas damas na trama e de um rival provocando ciúmes.

Tirso de Molina se destaca no teatro pelo tratamento que dá às damas. Elas são individualizadas por características diferenciais. Ele consegue penetrar na psicologia feminina nas situações cômicas. Suas personagens femininas fazem os papéis principais, o que dá um estatuto homem/mulher sóciodramático.

Nessa breve análise sobre o teatro do Século de Ouro e sobre o papel do personagem feminino podemos inferir que esses dois dramaturgos, Lope de Vega e Tirso de Molina, eram modernos em seus conceitos sobre a mulher e se tornaram defensores de seus direitos, reivindicando outro papel para elas na sociedade que não fosse a submissão à vontade masculina. Porém, como a arte esconde uma filosofia de vida e no teatro a vida é uma ficção, é um sonho, não podem ser tomadas as obras do teatro clássico como espelho da realidade, pois o teatro é arte, e nela há apenas verossimilhança.

# História e ficção mescladas na criação do Mito da sedução

Retratos

[...] este hidalgo de un tiempo indefinido,  
Fue abad solitario de un ignoto convento,  
Y dedicó en la muerte sus hechos — “¡AL OLVIDO!”  
Y el grito de su vida luciferina: “¡AL VIENTO!”

Rubén Darío

No desenvolvimento desta temática, apoiamo-nos na obra *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, editada pela primeira vez em 1630. Para a exemplificação, utilizamos o volume segundo das obras completas de Tirso de Molina<sup>117</sup>, publicadas pela Editora Aguilar (1962). Esse exemplar traz os estudos críticos de Blanca de los Ríos.

*O Zombeteiro de Sevilha* tem uma situação histórica precisa: a primeira parte do século XIV (1312 a 1350), no reinado de Alfonso XI. É uma tragicomédia que se organiza em três atos e com muita ação, seguindo os preceitos da *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega. No primeiro ato, já aparecem delineadas as características do que será o mito donjuanesco: cinismo, audácia, falsa identidade, conquista e fuga do compromisso com a mulher. No segundo, ocorrem vários acontecimentos, provenientes das atuações inoportunas de Don Juan e da sua fuga. No terceiro, quase no fim, acontece a reparação dos males desencadeados pelo protagonista com a pavorosa morte do jovem irreverente pelas mãos da Estátua do Comendador a quem ele havia matado.

A criação filosófico/teológica da ideia de que a morte pode chegar para qualquer pessoa e em qualquer momento, surge nessa obra, pela primeira vez, com o signo do naufrágio, ocorrido nas costas de Tarragona (cena XI), e, em seguida, nas advertências de Catalinón, da posição do céu, de que nunca é tarde para pensar na salvação e na repreensão de Don Diego Tenorio a Don Juan, que crê que sempre há tempo para o arrependimento. Hedonista, transgride as leis e crê que a morte só chega para os anciãos.

<sup>117</sup> Durante a nossa análise, chamaremos essa obra de *O Zombeteiro de Sevilha ou Burlador*. O crítico Alfredo Rodríguez López Vázquez acredita que a autoria de *El Burlador de Sevilla* seja de Andrés de Claramonte. Porém, seguiremos considerando-a como de Tirso de Molina, pseudônimo de um frade da ordem de *La Merced*, Gabriel Téllez, nascido em Madri, no dia 29 de março de 1579, que morreu em Soria, em fevereiro de 1648, como coloca a maioria das obras da história literária espanhola. Tirso, com Lope de Vega e Pedro Calderón de la Barca, é uma importante figura do teatro clássico espanhol do século XVII. Seu teatro oferece personagens fortemente caracterizados.

Será uma ilusão o teatro? É o sonho dos homens? O que o teatro tem para encantar a tantas pessoas nesse decorrer de séculos? São perguntas que nos levam à tragicomédia, que, o que parece, é o lugar privilegiado do riso, dos sortilégios que transformam a realidade em sonho. Os enganos (*quid pro quo*) e as peripécias das intrigas são os *vaudevilles* eternos que provocam a questão: O que vejo será uma ilusão ou algum encantamento? E a existência foi compreendida como teatro, já que se pode sentir a importância da repetição teatral e o valor da obra, se se pensa que cada pessoa representa, como os personagens, seu papel na sociedade. Sobre esse tema, Miguel de Unamuno (1964) afirma que todo teatro é ficção. E, então, perguntamos, onde está a realidade? No personagem-sonho, ficção ou em nós mesmos, sonhos de Deus? Essa dúvida desenvolve o personagem de Calderón de la Barca, Segismundo, em *La vida es sueño*:

Sonha o rei que é rei, e vive  
com este engano mandando,  
dispondo e governando;  
e este aplauso que recebe  
emprestado, no vento escreve;  
e em cinzas o converte  
a morte (infelicidade forte!<sup>118</sup>  
[...] O que é a vida? — uma ilusão, [...]  
que toda a vida é sonho,  
e os sonhos, sonhos são.<sup>119</sup>

Graças à união com os diferentes campos semânticos e à sua participação nos vários paradigmas, o personagem torna-se o elemento decisivo do teatro. Sua importância se manifesta no número de réplicas e aparições no palco — muito embora possa acontecer de o personagem, como corpo físico, estar ausente do cenário, recurso utilizado pelo teatro de todos os tempos.

Todo personagem é representado em um determinado cenário. Entre os dois, como dissemos anteriormente, há uma relação de seleção. Steen Jansen<sup>120</sup> observou que o cenário pode estar vazio de personagens em um plano textual ou em planos diferentes, separados entre si. Segundo sua opinião, não há personagens mudos. Os que não falam são ornamentações. Contudo, ele classifica como personagens coisas (como caixas de rádio, postes, colunas, efígies, retratos) que falem.

Todos os elementos da representação visual dos textos no teatro clássico espanhol, como decoração, tramoia, movimentos cênicos, etc., são importantes, porque mostram a união entre autor e representação. Além disso, apresentam uma peculiaridade cênica, pois a voz do ator exerce a função de expressar,

<sup>118</sup> CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. Obras completas. Buenos Aires: Bartolomé U. Chiesino, 1951. vol. 23, v. 2158-2164.

<sup>119</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, 1951, v. 2183-2187.

<sup>120</sup> JANSEN, Steen, *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*, *Langages: linguistique et littérature*, Paris: n° 12, p. 71-93, déc. 1968.

concretamente, como deve ser o lugar em que está transcorrendo a ação, para que os espectadores possam imaginá-la num contexto espacial definido. Assim, o texto recitado serve de guia ao público. Mostramos, a seguir, em *El Burlador de Sevilla*, algumas réplicas de personagens nas quais se define o cenário onde eles se encontram sem que a decoração estivesse no panorama do cenário:

a) O palácio do Rey de Nápoles está descrito com altas varandas que dão para o jardim. Há capiteis, um quarto do rei, a sala de audiência e portais:

“e no Palácio Real” (A - v. 82)<sup>121</sup>; “No quarto, grande senhor, /vozes? Quem griotu? ” (A - v. 28-27); “Atreverás descer/ por essa varanda? ” (A- v. 105-106); “pela varnda do pomar/ lança-se desesperado (A-134-135); “lançou-se da varanda/ entre os pés desses olmos/ que contornam o Palácio/ os bonitos capiteis” (A - v. 303-305); “Ide, e guardai a porta/ dessa quadra [...]” (A- v. 162-163).

A casa senhorial do Duque Octávio, está descrita com um vestíbulo e quarto de dormir:

“Tão/ cedinho, senhor, / te levantas? ” (A- 191-192); “tão descuidadamente dormes” (A -v. 251); “não é justo que eu durma, / velarei toda a minha vida” (A- v. 255-256); “neste lugar se apeia/ no zaguão” (A- 244-245).

Na praia de Tarragona, perto de Valencia, há sol, ondas, suave vento, rochas e casa de palha:

“com fugitivas ondas,/ aqui onde o sol pisa/ sonolentas as ondas/ alegremente azuladas” (A- v. 379-383); ouvindo “doces combates/ da agua entre as rochas” (A- v. 390-391). Há cabana: “não desprezes minha cabana. / Obeliscos de palha/ meu edifício coroam” (A- 415-417) e longe da praia se vê um barco a vela, “como formoso pavão” (A- v. 489) que se afunda, “a agua bste em um de seus lados” (A- v. 495) e Tisbea, que está pescando, assiste a essa cena, “Estando, amigos, pescando/ sobre este penhasco, vi/ afundar uma nave ali, / e entre as ondas nadando/ dois homens [...]” (A- v. 658-662).

Quanto ao mito, todos pertencem a uma classe social dominante, sendo esta uma de suas características. Um exemplo é Don Juan, o mito da sedução que nasce na literatura espanhola, no século XVII, como protótipo do fidalgo em *El Burlador*, representado no personagem Don Juan Tenorio.

De acordo com Roland Barthes, em *Mitologia* (2009), o mito é um elemento que (des)enreda, pois elimina as dialéticas que possam existir, simplificando as essências. Um mito se encontra definido por seu teor ou por sua forma. O conteúdo mítico remete a funções sociais específicas, está sujeito à sua importância e dimensão; por isso, o estudo do mito depende da ciência social e faz parte do ambiente cultural de determinada sociedade: aquela que o produziu e cuja tradição e costumes ele revela. Daí decorre o fato de o mito conservar na história características dessa sociedade, de estar presente em certos ritos e pertencer a uma classe dominante, naquela em que as leis e as classes o

<sup>121</sup> Os exemplos foram retirados de *El Burlador de Sevilla*, obra atribuída a Tirso de Molina. Edição de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra, 1989. Nos exemplos, daqui por diante essa obra será indicada com a letra A-.

apoiam. Percebe-se, na psicologia do mito de Don Juan, como característica determinante de uma sociedade autoritária, a dualidade repressão-transgressão. Essa sociedade procura defender-se da carga instintiva que pesa sobre o homem, animal racional, diferenciando-o dos seres de outras espécies. A repressão foi adotada pela religião como forma de sair do estado de barbárie e ignorância dos antigos. A religião criou o conceito de moral, considerando que voltaremos à antiga brutalidade, se a abandonamos. A religião adquire importância ao dar ao homem segurança, apesar de inibir os seus instintos, principalmente o da vida, que, por sua vez bloqueados, ocasionam regressão da sexualidade. Por causa da repressão social, as mulheres se afastam do mundo exterior; por isso, Don Juan Tenorio, excitado, desejava ver, tocar e possuir a mulher, o fruto proibido.<sup>122</sup> Além da repressão sofrida por Don Juan no contacto social, originada pela religião e pela moral, temos dificuldade de separar os motivos profanos dos religiosos, integrantes ambos da configuração do mito de Don Juan, na hora de estabelecer os seus antecedentes dionisíacos. É possível que seja a repressão de “Eros” no aspecto social que levou o frade Gabriel Téllez, sob o pseudônimo de Tirso de Molina, a evidenciar o lado erótico do personagem; enquanto o seu consciente estabelecia um castigo para a transgressão, a sua sensibilidade transportava o conjunto ao inconsciente coletivo, produzindo o personagem que constituiria um mito. Sem dúvida, esses elementos todos (social e moral) serviram ao escritor de apoio na formação de um personagem sedutor.

E, para falar sobre os possíveis antecedentes históricos temáticos, nos quais se apoiou o religioso ao recriar um mito onde a tensão de Eros é evidente, citamos o romance do “*galán*” que vai à missa para ver as mulheres, indicado por estudiosos donjuanistas, e as lendas, de várias origens, em que um jovem, com a ajuda do demônio, conquista uma jovem, embora creiamos na existência de textos diversos, escritos ou orais, com motivos dionisíacos, anteriores à criação de Tirso, não só na Espanha, mas em toda a Europa, na Ásia, na América pré-colombiana, na Oceania ou na África. Sabemos que, em muitos mitos, se encontra esse motivo, sejam eles grecolatinos, judeus, indianos ou africanos. Em quantos “orixás” não se apresenta uma amostra dessa parte dionisíaca? Porém, no aspecto religioso e dionisíaco nos deteremos para fazer um breve percurso pela história literária espanhola que, certamente, o autor de *El Burlador* conhecia. Todavia, cabe esclarecer que certas coincidências textuais que o estudioso detecta não são influências. Os textos diferem em seus respectivos contextos. Cada conhecimento é individual e retrata uma determinada situação, embora muitas delas façam o percurso na experiência artística, porque a obra é o resultado de um processo de suplantação e informação.

<sup>122</sup> O desejo irrefreável de Don Juan pode ser explicado, com o auxílio da psicoanálise, como uma evolução da primeira fase do autocratismo, por meio do processo da socialização. Assim, o seu eu fica impedido para encontrar o Outro, porque ele, por si mesmo, se basta.



Procurar antecedentes em uma obra de um escritor contemporâneo é uma tarefa árdua, e mais ainda quando se trata de indagar num remoto passado. Porém, citaremos algumas obras, preferentemente espanholas, que tenham como motivo principal a atuação de um sedutor. Trataremos de mostrar o motivo do zombador de mulheres, em diferentes situações ou recorrências, bem como a justiça divina ou social que dá fim a suas ações.

Foucault<sup>123</sup> explica que, até o final do século XVI e início do século XVII, a analogia tem um papel construtivo no saber da cultura ocidental. Ela orienta, em grande parte, a exegese e a interpretação dos textos. Organiza o jogo dos símbolos, possibilita o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis e guia a arte para representá-las. Foucault ilustra com a pintura, imitando o espaço. Ele conclui que a repetição será como um teatro da vida ou um espelho do mundo. Na opinião desse importante filósofo, a principal figura que preserva as semelhanças é a *convenientia*, que aponta na direção à verdade de lugares. Segundo ele, são convenientes as coisas que se tocam pelas extremidades. Quando suas pontas se aproximam, elas se mesclam. O fim de uma é o início da outra. Isto é sinal de parentesco. Dessa maneira, toda obra, motivo ou situação que anteceda à obra de Tirso de Molina serão pontos intertextuais, pontos que se tocam para tornarem-se novos. E, assim, do mesmo modo acontece com as obras que possam vir a suceder à obra desse dramaturgo: elas serão somente aproximações com a obra de *El Burlador de Sevilla*.

Centenária é a lenda da freirinha porteira, devota da Virgem Maria, que se apaixonou por um rapaz e com ele saiu do convento, mas, para que ninguém percebesse a sua ausência, a Virgem ocupou o seu lugar, até que a freirinha arrependida voltasse. Essa lenda aparece em obras do século XIII, como *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo Berceo, e *Cantigas de Santa María*, de Alfonso el Sabio. Esta última foi reescrita várias vezes em diferentes épocas, tendo sido, apropriada por José Zorrilla, no século XIX, e por Muñoz Seca, no século XX.

Na literatura espanhola, berço de Don Juan, há muitos exemplos da mescla do motivo profano com o religioso-sobrenatural, desde a época medieval, entre os quais podemos citar os seguintes:

1) Em *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, no milagre “El monje y San Pedro”, há um religioso que sobrepunha os prazeres carnavais às normas disciplinares, próprias de um devoto. Quando ele morreu, a sua alma foi levada pelos diabos. Todavia, pela intercessão da Virgem e de São Pedro, ele ressuscitou para, também neste mundo, purgar os seus pecados. Dessa maneira, consegui ir para o céu.

2) Na figura do religioso do século XIV, Juan Ruiz, o Arcipreste de Hita, que segue pelos caminhos do Guadarrama, como consta em *El Libro del Buen Amor*, encontramos um protagonista de desastrosas aventuras amorosas. Para falar do verdadeiro amor, o de Deus, Juan Ruiz mostra os perigos do amor profano. Disserta sobre a luxúria, advertindo o homem sobre esse perigo e diz que louco é o que se entrega aos prazeres que o levará à morte:

<sup>123</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de A. R. Rosa. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 73-74.

Assim pela luxúria em verdade  
É o mundo castigado e tristes as pessoas  
muitos morrem, não sei de ninguém que se cure:  
Quantos em sua luxúria são muito jovens  
Matam-se a si mesmos esses loucos bobos,  
Conte-os como a águia com os tolos impostores.<sup>124</sup>

Para mostrar a tristeza e os danos morais que a luxúria traz, o Arcipreste de Hita ilustra com acontecimentos narrados na Bíblia e na literatura romana. Sobre o amor, diz que ele é louco e faz perder a alma e o corpo, pois é mentiroso, enganador e possui uma natureza diabólica, enlouquecendo, cegando e matando os homens.<sup>125</sup>

3) Outro viajante, o Marquês de Santillana, Don Íñigo López de Mendonza, no século XV, nos apresenta, também, graciosas aventuras amorosas. Caminhando por diversas aldeiazinhas, o Marquês encontra formosas pastoras que rivalizam com as senhoras da corte pela beleza natural. Ele as corteja e, quase sempre, se apaixona por alguma. Mas sempre atua com a cortesia de um fidalgo e não com a irreverência de Don Juan do *Burlador*; e, muito frequentemente, refreia o seu arroubo amoroso.

4) Nos finais do século XV, surge a *Tragicomedia de Calisto y Melibea* ou *La Celestina* (1502), que, parece, traz a semente de parte do que constituirá Don Juan Tenorio. Isso devido a muitas das características de seu protagonista e aos muitos motivos de que trata a obra. Pode-se dizer que em Don Juan se encontra o reflexo da figura de Calisto (nobre e galanteador, jovem amofinado e saltador de muros, em busca de donzela inexperiente no amor, mas ansiosa por amar, com a qual um rapaz passaria deliciosos momentos) e se repete o resultado final do gozo das delícias eróticas: a morte do herói.

5) Alguns romances históricos que abordam o rei Don Fernando recolhem a excelência de um fidalgo famoso por suas aventuras luxuriosas: “[...] Rei católico e guerreiro / habitava um cavalheiro / generoso/ de vícios com muita fama”.<sup>126</sup> As crônicas dão testemunho da qualidade donjuanesca do rei Don Pedro: “Durmió poco y amó muchas mujeres.”<sup>127</sup>

Cito como antecedente à obra de Tirso de Molina, de uma zombaria à honra, o terceiro *Paso*, de Lope de Rueda, dramaturgo e artista espanhol da primeira metade do século XVI. O personagem da história não deixa de ser um esquema do futuro zombador de mulheres: o Don Juan, de Tirso de Molina.

Entre os personagens de obras de tema clássico, em que um sedutor tem relação com um elemento sobrenatural, destaca-se Leucino, que Juan de La Cueva (1550-1610), em *Comedia del infamador*, descreve como um jovem desenfreado que se considera possuidor de encantos tão poderosos que nenhuma mulher podia resistir a eles. O seu proceder libertino o torna um precedente do Don Juan, do *Burlador de Sevilla*, e de protagonistas de outras obras posteriores a esta, como a do século XIX, *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla.

Igualmente, podemos encontrar marcas de sedutores anteriores a Don Juan, de Tirso, em personagens de Lope de Vega e em histórias anedóticas da vida amorosa desse escritor: vários escândalos com amantes e esposas. Também

<sup>124</sup> RUIZ, Juan (El Arcipreste de Hita). *El libro del Buen Amor*. Ed. crítica de Alberto Blecuá. Madrid: Cátedra, 1992. v. 271-275.

<sup>125</sup> RUIZ, 1992, v. 388-409.

<sup>126</sup> MOLINA, 1967, p. 530.

<sup>127</sup> MOLINA, 1967, p. 532.

em obras anteriores a *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, está latente o personagem sedutor e zombador: em *Tanto es lo de más como lo de menos*; *La ninfa del cielo*; *Santa Juana*; *Tan largo me lo fiáis* e *El Condenado por desconfiado*. Nessa última, o personagem, que se aproxima das características de Don Juan é Enrico — jovem, simpático, galanteador e arrogante, valente, excelente espadachim e grande aventureiro, sempre vivendo no meio de pendências e “amoríos”. Contudo, nas outras obras mencionadas, já se distinguem elementos que integram o protagonista de *El Burlador de Sevilla*: pai condescendente, filho libertino e espadachim que despreza o pai e o Céu; jovem arrogante e simpático, criado cúmplice, além de elemento sobrenatural.

A hora noturna e o espaço (cidade ou campo, praia ou palácio) onde se realiza a conquista do sedutor são relevantes. Além disso, Sevilha, a cidade que acolhe o mito, é muito significativa no aspecto dionisíaco, já que convida à volúpia e à orgia. Na época da história de Don Juan, também a Sevilha o envolve no perfume sensual do ambiente mourisco, e, por suas ruas, percorrem os ricos moços nobres ruaceiros. Exemplo desse tipo de jovem é o valente e rebelde Osuna, celebrado por Cristóbal de Monroy y Silva na peça *Las Mocedades del Duque de Osuna*. Sevilha é uma cidade que, por sua beleza e lendas, encantou a muita gente. Cervantes, em *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha*, a descreve como um “lugar tan acomodado a hallar aventuras, que en cada calle y tras cada esquina se ofrecen más que en otro alguno”.<sup>128</sup> Na época de Tirso de Molina, nessa cidade corriam lendas de aventuras amorosas do rei Don Pedro, O Cruel. Por suas ruas, o Rei, querido do povo e detestado pelo clero, caminhou e viveu aventuras eróticas notáveis, como contam as crônicas e os romances. Acredita-se que Don Pedro serviu de modelo a Tirso para o seu Don Juan Tenório, e as crônicas e lendas ajudam a reforçar as muitas suposições. Justifica-se essa hipótese pela verossimilhança que Tirso dá à história e ao personagem nas referências a lugares e às pessoas, o que permite pensar numa base histórica, como ocorre com outras obras de autores dramáticos dos séculos XVI e XVII.

A preferência de Tirso por uma Sevilha do século XIV, em *El Burlador*, se deve tanto à importância dessa cidade na época, quanto ao fato de ela ser o caminho para o viajante que saía para outras terras. Também pode ser justificada a obsessão do personagem pela mulher talvez por uma influência árabe ou andaluza, porque, até 1610, os mouros não tinham sido expulsos definitivamente da Espanha. Em Andaluzia, conhecida como a terra do diabo, eles eram superiores a trezentos mil. Sem dúvida, a zombaria que existe na obra de Tirso não é propriamente andaluza, mas universal, e nisso se apóia o êxito da obra e sua influência no transcurso dos séculos.

<sup>128</sup> CERVANTES Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición y notas de Francisco Rico. San Pablo (Brasil): Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004, 1ª parte, cap. XIV, p. 129.

Porém, no discurso de Don Gonzalo aparece designada Lisboa, que, segundo ele, é “una octava maravilla” (A- 722); “La mayor ciudad de España” (A- v. 777).

É curioso que Tirso desenvolva a ação em uma Sevilha medieval, época de Alfonso XI, rei de Castela, que, historicamente, foi um aliado de Alfonso IV de Portugal contra os mouros. Esse rei morreu em Gibraltar em 1350, mas, segundo a história, o Comendador Gonzalo de Ulloa foi a Portugal com uma embaixada, no reinado de D. João I, morto em 1433. Don Gonzalo, na sua fala, diz: “ciudad de España”, o que indica uma realidade posterior a 1580, ano em que Filipe II anexa Portugal, com a morte do cardeal, rei D. Henrique I. Por esses fatos, podemos deduzir que os erros históricos talvez sejam intencionais, servindo para demonstrar que *El Burlador* é uma obra imaginária, sendo as coincidências com a realidade, se acaso existam, uma decorrência de um mero acaso, para demonstrar que o espaço é importante, mas não o fato histórico.

Tirso, em *El Burlador*, consciente ou inconscientemente, utiliza motivos da história literária espanhola, e dá aos personagens nomes de famílias que existiram e existem na Espanha: Juan e Pedro Tenorio, Ulloa e La Mota. Introduz, com esses recursos, um ar de verdade, ao proporcionar aos personagens aparência de seres de carne e osso, recriando o mito.

Don Juan, na literatura, surge dos sentimentos opostos de horror e fascinação pela morte, nascidos no apego à vida. Representa, assim, o exagerado desejo de viver e o menosprezo da morte. Esse aspecto se repetirá em outras obras donjuanescas, como a de Henry, de Montherlant, *Don Juan* (1956). Nela, o protagonista, de inconstante caráter, é um simples sevilhano, ancião de sessenta e seis anos, que crê, apesar da idade, em seu poder de sedução. Todavia, considera grande tormento a Morte, ainda que obcecado por ela: sente que ela se introduz em sua própria carne e percebe a máscara dela em seu próprio rosto.

Desde a Idade Média o motivo religioso esteve unido ao sobrenatural na literatura espanhola. A religiosidade de inclinação cristã foi dominante na Espanha do século XVII, que declinava no setor econômico, o que trouxe um grande desajuste social. Para Barquero,<sup>129</sup> nessa época, o extraordinário e o fantástico penetraram na realidade concreta da vida, refletindo-se no teatro como fuga da realidade. Nesse ambiente fantástico, surge, na dramaturgia, o mito de Don Juan, como um Titã que enfrentou os deuses. Em *El Burlador*, Don Juan enfrenta Deus, ridiculariza os mortos e não crê que um jovem (Ele) possa morrer, afastando essa ideia de seus pensamentos. Seu estribilho, “*tan largo me lo fiáis*”, — tempo tenho e muito — indica o seu caráter rebelde. A afirmação (ou crença) de que existe outra vida depois desta lhe facilita seguir com a sua vida libidinosa. Essa insolência é importante no mito donjuanesco, que surge no cenário espanhol durante a Contrarreforma, num

<sup>129</sup> BARQUERO, Arcadio. *Don Juan y su evolución dramática: el personaje teatral en sus comedias españolas*. Madrid: Nacional, 1966. p. 105.

momento em que a sociedade necessita manifestar o seu EU. Durante séculos, essa audácia continuou presente nas obras dramáticas, romances, poemas, pinturas e nas esculturas de diferentes tendências culturais. O que determina o ressurgir do mito em diferentes épocas é, sem dúvida, o seu caráter indômito, individualista, e a sua aversão às normas, religiosas ou sociais, de acordo com o tempo em que renasce.

A religiosidade se une ao sobrenatural para moralizar e assinalar o castigo que recebe quem peca. O ataque e a morte de Don Gonzalo obedecem ao afã de transgredir normas civis e religiosas: ataque à honra e ao mandamento de não matar o próximo.

A vingança como meio de reparação familiar aparece também com a morte do Comendador. Esse desejo está explícito nas últimas palavras desse fidalgo quando moribundo por ter sido ferido por Don Juan:

Espera que é sangria  
com que o valor me aumentaste;  
mas não és possível que aguarde...  
Seguira-lhe meu furor,  
que é traidor, e o que é traidor  
é traidor porque é covarde (A- v. 1587-1589).

Nas palavras de Catalinón, sabe-se que a vingança de Deus foi provocada pela irreverência religiosa de Don Juan:

Dos que privam  
costuma Deus vingar  
se delitos não castigam,  
e se costumam no jogo  
perder também os que olham  
Eu fui um olheiro do teu,  
y, por olheiro, não queria  
que me caísse um raio  
e me fizesse cinza. (A - v. 1998-2005).

Schopenhauer expõe que a morte é o contrário do prazer sensual, e a vida de Don Juan era toda fruição: vinho, mulheres, aventuras e ociosidade. Tudo o fazia era buscar divertir-se, mas a morte limpou as suas culpas, e, depois dela, ele se tornou um ser lendário sem reprovações. O Comendador Estátua, a Morte, fagulhas do inconsciente de Don Juan, reflete a saída do homem deste mundo e a decomposição da carne pelos vermes, idéia repetida na própria efígie pesada (pedra fria), se bem que caminhante, e na comida que oferece (escorpiões, víboras, fel, vinagre e unhas).

Na nossa vida existem duas incógnitas cruciais: o nascimento e a morte. Da primeira sabemos o que nos é contado, e da segunda, a nossa própria morte nem nada sabemos, nem nos serve de experiência. Só sentimos a perda da morte do Outro. Representativa do mencionado é a lenda do ancião que prorroga a hora da morte. Cada vez que ela se aproximava dele, ele lhe pedia um pouco mais de

tempo. Mas um dia ela não atendeu o seu pedido e o levou. A procura de enganar sagazmente à morte, para atrasar o término da vida, é um assunto que se repete em muitas lendas e contos de diversos países, como também o pedido de um tempo a mais à morte para arrepende-se e para a redenção das culpas. Isso é o que Don Juan fará ao sentir que a morte se aproxima: (“¡Qué me abraso! No me abrases/ con su fuego” (A- v.2835), desejando o perdão de suas culpas: “Deja que llame/ quien me confiese y absuelva” (A- v 2854-2855).

Porém, é a realidade que representa Don Juan Tenorio, no jogo de vida (Eros) e de morte (Thanatos), o que o converte em mito. E, ao apropriar-se dos temas e levá-los para *El Burlador de Sevilla*, o dramaturgo Tirso de Molina reflete o homem de sua época. O tema argumental dos mortos regressando ao mundo dos vivos para a vingança, ou do simples encontro, como ele o coloca em *El Burlador de Sevilla*, na figura de uma estátua caminhante, já ocorrera na literatura de outras maneiras. *Exempli gratia*, na visão de uma mulher vestida de branco, ou, ainda, na figura macabra e apavorante do maestro caveira que obriga todos a dançar um baile sombrio e lúgubre. Nessa visão a peripécia do encontro com a morte (Thanatos – o Comendador Don Gonzalo de Ulloa, Estátua), ocorrida no final da obra (terceiro ato) proporciona naturalidade ao mito e destaca sua verdadeira dimensão humana, pois é quando Eros se une com Thanatos, produzindo a cisão do mundo ficcional num mundo sobrenatural e humano. O mundo sobrenatural se impregnará de angústia — a trazida pela morte.

Enquanto a vida representa vigor e permissão, a morte é repressiva e termina com as funções vitais. O choque da vida com a morte leva o homem a conscientizar-se de que existe, nessa junção, uma extrema angústia. Ainda que aconteça esse antagonismo figurado e certo, vida e morte, elas são inseparáveis para os seres vivos: uma completa a ação da outra. Mas Eros (pulsão de vida) necessita permanecer na continuidade e na repetição, e é Thanatos (pulsão de morte) o que lhe proporciona a regeneração requerida. A vida, para Schopenhauer, é o espelho da vontade, que pretende a prolongação sem término da existência. Na morte, tudo é evanescente.

A morte é um tema recorrente na literatura espanhola, desde a sua origem na Idade Média, e continua dominante na época de Tirso. Paradigma é a célebre elegia *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique (1460), onde esse poeta filosofa sobre a morte, enquanto louva o seu pai, e utiliza, quase obsessivamente, o tema da morte em sua lírica. Às vezes, a palavra morte tem como eufemismo o amor. Por exemplo, no seguinte poema:

Não tardes, Morte, que morro;  
vem, porque viva contigo;  
quere-me, pois que te quero,  
que com tua vinda espero  
não ter guerra comigo.<sup>130</sup>

<sup>130</sup> MANRIQUE, Jorge. Canción. IN: — *Cancionero*. 4. ed. Estudio, edición y glosario por Augusto Cortina. Madrid: Espasa-Calpe, 1960. p. 65.

O recurso expressivo de morrer de amor é uma das características temáticas da poesia lírica medieval palaciana e provençal. Os motivos podem ser um repúdio da amada ou a alegria de vê-la. Nas cantigas galaico-portuguesas, quase sempre a morte é uma “saudade” do amado. Na poesia italiana (a de Dante ou Petrarca, que tanto influíram na literatura da Península Ibérica), está presente o tema da morte. Em *Vita nuova*, de Dante Alighieri, a própria morte é agradável e desejada, porque a amada está morta ou quase morrendo. Citamos, como exemplo, os seguintes versos da Rima XXIII, de *Vita nuova*:

Morte, assai dolce ti tegno  
 tu dei omai esser cosa gentile  
 poi che tu se' ne la mia donna stata,  
 e dei aver pietate e non disdegno  
 Vedi che s'ì desideroso vegno  
 d'esser de' tuoi, ch'io ti somiglio in fede  
 Vieni, Che 'l cor te chiede<sup>131</sup>

Da época medieval relembramos as “Danzas de la muerte”, em que uma caveira convida todas as pessoas, sem discriminação de idade ou de classe social, para dançar o seu baile macabro. Acrescentamos a estas alguns sonetos do século XVII, em que o eu poético filosofa sobre o inexorável fim do homem — pó, cinza e nada. Esse implacável término é o motivo da estátua caminhando, de *El Burlador de Sevilla*.

Homero canta a maneira de viver com a perda da vitalidade, sentida como um lugar sem referência, não existente. Platão concebe a morte como plenitude e, por isso, desejável. Nietzsche, no *Nascimento da Tragédia*, concebe a morte como afirmação da existência, ambas entrelaçadas e sucessivas. Diz que são “ondas finitas” que ocorrem na maré existencial; o que leva o homem a uma atitude de indiferença perante a vida. Em Petrarca aparece esse tema como um desejo muito retórico de morrer, e serve de exemplo o soneto “Chi ben pó nulla chi non pó morire”, ou como uma visão de uma morte inimiga, do modo como o eu lírico se expressa no soneto 115: “*Morte ebbe invidia al mio felice stato/ anzi a la speme; e féglisi a l' incontra\A mezza via, come nemico armato.*” Na literatura valenciana, destaca-se o poeta medieval Ausiàs March, que, también, poetiza uma morte de amor e suplica a chegada da morte como medicina para os seus males. Isso pode ser visto no canto XXXVI: “*¡Ob! Muerte! D'este mundo medicina/ remedio cierto contra la Fortuna, / pues vees que vengo a ti, a ti t'inclina, / usa tu ley, no uses seta alguna: / [...] por encontrarte muero noche y día, [...]*”.

O tema da morte persiste na lírica espanhola. No século XV encontra-se uma morte desejável — a morte invocada (Manrique a concebe como amada) —, uma indesejável — a morte afastada — e, também, até uma morte que provoca a

<sup>131</sup> Morte, tão doce te tenho / Sejas para mim de agora em diante gentil / pois que foste para minha amada, / deves ter piedade e não desdém. / Vês que ansioso venho a ti / para ser de ti, creio te pareço na fé. / Vem que o coração te pede. (Tradução da autora)

meditação (cf. *Coplas*, de Manrique). Há, inclusive, uma visão mística da morte, na figura do amado, signo da morte, de liberação de uma vida angustiosa devido à ausência do ser querido. Um exemplo é a glosa de Santa Teresa que assim inicia: “Vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero, / que muero porque no muero”<sup>132</sup>. No romance *El Enamorado y la Muerte*, do século XVI, citado por Fernandes Alonso, há uma visão plástica da morte: uma mulher muito pálida que o eu lírico confunde com a figura da amada que vem em busca dele:

[...]  
Vi entrar senhora tão branca,  
Muito mais que a neve fria  
[...]  
A fina seda se rompe;  
a Morte que ali vinha:  
Vamos amado,  
porque a hora já chegou<sup>133</sup>

Também, nos poetas do século XVII, segundo a autora, está presente uma morte que se esforça para não apagar um amor<sup>134</sup> mais impetuoso, que o dela: “quedando tan glorioso mi tormento, / que no puede tener tiempo ni muerte, / lo que tiempo ni muerte no consume”.<sup>135</sup> Em Quevedo é obsessivo o tema da morte. Ele a vê em tudo: “porque también para el sepulcro hay muerte”.<sup>136</sup> Para ele a morte, às vezes, vem organizar a vida: “Mi vida acabe: y mi vivir ordene”.<sup>137</sup>

Até o século XX, esse tema é recorrente na literatura. Exemplificamos com a visão da morte como uma mulher gentil que bate à porta (cf. *La dama del Alba*, de Alejandro Casona, 1962). Em *Don Juan de España* (1921), de Gregório Martínez Siena, 5º acto, em um cenário de um cemitério andaluz (um verdadeiro jardim, cheio de flores) acontece um episódio numa noite de lua clara, em que um Don Juan se encontra com ELLA, uma mulher coberta com um véu. Nos atos anteriores, o personagem se manifesta muito apaixonado por mulheres italianas, flamengas e francesas, semelhante ao esquema proposto em *El Burlador*. A figura feminina o persegue e, ao mesmo tempo, foge dele. Mas ele a quer conhecer para falar com ela. Finalmente, o vulto, que é a Morte, escapa dele, porque ainda não tinha chegado a sua hora: “¡Insensato... aún no es hora!” (1921, p. 131-145), ela lhe disse.

Na época de Tirso, no período de desenvolvimento da arte barroca, os sentimentos sobre a morte são vários. Com frequência, é pessimismo e desengano: nascemos para morrer, e a vida é breve; às vezes, é uma vitória que equilibra a

<sup>132</sup> SAINZ DE ROBLES, Federico. *Historia y antología de la poesía española* (en lengua castellana) *del siglo X al XX*. 4. ed. Madrid: Aguilar, 1964. p. 564.

<sup>133</sup> FERNÁNDEZ ALONSO, María del Rosario. *Una visión de la muerte en la lírica española, La muerte como amada*. Madrid: Gredos, 1971. 152-153.

<sup>134</sup> Cf. CONDE DE VILLAMEDIANA, no terceto do soneto CIII: “Este fuego de amor que nunca ha muerto.”

<sup>135</sup> FERNÁNDEZ ALONSO, 1971, p. 169.

<sup>136</sup> FERNÁNDEZ ALONSO, 1971, p. 181.

<sup>137</sup> FERNÁNDEZ ALONSO, 1971, p. 183



vida e, outras vezes, reproduz a filosofia de que a vida é o caminho para a morte. Assim, em *El Gran Teatro del Mundo*, de Calderón de la Barca, a vida é um cenário, uma representação,<sup>138</sup> e, para Segismundo, *En la vida es sueño*, do mesmo autor, ela é “un sueño”<sup>139</sup>. Para Bentley (1981), a vida é uma ficção dupla. Tais enfoques recordam a “Alegoria da caverna”, de Platão, em que uns homens estavam acorrentados desde o nascimento em uma caverna, com o olhar fixo na parede do fundo, onde a luz de uma fogueira projetava sombras móveis, única realidade percebida. Com essa alegoria, Platão indica que, no mundo sensível, somos prisioneiros das limitações. O que vemos é sombra da realidade, deformação. A vida é uma ilustração no sentido de que só nos vemos por meio dos outros, de que só conhecemos por imagens distorcidas. Assim, podemos dizer que o mundo sensível é um simulacro, uma ilusão (teatro), e que cada pessoa na vida representa, como o personagem teatral, o seu papel na sociedade. Sobre esse tema, Miguel de Unamuno<sup>140</sup> afirma que todo teatro é ficção. Na concepção de Anne Ubersfeld,<sup>141</sup> o teatro é uma arte paradoxal, pois, além de ser uma produção literária, é uma representação concreta, sempre reproduzível, renovável e “instantânea”. Explica ela que o texto teatral não é linear, mas “tabular”, e é o personagem que permite unificar a dispersão dos signos simultâneos. Don Juan Tenorio, personagem de *El Burlador*, faz esse papel de união de signos que o levará à categoria de mito.

Entre os signos que traz *El Burlador de Sevilla*, o das relações políticas é o que mais se destaca, pois concerne ao poder real que domina uma grande parte da sociedade em que se destaca uma vida religiosa, palaciana e serviçal. Maraval<sup>142</sup> indica que o teatro do século XVII difunde e fortalece os interesses da monarquia. Esse é o motivo de que, em *El Burlador de Sevilla*, a figura de Alfonso XI seja um simulacro de Felipe II. A ordem social daquela época se apoia na monarquia, que beneficia a nobreza, dando-lhe privilégios, distinções e favores, elevando Don Juan Tenorio à categoria de Conde e honrando Don Gonzalo com o título de “Mayordomo Mayor”. Ao rei cabe restabelecer a ordem social, castigar uns e favorecer outros. Ele perdoa ou castiga infratores e une famílias por meio de casamentos; delega poderes judiciais, recebe os seus súditos em audiência e é o guardião da virtude.<sup>143</sup> Dos vassallos recebe o amor e a obediência. Como exemplo, mencionamos a expressão

<sup>138</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. Obras completas. Buenos Aires: Bartolomé U. Chiesino, 1951. p. 644-687, v. 1568-1572. vol. 23. Cf. ainda em *El grande teatro del mundo*: “Mundo - Pues representaciones/no más es que la vida toda, merezca alcanzar perdón/tanto de unas como de otras.”

<sup>139</sup> Cf. em *La vida es sueño*: p. 17-122, 2º ato, 19ª cena. “Segismundo — Pues estamos/en un mundo tan singular, / que el vivir sólo es soñar; /y la experiencia me enseña/que el hombre vive, sueña/lo que es, hasta despertar.”

<sup>140</sup> UNAMUNO, Miguel. *El otro y hermano Juan o el mundo es un teatro*. 2. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1964. p. 56.

<sup>141</sup> UBERSFELD, 1998, p.11; 88.

<sup>142</sup> Apud Díez BORQUE, José María. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1976, p. 129.

<sup>143</sup> Cf. o que disse o rei de Nápoles a Isabela, quando a encontrou com um homem (Don Juan): “¡Qué rigor, qué airada estrella/ te incitó en mi palacio/ con hermosura y soberbia,/ profanas sus umbrales?” (Cf. MOLINA, Tirso. *El burlador de Sevilla*. Edición de Alfredo Rodríguez López Vázquez. Madrid: Cátedra, 1989. 1º acto v. 189-92.

de Don Diego Tenorio: “Todos por la merced sus pies besamos”<sup>144</sup> O reino é povoado por uma comunidade de indivíduos de várias classes sociais (arquétipos de um reino: nobres, criados, pajens, cavalheiros, fidalgos, religiosos, homens de palácio, camponeses, pescadores, prostitutas, celestinas e guardiãs) que movem a ação e nos mostram uma paisagem diversificada — urbana e campestre.

Nas relações sociais, há atitudes opostas que se completam, reforçando as tensões de vida e morte. A realidade social de extrema repressão de Eros se reproduz na figura da mulher, pois uma senhora reclusa vai depender de outra figura, a da terceira (a alcoviteira — moralmente e socialmente desqualificada) para conseguir alcançar os seus objetivos eróticos. A tradição dramática espanhola tem na Celestina (século XIV) o apogeu dessa figura que destaca os motivos da chave, da carta, do diálogo na janela, dos encontros noturnos, da fuga, da morte, entre outros signos que venham a favorecer o encontro de um casal amoroso. Esses motivos e outros semelhantes vão dar a Tirso a oportunidade, em *El Burlador*, de criticar atitudes da mulher, como fragilidade moral, traição, inconstância (Cf. a queixa de Batricio: “Al fin, al fin es mujer”).<sup>145</sup>

Da oposição social da época, na criação do personagem que se torna um mito, Tirso, recolhe, também, o motivo da diferença entre a figura do cavalheiro sem fidalguia e do camponês com qualidades nobres, antigo cristão sem mescla de sangue judeu ou mourisco — tabus na época. Veja-se a conduta infame de Don Juan em “Dos Hermanas”, em que atua vilmente, infringindo a lei da hospitalidade e usurpando o direito do noivo Batricio. Pois foi nas bodas de Aminta e Batricio, com o objetivo de possuir a noiva, que se apresentou Don Juan como um nobre cavalheiro de antiga família — a dos TENORIOS “ganadores de Sevilla”<sup>146</sup>—, cujo chefe, o seu pai, depois do rei, era o mais reverenciado e estimado no reino.

A degeneração dos costumes fidalgos é apontada por Aminta, “antiga cristã [...] até os ossos”,<sup>147</sup> quando diz que “a sem-vergonhice na Espanha/ tornou-se cavalheirismo”.<sup>148</sup> Não só Aminta, também o Duque Octavio aponta a conduta imprópria de um cavalheiro ao profanar a honra de uma mulher: “Com espanhola arrogância/ em Nápoles uma noite/ para mim uma má noite, /com meu nombre profanou/ a pureza de uma Dama”.<sup>149</sup> Pode-se acrescentar, também, na criação do mito, outra reprovação de Tirso à sociedade no proceder entre jovem e ancião. Este representa a juventude, o outro, a erotização perdida. Logo, nesse personagem se

<sup>144</sup> MOLINA, 1989. v. 2559.

<sup>145</sup> MOLINA, 1989, v. 1899.

<sup>146</sup> Molina, 1989, v. 2069

<sup>147</sup> O pai de Aminta fala ao Duque Octavio sobre o casamento de Don Juan com a sua filha e sobre sua limpeza de sangue, (cf. “Doña Aminta es muy honrada/cuando se casen los dos / que cristiana vieja es/ hasta los huesos, y tiene/ de la hacienda el interés/Y a su virtud aún le aviene, / más bien que un Conde, un Marqués. / Casóse Don Juan con ella /y quitóse la a Batricio”) (MOLINA, 1989, v. 2685-2692).

<sup>148</sup> MOLINA, 1989, v. 1962-1963.

<sup>149</sup> MOLINA, 1989, v. 2602-2006.

unem Eros e Thanatos, num conjunto que conforma o mito de Don Juan, como aponta Nietzsche: morte e vida, que são como as efêmeras ondas que surgem na maré da existência. Por outra parte, esse conjunto assinala a proteção dada a um jovem, ainda que fosse um dissoluto. Serve de exemplo o que aconteceu em Nápoles, quando Don Pedro Tenorio disse a seu sobrinho, Don Juan: “Esa mocedad te engaña”.<sup>150</sup> O favoritismo aparece, na obra de Tirso, entre Don Juan e os seus parentes (tio e pai) e entre Don Juan e a figura real. Na oposição ancião/jovem se observa o poder político da família Tenorio. Além disso, Tirso destaca a exagerada proteção que recebe o jovem e destaca o motivo da sabedoria do senhor de idade e, com as repreensões deste, destaca a figura de um jovem rebelde e irreverente até com os mortos, criando um personagem zombeteiro, arrogante e fingido. Como exemplo, citamos um monólogo de Don Juan, quando Don Pedro Tenorio o repreende pela sua última aventura amorosa: — “que fez uma afronta real, por te sido executada dentro do palácio do Rey” — e o aconselha a fugir para Sicília ou Milão: — “Minhas cartas te avisarão/ sobre como ficará este acontecimento/ triste que causastes”. Don Juan, teatralizando, responde de duas maneiras: para si mesmo, com a participação do público, e alto para o seu interlocutor e o público, mostrando ao espectador (ou leitor) o seu lado hipócrita. Cf. as duas didascálias:

*(Para si mesmo)* — “Para mim alegre, dirás”;

*(Alto)* “Que tive culpa, confesso”.<sup>151</sup>

Esclarecemos que o motivo da repreensão traz, como consequência, o motivo do conselho e da desobediência, representados pela resolução de Don Juan, depois de escapar do palácio real: “Com tão justa pretensão/ feliz parto para Espanha” (A- v. 119-120).

Julgamos que essa oposição serve para o autor criticar a falta de consideração dos jovens com os anciãos e, ao mesmo tempo, falar de uma época em que se tinha perdido a memória dos acontecimentos. Apresentamos, como exemplo de uma atitude arrogante, em *El Burlador*, o diálogo entre Tenorio, o pai de Don Juan, e o Duque Octavio, que mostra que Don Juan não valoriza o passado (**fui**), mas dá valor só ao presente (**soy**): «Tenorio: Já fui moço na Itália, / para vossa tristeza em alguma época: / já conheceram minha espada/ em Nápoles e em Milão. Octavio: Tens yá o sangue gelado, / não vale dizer fui, mas sou». <sup>152</sup>

Na oposição jovem/ ancião há uma disputa entre os dois, com a vitória do jovem (vida = Eros), o que permite a seguinte dedução: Thanatos sucumbe diante da força de Eros. Socialmente, o ancião representa a conservação dos costumes,

<sup>150</sup> MOLINA, 1989, v. 117.

<sup>151</sup> MOLINA, 1989, v 112-116.

<sup>152</sup> MOLINA, 1989, v. 2620-2625.

dos valores sociais, da moral e da religião. Psicologicamente, ele é um censor, o elemento repressor. O jovem que tem uma atitude reprovável socialmente, que não obedece às normas, transgride; ele representa, porém, um equilíbrio para a sociedade, pois é o germe da fecundação. Também, a atitude erotizante renova a sociedade, e as ações libertinas e liberais fazem surgir o motivo do dinheiro, da gorjeta, do gasto e do jogo. Matizamos a atitude de Don Juan Tenório, tomando-o como exemplo de um jovem liberal. A verdade é que Don Juan era sempre gentil com as pessoas de condição social inferior à sua. Com elas se comportava com humanidade e simpatia. Mas são as más atitudes de Don Juan as que transformam um enredo com predomínio da tensão de vida em outro enredo onde predominará a morte, recebendo o personagem erotizado um castigo de Deus e do Rei.

Para finalizar, afirmamos que as obras originais são aquelas nas quais o autor toma posição precisa em relação aos problemas de sua época, de acordo com uma nova visão, e os representa com um conteúdo ideal, expressando-o adequadamente.

*El Burlador* se distingue de outras obras que tratam ou que querem tratar o tema do sedutor. Esse tema da procura incessante da mulher ideal, a partir da obra de Tirso, se converte na filosofia do donjuanismo, na representação do quadro de costumes e na pintura de caracteres, por ter um fundo filosófico/teológico. Assim, há transgressão e repressão na trama, mas a ideia básica é a necessidade de arrependimento para alcançar uma boa morte, porque ela pode chegar a qualquer momento<sup>153</sup>. Aí está a temática medieval, que se encontra nas *Coplas*, de Jorge Manrique. A unidade dessa obra apoia-se no desenvolvimento dessa ideia, a que se unem todas as partes do drama. A lição vai-se retirando pouco a pouco nas ameaças, a princípio incertas, que se aclararão depois e que não deixam de ser impressões de angústia e de terror religioso que preparam o golpe final.

---

<sup>153</sup> Nas obras posteriores a de *El Burlador*, como *El hermano Juan o el mundo es teatro*, de Miguel de Unamuno, o protagonista é um Don Juan velho que, arrependido de suas aventuras amorosas, reclui-se em um convento e ali tenta recompor a vida das damas às quais provocou tantas dores. No final, sai do convento e se casa com Inês e têm oito filhos que mata por não ter mais dinheiro.

# Conclusão

As obras do século XVI e do século XVII se encontram separadas do leitor atual não só pelo tempo, mas também pelo fator cultural e linguístico, o que poderá trazer certa dificuldade para uma total compreensão do conteúdo e da beleza que oferecem. Essa é uma das nossas razões para oferecer esta obra: ajudar a uma aproximação do leitor à época em que foram geradas e, ao mesmo tempo, observar o gênio criador desses dramaturgos.

Para isso, propusemo-nos apresentar nesta obra alguns estudos que contenham explicações práticas e teóricas sobre o teatro e que impliquem análises de obras clássicas do teatro espanhol, apresentadas em congressos ou já publicadas, mas aqui colocadas, com algumas modificações, com a finalidade não de esgotar o tema, mas a de divulgar alguns autores e obras do Século de Ouro espanhol, estimulando a leitura e a investigação. Também, procuramos fornecer elementos auxiliares para outros estudos desta gama de obras que surgiram nesses séculos e que os dramaturgos daquela época deixaram para a posteridade. Além disso, objetivamos oferecer modelos de análises de obras dramáticas clássicas.

Para uma representação teatral, existem elementos auxiliares significativos que são códigos, como os que conformam o cenário, mas a palavra é o núcleo do texto dramático e tem a sua expressão nos personagens, e são eles que o teatro clássico matiza. Assim, ainda que os códigos não verbais apareçam significativamente numa encenação, reforçando a ação ou a mensagem, é o código verbal que se destaca entre eles, e é nesse que nos atemos em nossas análises.

Esperamos que estas obras aqui apresentadas contribuam para um maior estímulo à leitura e à investigação das obras dramáticas do século XVI e do século XVII. Também na exposição que buscamos fazer da singularidade de um texto para teatro e as alterações que possam sofrer diante dos diversos tipos de leitores, almejamos que consigam elucidar dúvidas sobre as obras desse gênero literário.

