

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



**ANÁLISIS DE LA COMEDIA PALATINA DEL SIGLO
XVII**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Yong-Wook Yoon

Bajo la dirección del Doctor:

Germán Vega García-Luengos

Madrid, 2002

ISBN: 84-669-1945-7

□. INTRODUCCION.

El presente trabajo se ocupa de la comedia, es decir, del teatro risible, que es un genero de drama con un concepto contrario al de la tragedia. En el repertorio tan variado del teatro aureo espanol se ha investigado menos el campo dramaturgico de la “comedia pura” que los demas tipos de drama. Nuestro objetivo es explorar de una manera mas sistematica las comedias que se produjeron en el siglo XVII, para proporcionar mas riqueza a la interpretacion existente del teatro aureo. Para ello, prestaremos atencion sobre todo al primer cuarto del siglo XVII, cuando se produjeron varias comedias puras con unas tendencias determinadas muy marcadas.

Partiendo de dicha idea, a lo largo de nuestro trabajo, estudiaremos la comedia de este periodo concentrandonos en algunas obras de Lope de Vega y de Tirso de Molina, y las interpretaremos tratando de situarlas dentro de un subgenero comico, que llamaremos la “comedia palatina”. Para ello, necesitaremos estudiar previamente varias teorias sobre la comedia en general con el fin de dar una base universal al establecimiento de un subgenero comico dentro de la gran corriente del teatro aureo espanol. Por lo tanto, dedicaremos el siguiente capitulo a estudiar varias teorias de la comedia establecidas desde distintos puntos de vista y a establecer teoricamente la comedia palatina como subgenero comico basado en ellas. Y despues, observaremos la comedia palatina teniendo en cuenta su conexion con la gran tradicion del teatro espanol y las circunstancias de la sociedad espanola de aquella epoca a la que pertenece este subgenero comico.

Las teorias existentes sobre la comedia debemos interpretarlas desde dos puntos de vista fundamentales. Primero, hay que considerar la comedia estrictamente como un genero de drama; es decir, tenemos que tratarla solamente como un concepto contrario al de la tragedia. Sus caracteristicas no pueden dejar de depender de las de la tragedia. Y, en segundo lugar, tenemos que explorar la naturaleza de la comedia librandonos de la cuestion

del genero dramatico. En otros terminos, necesitamos observar en ella lo que esta mas alla de esta cuestion. Conforme a los teoricos que la observan desde este punto de vista, existen dos clases: una es la comedia dramatica, y otra la novelesca o de ficcion literaria. La primera es precisamente la que pertenece al primer punto de vista, y la segunda aquella cuya naturaleza, logicamente, es mas inclusiva que la de la dramatica, si bien esta clase de comedia proviene de la dramatica. El estudio de la naturaleza de la comedia como ficcion literaria nos ayudara a descubrir en ella lo que no se percibe dentro de la categoria de drama.

Los que consideran la comedia desde el primer punto de vista que acabamos de mencionar se fundamentan en la Poetica de Aristoteles. En otras palabras, si la comedia es simplemente una forma dramatica cuyo concepto es contrario al de la tragedia, su esencia se basara logicamente en la simetria de lo que explica Aristoteles con respecto a la tragedia en su Poetica, donde este filosofo griego observa la tragedia desde el punto de vista estrictamente dramatico. Por lo tanto, como estudio previo de nuestro trabajo, es imprescindible observar concretamente el concepto de la tragedia de la Poetica aristotelica relacionandolo con las ideas de los teoricos aristotelicos de la comedia. De esta manera, podremos entender mejor como estos han podido establecer las teorias de la comedia basandolas en el aristotelismo.

Elder Olson es uno de los teoricos mas representativos entre los que se basan en el aristotelismo. Este critico ha elaborado una teoria de la comedia desde el punto de vista aristotelico sintetizando y criticando varias doctrinas sobre la risa o la comicidad de teoricos como Platon, Ciceron, Hobbes, Kant, Schopenhauer, Baudelaire, Jean Paul Richter, Theodor Lipps, etc. Lo que consigue Olson analizando los razonamientos de dichos estudiosos es revelar el atributo intrinseco de la comicidad producida en el "drama comico", y que cifra en el "efecto de lo diferente". Este sera el que explique de forma muy precisa la naturaleza de la comicidad, y, por lo tanto, sera muy util para analizar como se produce esta en una comedia.

No obstante, podemos pensar que su teoria es limitada, pues depende en

exceso de la esencia de la tragedia aristotelica. Es decir, este teorico busca la definicion de la comedia completamente en la simetria de la tragedia aristotelica, y, por lo tanto, considera su accion como desvalorizada, puesto que, conforme a la famosa definicion de Aristoteles, la tragedia es mimesis de una “accion noble y eminente”. En resumen, la teoria de Olson puede ser muy conveniente para analizar el mecanismo de la comicidad misma en una obra, sin embargo, es limitada para explorar la naturaleza de la comedia superando la cuestion del drama, puesto que es absurdo buscar algun valor en la “accion desvalorizada”.

Por esta razon, necesitamos otras teorias que observen la comedia desde otro punto de vista libre del aristotelismo. En otras palabras, necesitamos teorias que puedan explicar cual es su valor distintivo; necesitamos teorias con las cuales podamos entender por que un dramaturgo la elige como manera de expresar un pensamiento determinado. Y podremos encontrar la solucion en las teorias de Frye, de Langer y de Feibleman, que demuestran en comun el “dinamismo” de la comedia desde distintos puntos de vista.

En primer lugar, Frye desarrolla una teoria basada en el “vitalismo”. Ve en la comedia un movimiento ascendente, mientras que en la tragedia ve el descendente, equiparando todo esto con el paso de las cuatro estaciones; la comedia corresponde al paso de la primavera al verano, y la tragedia implica el paso del otono al invierno. La teoria de Langer tiene un razonamiento semejante, puesto que tambien se basa en el vitalismo. Igual que el estudioso canadiense, ve en la comedia la elevacion del ritmo vital, mientras que encuentra en la tragedia la decadencia hacia el fin de la vida. Y si Frye explica la comedia y la tragedia equiparandolas con las cuatro estaciones, Langer lo hace con seres vivos, que nacen, crecen, envejecen y mueren. Sin ninguna excepcion, la vida del individuo esta limitada. Sin embargo, todos los seres vivos pueden mantener la vitalidad a traves de la reproduccion o de la multiplicacion vital. Conforme a sus explicaciones, precisamente la comedia es lo que refleja esta vitalidad de la reproduccion, mientras que a la tragedia le interesa el destino inevitable de un individuo hacia la muerte. El lugar donde se realiza plenamente este fenomeno vital es nuestra sociedad:

a pesar de que cada miembro de la misma tiene una vida limitada, la sociedad puede mantener la vitalidad a través de la reproducción de sus miembros. La comedia presta atención a esta vitalidad social. Estos dos estudiosos, por lo tanto, consideran su carácter social. La comedia es social, mientras que la tragedia es individual. Y, en fin, cuando estudiemos las comedias palatinas más concretamente, nos podremos dar cuenta de que las teorías de ambos estudiosos tienen conexión íntima con su carácter paródico, y también con la cuestión de la moralidad de este subgénero cómico.

Ahora bien, aparte del vitalismo de ambos estudiosos, lo que debemos tener en cuenta es el criterio de Langer para apreciar la cualidad de la comicidad. Conforme a su teoría, para que una comedia sea buena, su comicidad tiene que pertenecer al “elemento poético”. Esta se puede dividir en dos formas; una es la emoción presentada simbólicamente, y otra es la estimulada directamente. La estudiosa llama a la primera emoción “humorismo”, y la “comicidad contextual” deriva de este concepto, como vamos a ver más tarde analizando las comedias palatinas de Lope y de Tirso. En resumen, la doctrina de Langer sobre el humorismo de la comedia nos ayudaría a juzgar la cualidad de las comedias palatinas de ambos poetas. Si el efecto de lo diferente de Olson nos sirve para revelar el mecanismo de la comicidad, la teoría del humorismo de Langer nos ayudaría a apreciar la cualidad de esa comicidad.

Si los puntos de vista vitalistas de Frye y de Langer establecen las teorías de la comedia en el sentido estético y literario, el criterio revolucionario de James Feibleman nos presenta un acercamiento filosófico sobre la comedia. Para él, la esencia de la comedia consiste en la afirmación indirecta del orden ideal lógico a través de la derogación de los órdenes limitados de la realidad. Es decir, su propio método de perseguir el orden lógico es indirecto; conforme a su teoría, como la belleza puede destacar indirectamente a través del énfasis de la fealdad, en la comedia destaca solamente lo absurdo de la realidad, y el público percibe de manera indirecta otro orden más lógico como solución de la realidad absurda. En este sentido, podemos decir que la comedia demuestra la solución de manera inversa: el

comediografo no propone al publico en su obra ninguna solucion directa. En fin, con este concepto de Feibleman, podremos explicar la “inversion” que se encuentra en las comedias palatinas que nos van a ocupar.

Ahora bien, como hemos dicho al principio, aparte de los aspectos teoricos, tenemos otra cuestion importante que observar en la comedia palatina; nos estamos refiriendo a las situaciones sociales de aquel periodo en que se produjeron las obras, puesto que, conforme a lo que ha explicado Maravall, el teatro del siglo XVII es un producto literario fuertemente condicionado por su base social.

En este sentido, lo que podremos encontrar en primer lugar observando aquella sociedad espanola es la crisis total en la que estaba sumida, y que, hasta principios del siglo XVII, coexistian dos tendencias de reforma como remedio para escapar de esa crisis: una consistia en restablecer la estructura social desde el punto de vista conservador fortaleciendo el absolutismo monarquico-senorial, y la otra era de innovacion de la sociedad basada en el espiritu renacentista. Como es bien sabido, pasado el umbral del siglo XVII, el absolutismo monarquico se fortalecio de la forma mas firme, puesto que los privilegiados sociales empezaron a estimar peligrosas y amenazadoras las tentativas de cambiar la sociedad de manera innovadora, e impidieron estas tentativas cada vez mas rotundamente. Sin embargo, hasta principios del siglo XVII todavia quedaba el eco de ese clamor innovador en aquella sociedad espanola, y podemos decir que la reflexion de este eco es uno de los aspectos de la comedia palatina, como encontraremos en su estudio.

Pues bien, podemos relacionar todo lo que hemos dicho con las explicaciones de Vitse, de Weber de Kurlat y de Wardropper sobre este subgenero comico. En otras palabras, encontraremos los fundamentos de sus explicaciones de estos tres estudiosos en las teorias sobre la comedia que hemos expuesto hasta ahora. Y de estas explicaciones sacaremos tres aspectos esenciales de la comedia palatina, que aclararan los objetivos principales de nuestro trabajo. En primer lugar, necesitamos prestar atencion al hecho de que la comedia palatina se desarrollo en el primer

cuarto del siglo XVII, y después no floreció más. Para explicar este hecho, tenemos que contar con la teoría de Feibleman que explica el atributo intrínseco revolucionario de la comedia, y la declaración de Maravall de que el teatro del siglo XVII es un producto literario fuertemente condicionado por su base social. En otros términos, uno de los objetivos principales de nuestro trabajo es poner en evidencia que, si en el teatro español existen algunas obras dramáticas que reflejan el eco innovador que quedaba en la sociedad del umbral del siglo XVII, estas son precisamente las comedias palatinas. En segundo lugar, debemos tener en cuenta la “anti-cotidianidad” de la comedia palatina. Esta “anti-cotidianidad” marca el ambiente palaciego suntuoso y exótico de este subgénero cómico, que aleja al público emocionalmente de la fortuna de los protagonistas en el sentido paradigmático y sintagmático para producir la comicidad, y podemos decir que esta es la estrategia de la comedia palatina para realizar el efecto que Olson llama de lo diferente. Es decir, analizando la “anti-cotidianidad” de la comedia palatina, podremos revelar la verdadera identidad de la comicidad peculiar y distintiva de este subgénero cómico; la “anti-cotidianidad” que encontraremos en la comedia palatina es un indicio fundamental para poder distinguirla de otras clases de comedia. Y, por último, el tercer rasgo esencial de la comedia palatina es que tiene una índole paródica. Precisamente la parodia es el propio modo de la comedia palatina para afirmar el orden lógico de una forma indirecta, que, conforme a la teoría de Feibleman, tiene conexión con la tendencia revolucionaria de la comedia; gracias a esta índole paródica, no se interpretará la comedia palatina como anticonformista o inmoral. Esto quiere decir que los verdaderos mensajes de los dramaturgos de este subgénero cómico suelen ocultarse detrás de las parodias. Lo que tenemos que hacer en nuestro trabajo es revelar los mensajes ocultos que hay detrás de las parodias.

Una vez establecidas las bases teóricas que sitúan la comedia palatina en el teatro aureo, las aplicaremos a obras concretas. Hemos elegido dos comedias de Lope de Vega y de Tirso de Molina como ejemplo de la comedia palatina. A ello dedicaremos el tercer capítulo de nuestro trabajo.

Aun tendremos algo más que hacer para complementar nuestro análisis de estas obras arquetípicas de la comedia palatina: destacar definitivamente los aspectos distintivos de este subgénero cómico a través de la comparación con otra clase de comedia. Para ello, elegiremos alguna que corresponda a la tendencia simétrica de la palatina. Como es bien sabido, en el teatro español del siglo XVII existe otro subgénero cómico que tiene un gran contraste con esta. Se trata de la comedia de capa y espada. En este subgénero cómico encontraremos mucha simetría con la comedia palatina en varios sentidos. Por lo cual, analizando el contraste de la comedia de capa y espada con la palatina, podremos establecer con más firmeza la peculiaridad de esta. Dedicaremos, por lo tanto, el último apartado del tercer capítulo a analizar una pieza de Lope de Vega representativa de la comedia de capa y espada teniendo en cuenta lo que hemos observado en la comedia palatina.

A continuación, basándonos en todo lo establecido, en el cuarto capítulo estudiaremos en general las demás piezas de Lope y de Tirso clasificadas ejemplarmente como comedias palatinas por estudiosos como Vitse y Weber de Kurlat. Podremos comprobar si coinciden sus puntos de vista con el nuestro para clasificarlas en este subgénero cómico. Para ello, observaremos las obras dividiendo sus aspectos en dos partes conforme a lo que hemos estudiado hasta el capítulo anterior. En primer lugar, estudiaremos las comicidades distintivas de cada obra. Y, por lo tanto, necesitaremos analizar sus ambientes dramáticos para entender como el dramaturgo consigue alejar al público emocionalmente de las situaciones escénicas, puesto que crear las diferencias sintagmáticas y paradigmáticas entre el público y los personajes es la estrategia más importante para producir la comicidad en este subgénero cómico. Y, en segundo lugar, observaremos los temas de cada comedia, teniendo en cuenta las cuestiones referidas a la sociedad española de aquel tiempo conforme a lo visto al estudiar las bases sociológicas de la comedia palatina a lo largo de los capítulos anteriores. Nos acercaremos concretamente a dos problemas sociales: el de la estratificación jerárquica, y el del honor y los derechos de la mujer. Si los de bajo rango son los débiles sociales en el sentido vertical, las mujeres son las débiles sociales en el

sentido horizontal.

Por ultimo, terminado este trabajo en el que tanta ilusion deposite, no puedo olvidar a las personas que me ayudaron como mi estimado director German Vega Garcia-Luengos que tan amable y correctamente me guio, y, por supuesto, a mis queridos padres que, aunque en la distancia nunca estuvieron mas cerca de mi, dando incondicionalmente todo su amor y cuanto pudieron. Tambien llevo gratos recuerdos de la universidad Complutense de Madrid y, por supuesto, de la ciudad vallisoletana donde me acogieron amablemente.

□. TEORIA DE LA COMEDIA.

Para introducirnos en la teoria de la comedia, que sera la investigacion previa que haremos antes de ver la comedia palatina del siglo XVII, sera necesario, en primer lugar, acercarnos a la Poetica de Aristoteles y a sus ideas, y examinar la comedia desde el punto de vista aristotelico, puesto que la Poetica aristotelica se convertira en la base de la mayor parte de las

opiniones teoricas existentes sobre el drama. Tambien, desde luego, vamos a observar los pensamientos de algunos teóricos acerca de la comedia tratando de la naturaleza de esta forma dramática sin que limitemos su base al aristotelismo de la Poética o a la cuestión del género dramático, y, por último, estudiaremos brevemente los aspectos teóricos de las producciones de la comedia del siglo XVII teniendo en cuenta las conclusiones sacadas de estas diversas observaciones.

§1. Comedia como género dramático.

1.1. Comedia y Poética aristotélica.

Entre las numerosas obras dramáticas del Siglo de Oro, las comedias de Lope de Vega son ejemplos perfectos para explicar la razón de ser de la comedia como género dramático relacionada con las ideas de la Poética de Aristóteles, aunque esta trata de la tragedia. Las teorías de Aristóteles eran los principios más importantes en la evolución de los conceptos de varios aspectos de la Comedia. La Comedia, así, con “C” mayúscula, para nombrar, global y comodamente, el conjunto de las obras dramáticas del Siglo de Oro (comedias, autos sacramentales, obras cortas, etc.), en conformidad con la indiferenciación terminológica del siglo XVII.

en la época aurea. Es decir, sus preceptos fueron uno de los criterios fundamentales en la doble controversia -ética y estética- sobre la licitud y la poética del arte dramático de la Comedia en el Siglo de Oro. Tenemos que acordarnos de la opinión de Marc Vitse y Federico Sánchez Escribano acerca del aristotelismo y el Siglo de Oro:

Será imprescindible, en otras palabras, preguntarnos, a partir de nuestra perspectiva histórica, que variable(s) ideológica(s) vectorizaba(n), en parte inconscientemente, esta remodelación ampliadora de la cultura aurea a través del vehículo transmisor del teatro, ya conscientemente percibido en su época como muy idóneo para, por ejemplo, □calentar la tibieza de la

devocion□, constituir el mas incitador □aliento de la fama□ o □inflamar el brio□ militar de las jovenes generaciones. De momento, bastara subrayar como la reinterpretacion moral de la teoria estetica de Aristoteles [...] figura ejemplarmente la modalidad fundamental del compromiso de los dramaturgos y preceptistas aureos entre Antiguos y Modernos, entre tradicion y renovacion. (Marc Vitse y Frederic Serralta, □El Teatro en el siglo XVII□, en Jose M. Diez Borque, ed., Historia del teatro en Espana, t. I, Madrid, Taurus, 1983, p. 490.)

Los preceptistas espanoles de los siglos XVI y XVII y el teatro espanol de esos siglos se basan conscientemente en la Poetica de Aristoteles y en sus comentaristas. No saber esto, no querer verlo, no tenerlo en cuenta, es no captar el pensamiento de los preceptistas espanoles de los siglos XVI y XVII y no entender lo que los dramaturgos de esos siglos pretendian estructurar. En general, preceptistas y dramaturgos se cinen y aceptan ciegamente ciertas afirmaciones de la Poetica del estagirita. (Federico Sanchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, Preceptiva dramatica espanola del Renacimiento y el Barroco, Madrid, Gredos, 1972, p. 47.)

A pesar de que hayan considerado que la Comedia Nueva de Lope de Vega tiene algunos rasgos contrarios a la tragedia aristotelica de la Poetica, sus ideas basicas estribarian consciente e inconscientemente en el aristotelismo. Aparentemente Lope no haria caso, a la hora de escribir sus comedias, de la doctrina de Aristoteles sobre el drama, como observa Irving P. Rothberg:

We have come to learn where the older criticism and the newer techniques are at odds, not possibly where they may be in agreement.

One of the difficulties of this problem is that Lope's plays have been measured against Aristotle's discussion of the tragedy which is the first concern of the Poetics. Irving P. Rothberg, □Lope de Vega and the Aristotelian Elements of Comedy.□, Bulletin Of The Comediantes, Vol. XIV, No. 2 (Spring, 1963), p. 1.

Si examinamos a Lope desde un punto de vista más orgánico, no le encontramos más o menos aristotélico de lo que debe ser. Irving P. Rothberg, "El agente cómico de Lope de Vega", *Hispanofila*, año sexto, primer número (septiembre, 1962), p. 89.

Pero esta discrepancia entre Lope y Aristóteles se da por un motivo muy simple y claro. Según Rothberg, será más razonable examinar las obras de Lope desde el punto de vista de la comedia, que juzgarlas exclusivamente basándose en la interpretación de la teoría de la tragedia aristotélica, puesto que no se da la catástrofe en las comedias de Lope de Vega.

It would seem more feasible to examine Lope in the light of comedy than to judge him exclusively in terms of interpretations of Aristotelian theory of tragedy. One can do this by applying a theory of comedy to a sampling of Lope's comedias which do not contain tragic incidents or develop tragic outcomes. (Irving P. Rothberg, "Lope de Vega and the Aristotelian Elements of Comedy.", *op. cit.*, p. 1)

Aparte del arte antiguo de la tragedia de Aristóteles, Lope busca otra manera para corresponder al gusto nuevo del público de la época aurea. Lope no depende del aristotelismo sino, más bien, aprovecha positivamente el fundamento teórico de las ideas de Aristóteles para crear sus propias obras cómicas. Rinaldo Froldi y Sánchez Escribano lo confirman de la manera siguiente:

De haber una base doctrinal en el pensamiento de Lope me parece que sería todavía de ascendencia aristotélica. En todo caso, el *Arte Nuevo* señala el alejamiento de la poética de Aristóteles, entendida como *summa estetica*. Rinaldo Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1973, p. 25.

De un modo mucho mas sencillo, Lope contrapone la espontaneidad al artificio, la libertad interior a la servidumbre de los canones, lo moderno y vital a lo antiguo y muerto, pero no niega nunca el arte: para el, este es sobre todo retorica, y distingue al propio como nuevo respecto al antiguo de los pedantes en catedra. Ibid., p. 27.

La comedia espanola del siglo XVII no es producto directo del gusto de las masas o del vulgo, como se viene diciendo, sino todo lo contrario: es ante todo un drama basado en la poetica de Aristoteles con los cambios necesarios para modernizar lo que el gusto estetico de los dramaturgos, que no del vulgo, exigia en el momento de la creacion, y fue el gusto de Lope de Vega y su escuela el que mandaba en el gusto del vulgo. Federico Sanchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, ed., op. cit., p. 51.

Basandonos en estos razonamientos, por consiguiente, tenemos que entender lo que explica Rothberg en su trabajo, donde examina las comedias lopescas aplicando a ellas los seis elementos indispensables de la tragedia aristotelica, en los que se manifiesta la mayoria de los fundamentos del aristotelismo de la Poetica; es decir, su explicacion tiene algo que ver con el criterio dramatico de Lope antes que con su tecnica dramaturgica para la comedia. En resumen, si Lope muestra algun caracter anti-aristotelico en sus comedias, este podria relacionarse, en mayor parte, con la tecnica dramaturgica, y no habria anti-aristotelismo en su juicio fundamental. Esta opinion nos lleva a la cuestion del genero dramatico desde el angulo puramente de la tecnica o del aspecto, es decir, se trata del objeto de la

descripcion (mimesis) o del modo de expresar y desarrollar lo que quiere manifestar el dramaturgo en su obra. Entonces, vamos a examinar la comedia como genero dramatico teniendo en cuenta el aristotelismo, aunque su base esta declarada por la tragedia.

En la Poetica Aristoteles define que “la tragedia es mimesis de una accion noble y eminente, que tiene cierta extension, en lenguaje sazonado, con cada una de las especies de especias separadamente en sus diferentes artes, cuyos personajes actuan y no solo se nos cuenta, y que por medio de piedad y temor realizan la purificacion de tales pasiones”, Anibal Gonzalez, ed., Artes poeticas, Madrid, Taurus, 1992, p. 55.

y distingue la comedia de la tragedia a traves del tipo de hombres como objeto de mimesis: la comedia es mimesis de hombres como siendo peores mientras la tragedia como mejores de lo que son. vease Ibid., p. 50.

Pero no hay mas comparacion entre tragedia y comedia cuando el indica las seis partes constitutivas o elementos basicos que derivan de esa definicion de tragedia (fabula, caracteres, elocucion, pensamiento, espectaculo y melopeya); solo hay diferencia superficial, como hemos dicho anteriormente, entre la comedia y la tragedia sin acercarla a los conceptos o elementos esenciales de esta. En resumen, para diferenciar la comedia de la tragedia hay que ver las definiciones de estos dos generos. En este caso podriamos deducir dos posibilidades, puesto que Aristoteles no declara nada mas que lo que acabamos de observar anteriormente sobre la comedia.

Desgraciadamente Aristoteles menciona la comedia muy poco en su Poetica. Tan solo en los capitulos □, □, y □, y hay pocas explicaciones acerca de ella. Empezando el capitulo 6, dice lo siguiente:

Acerca de la mimetica en hexametros y de la comedia hablaremos despues. (Ibid., p. 55.)

Pero no podemos saber que pensaba explicar despues, porque a partir de este capitulo no encontramos ninguna mencion mas de la comedia en su Poetica. Quizá fueran las diferencias con el concepto fundamental de la

tragedia, o una mera explicación adicional de la comedia. Pero desgraciadamente no podemos comprobarlo dentro de la Poética (por eso algunos teóricos insisten en que existía una Poética □, lo que estudiaremos más tarde).

Una de ellas es la interpretación muy literal de la comparación aristotélica entre la comedia y tragedia (es decir, como mencionado anteriormente, solo los objetos de mimesis causan la diferencia entre ambos géneros) y varias teorías más avanzadas o más detalladas basadas en esta interpretación (pronto hablaremos de ellas). Entonces, con esta posibilidad, ambos géneros tendrían mucho en común en sus conceptos y en sus elementos principales, y en este caso la comparación entre estas dos formas dramáticas sería menos complicada para los aristotélicos. Otra posibilidad es que, de hecho, la Poética y otras obras de Aristóteles carecen de una definición detallada de la comedia diferenciada de la tragedia por cualquier motivo (o con alguna intención o por olvido). Según Anibal González, analista de la Poética aristotélica, se conserva el texto completo de las obras de Aristóteles solamente en el tercer grupo (obras de tipo filosófico y científico) de los tres que establece Aristón de Ceos para dividir sus obras. (véase *Ibid.*, p. 15) Además hay que tener en cuenta su comentario subsiguiente:

Las palabras de Rostagni (1944) son claras acerca de cómo se nos presenta la obra aristotélica: □esquemática, somera, no sujeta a un rígido orden exterior, llena de interrupciones, de constantes inicios, de desarrollos dedicados a temas imprevistos, colmados de parentesis y anacolutos, llena de sobreentendidos, de elipsis y de braquilogías□. (*Ibid.*, pp. 15-16.)

La Poética tal y como la conservamos se encuentra en estado muy fragmentario. La Política nos envía a ella mediante una referencia alusiva a que en la Poética hallaremos una explicación más amplia de la catarsis..., explicación que no se parece. Asimismo, también a la Poética nos envía la Retórica diciendo que encontraremos allí las distintas formas de lo cómico..., y eso no lo encontramos tampoco. Pero incluso la primera frase de la Poética

propone algo que no se va a cumplir: □Hablemos de la poetica en si y de sus diferentes tipos, del efecto que cada uno tiene...□Solo de una manera incidental se refiere a otros generos como la epica, la comedia y la historia, y aun asi siempre en comparacion con la tragedia. (Ibid., p. 16)

Es decir, hay serias posibilidades de que su explicacion sobre la comedia no exista.

De las dos posibilidades tenemos que descartar la segunda, dado que es imposible investigar o desarrollar las partes de la comedia si sus fundamentos no existen. Por eso es natural que varios teóricos hayan intentado examinar y aclarar el carácter de la comedia y establecer sus principios fijos ampliando y profundizando su comprensión sobre el aristotelismo sin buscar los datos o los rudimentos inexistentes de la comedia de Aristoteles, mientras que otros se han dedicado a buscarlos o reconstruirlos.

Para seguir estudiandola de acuerdo con la primera posibilidad, vamos a centrarnos en la explicacion que da Aristoteles sobre la comedia:

La comedia es [...] mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni dano, asi, sin ir mas lejos, la mascara comica es algo feo y retorcido sin dolor. Ibid., p. 54.

La definicion de la comedia seria relativamente paralela a la de la tragedia en esta declaracion: aunque la comedia no es mimesis de una accion noble y eminente por sus personajes inferiores y no puede realizar la purificacion de las pasiones por medio de piedad y temor, ya que con lo risible no se puede provocar la piedad ni temor, ella puede tener cierta extension, en lenguaje sazonado, con cada una de las especies de especias

separadamente en sus diferentes artes, y además de narrar la historia sus personajes pueden actuar.

La definición de la comedia que establece Elder Olson no está tan lejos de esta opinión:

Comedia es la imitación de una acción sin valor, completa y de cierta magnitud, hecha a través del lenguaje con agradables accesorios que difieren de una parte a otra, representada y no narrada, que causa una catástasis de la preocupación a través del absurdo. Elder Olson, Teoría de la comedia, traducido por Salvador Oliva y Manuel Espin, Barcelona, Editorial Ariel, 1978, p. 67.

El mismo reconoce varias veces que esta definición es muy aristotélica:

...llegamos a una definición de la comedia. La forjamos -es posible que alguien diga "servilmente"- sobre la famosa definición de tragedia dada por Aristóteles. Ibid., p. 65.

...toda la frase significa lo que significaba en Aristóteles. Ibid., p. 68.

Olson, incluso, aplica a la comedia los seis elementos indispensables de la tragedia aristotélica sin enmendarlos:

De esta definición de una totalidad, nosotros derivamos las mismas seis partes que Aristóteles deriva de la definición de la tragedia, y lo hacemos exactamente sobre las mismas bases: principalmente, argumento, personaje,

pensamiento, diction, musica y espectaculo. Puesto que se trata de comedia y no de tragedia, es evidente que estas seis partes tendran una cualidad distinta; pero con ellas quiero dar a entender lo mismo que Aristoteles.

Ibid., p. 68.

Y el critico encuentra el nucleo de la comicidad en el concepto de “la relajacion de la tension o preocupacion”, vease Ibid., pp. 54-56. el cual deriva de la catarsis que menciona Aristoteles tomando la definicion de la tragedia del capitulo VI de su Poetica. Olson explica esa relajacion como sigue:

La relajacion de la preocupacion implica, tal como diria Aristoteles, el apaciguamiento del alma en su condicion normal o natural, cosa siempre agradable. (Ibid., p. 30)

Se podra suponer que el autor, en esta explicacion, insinua todo lo contrario a la declaracion aristotelica de que “por medio de piedad y temor realizan la purificacion de tales pasiones”. (Anibal Gonzalez, ed., op. cit., p. 55.)

Es decir, de los fundamentos de la tragedia aristotelica no se distingue la propia esencia de la comedia, o mas bien, esa esencia en su definicion no podria existir aparte de esa tragedia. Podremos confirmarlo con otra declaracion de Olson de que “es muy posible que la comedia se modelara segun los patrones de la tragedia”. Elder Olson, op., cit., p. 103.

Tenemos otros especialistas que insisten en semejante teoria: Richard Janko y Lane Cooper. Janko, con el Tractatus Coislinianus, que es una obra anonima escrita antes del siglo □ A. C. por alguien que conocia la definicion de Aristoteles, ha reconstruido a base del aristotelismo la supuesta parte perdida de la Poetica (Poetics II) dedicada a la teoria de la comedia, que

falta en la Poetica existente, y analiza minuciosamente lo que ha reconstruido. Para el origen del Tractatus, vease Richard Janko, Aristotle on comedy, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1984. Esta es su definicion de la comedia:

A Comedy is a representation of an absurd, complete action, one that lacks magnitude, with embellished language, the several kinds of embellishment being found separately in the several parts of the play: directly represented by persons acting, and not by means of narration: through pleasure and laughter achieving the purgation of the like emotions. It has laughter...for its mother. Ibid., p. 93.

Puede apreciarse que Janko depende del todo de la teoria aristotelica a la hora de definir la comedia. Y, como Olson, tambien acepta completamente las seis partes constitutivas de la tragedia para determinar su cualidad:

As we have deduced, the parts of comedy are six: plot, character, thought, diction, song and spectacle. these are the same as the parts of tragedy, and, as in the tragedy, two of the parts refer to the means of the representation, one to the manner, and three to the object represented; there are no others. Ibid., p. 96.

En cuanto a Cooper, no encontraremos mucha diferencia entre su punto de vista y el de Janko. Su definicion de la comedia se basa en el aristotelismo, adoptando para este genero dramatico los seis elementos de la tragedia aristotelica. Tal ocurre en su libro The Poetics of Aristotle: its meaning and influence, Lane Cooper, The Poetics of Aristotle: its meaning and influence, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1972.

donde el, como Janko, considera el *Tractatus Coislinianus* la autentica teoria de la comedia aristotelica. vease *Ibid.*, capitulo □.

En el capitulo □ el lo confirma, y opina del mismo modo sobre la definicion de la comedia:

The *Poetics*, [...], does not keep its promise regarding comedy. Did Aristotle ever discuss this? It is only reasonable to think so; yet if his analysis has come down in tangible shape, it must be in the scheme or fragment known as the *Tractatus Coislinianus*.

After nothing the place of comedy among the types of poetic art, it begins with a definition echoing that of tragedy in the *Poetics*. *Ibid.*, p. 69.

Naturalmente su definicion de la comedia no puede ser diferente de la de Janko; vease *Ibid.*, pp. 69-72.

Y Cooper, como Olson y Janko, subraya los elementos esenciales de la comedia dependientes de las seis partes constitutivas de la tragedia aristotelica por medio del *Tractatus Coislinianus*:

The *Tractate* notes the same constituents of comedy that the *Poetics* gives for tragedy: plot, character, thought, diction, music, and spectacle. *Ibid.*, p. 73.

Aparte de la tecnica obligada de la dramaturgia para la propia comicidad o risa, los tres teóricos que hemos examinado aqui no escapan de la categoria de la tragedia aristotelica en sus juicios fundamentales sobre la comedia y su caracter peculiar, y, mejor dicho, sus pensamientos basicos procederian de que la comedia, como genero dramatico, funciona dentro del aristotelismo que se declara por medio de la tragedia; esto es, aquel genero

dramatico resulta no de alguna doctrina distintiva o independiente, sino del metodo dramaturgico utilizado para exponer lo que quiere manifestar el autor de otra manera (no de la manera de la tragedia). En este caso, Olson compara la relacion de la comedia y la tragedia a la del caricaturista y el retratista:

En arte, por consiguiente, no reaccionamos ante el objeto imitado, sino ante el objeto como imitacion; al parecido, no al original. Esta semejanza puede presentar el objeto mejorado o empeorado mientras todavia permanece siendo semejante. Por ejemplo: por regla general el retratista representa a su personaje mejor, y el caricaturista peor, a pesar de que ambos poseen la semejanza. La posibilidad de la tragedia y de la comedia dependen de esta posibilidad mencionada. Elder Olson, op. cit., p. 49.

En fin, podemos decir que la doctrina comun que los tres teoricos siguen tanto para la comedia como para la tragedia como generos dramaticos es el aristotelismo. Y el aristotelismo aqui correspondera a la semejanza de Olson, que acabamos de citar; en otros terminos, lo que se manifiesta con respecto a esa semejanza puede significar precisamente lo que persigue Aristoteles en su Poetica: la cuestion de la mimesis.

Ahora bien, tenemos otra cuestion que aclarar aqui brevemente. Olson, en el desarrollo de su teoria, utiliza el termino tragedia como forma dramatica

[...] me refiero a las formas dramaticas designadas con tales terminos, y no a formas narrativas. No quiero hablar ni del sentimiento tragico de la vida ni del sentimiento comico de la vida. (Elder Olson, op. cit., p. 13)

y como concepto simetrico a la comedia, tambien Aristoteles nos explica la tragedia considerandola una forma dramatica. Sin embargo, hay que distinguir la tragedia y la tragedia aristotelica para evitar alguna confusion conceptual. Por ello, en primer lugar, lo que debemos tener en cuenta es la

importancia de la tragedia, mejor dicho, la importancia que ha sido otorgada por los estudiosos posteriores; esta claro que el aristotelismo, a través de la tragedia de su Poética, ha tenido la influencia más preponderante en el drama del mundo occidental. Entonces, ¿este filósofo griego no hizo caso de la importancia de la comedia? Varios especialistas aristotélicos, como Cooper o Janko o Valentin Garcia Yebra – Vease Valentin Garcia Yebra, ed., Poética de Aristoteles, Madrid, Editorial Gredos, 1974.

, otro intérprete de la Poética aristotélica, buscan la solución de este problema refiriéndose a la supuesta Poética □ en la que se habría dedicado a la comedia, y, más concretamente hablando, Janko, como hemos visto antes, – Veanse pp. 19-20.

ha reconstruido enteramente esta Poética □ a través de Tractatus Coislinianus. Pero, pese a todo, no tenemos idea de cómo es la Poética □ realmente, ni podemos comprobar la autenticidad de su reconstrucción. Y, además, hay estudiosos que dudan de la existencia de la Poética □ misma:

Hay quienes suponen que el libro segundo de la Poética no se perdió, sino que no llegó a escribirse. Para ellos el comienzo de frase que sigue al texto conservado indicaría solo que Aristoteles pensaba continuar la obra. Valentin Garcia Yebra, ed., op. cit., p. 15.

La reconstrucción de esta Poética es una simple hipótesis, y el Tractatus Coislinianus, la base de esta reconstrucción, también puede ser polémico. Janko mismo, reconstructor de la Poética □, lo reconoce en su libro como sigue;

Therefore it may be helpful to give an expanded version of the Treatise, on the strict understanding that this is merely a construct whose details are endlessly debatable, which possesses no independent authority whatsoever, but is intended only to present in a convenient form a summary of the

conclusions reached in the Commentary, as to how the interstices between the terse entries are to be filled. Richard Janko, op. cit., p. 91.

La opinion de Olson es mas negativa, llegando a dudar de la sucesion teorica del Tractatus con respecto al aristotelismo de la Poetica:

Este Tractatus es una obra anonima, escrita antes del siglo 1 A. C. por quien que conocia la definicion de Aristoteles; pero que, en mi opinion por lo menos, o no la entendio, o bien no comprendio su finalidad, [...]. Elder Olson, op. cit., p. 65.

Es decir, la Poetica reconstruida podria ser la teoria del mismo Janko, pero no podra ser definitivamente la Poetica □ del mismo Aristoteles.

En conclusion, las teorias de la comedia de los aristotelicos se han forjado a traves de la ampliacion y la interpretacion analogica de lo que ha dicho la Poetica, ya que el filosofo comento la comedia con poquisimas palabras: no podemos estar seguros de nada acerca de lo que opinaba concretamente sobre ella; solo podremos suponerlo.

Si uno de nuestros contemporaneos escribiera otra Poetica, no limitaria su atencion exclusivamente al drama ni a la tragedia. Pero en la literatura griega de aquella epoca la importancia de la tragedia era absoluta: ella cumplia la mimesis mas eficaz y mas cohesivamente que la epopeya. En el capitulo XXVI de Poetica Aristoteles concluye que la epopeya es inferior a la tragedia:

Encima, el fin de la mimesis se realiza en una extension menor; pues lo mas compacto es mas grato que lo dispersado en mucho tiempo; [...] Tambien tiene menos unidad la mimesis de los poetas epicos (una prueba es

que efectivamente muchas tragedias salen de cualquier epopeya), [...].

En consecuencia, si la tragedia vale mas por todas estas cosas, y ademas por la accion que ejerce su arte ([...]), es evidente que sera superior, al conseguir su fin mejor que la epopeya. (Anibal Gonzalez, ed., op. cit., p. 95.)

Y los coetaneos de Aristoteles, por consiguiente, estarian de acuerdo con el en el sentido de que la tragedia era la forma mas perfecta entre los generos poeticos nobles y eminentes. En aquella epoca, por ejemplo, considerarian la comedia como un teatro vulgar, segun Garcia Yebra:

Pero, mientras que la teoria de la tragedia se iria reduciendo al circulo de los eruditos, la de la comedia, especie teatral plenamente vigente en la epoca helenistica y en el mundo romano, se vulgarizaria cada vez mas, hasta el punto de que, llegada la hora de los epitomes, ya no habria quien no considerase que se podia prescindir de un tratado que, mas que aclarar problemas, los plantearia en terminos inaccesibles a los no iniciados en el rigor de la disciplina escolar peripatetica. (Valentin Garcia Yebra, op. cit., p. 15.)

Finalmente, hay que tener presente que hoy en dia la tragedia ya significa no solo una parte dramatica, sino tambien varias cosas que tienen connotaciones “tragicas”. En este caso nos interesa la declaracion de L. J. Potts:

En la famosa definicion de tragedia, Aristoteles se limita al drama porque en su tiempo tragedia era el nombre de una parte del drama; ahora ya no se encuentra igualmente limitada. Tambien le atribuye un efecto moral particular [...] pero nuestra tradicion etica es distinta de la de Aristoteles, y ahora ya no puede decirse, hablando en general, que la tragedia nos libera del temor y la piedad. (citado por Elder Olson, op. cit., p. 15.)

Ademas, puesto que el arte dramatico es distinto del de Aristoteles, solo con la tragedia no se podra explicar todo el, como ocurriria en su epoca seria posible que donde la tragedia podia servir para expresar globalmente los

rasgos de toda la poetica gracias a su valor pleno en aquel entonces.

1.2. La cuestion de la comicidad □: Hablaremos de la comicidad solamente dentro de la categoria dramatica, es decir, excludiremos todos los tipos que estan fuera del arte dramatico. Y de aqui en adelante consideraremos todos los fenomenos y estados posibles alrededor de la risa causada en la comedia como genero dramatico. Pero limitaremos el uso del termino comicidad a determinados conceptos de lo comico: lo ridiculo o lo jocoso. Los demas tipos estaran fuera de cuestion porque profundizaremos en la comicidad enfocada a la imitacion de una accion completa y de cierta magnitud, segun Olson. Habra algunos tipos de la risa que esten lejos de nuestro tema a pesar de que por ellos podriamos reconocer algun caracter de la comicidad. Es decir, con ellos no se podra explicar la totalidad de la comicidad de una accion completa y de cierta magnitud puesto que ellos representan limitados aspectos de lo comico. (vease Elder Olson, op., cit., pp. 36-37)

Si las palabras ridiculo y jocoso no son adecuadas, podemos sustituirlas con otras. Pero, de todos modos, lo mas importante es que entre los tipos existentes de lo comico de la lista que nos ofrece Olson tendremos que abandonar algunos que muestren solamente la comicidad fragmentaria. En resumen, estudiaremos la comicidad bajo dos reglas: la primera, dentro de la categoria dramatica, y la segunda, de una accion completa de cierta magnitud explicando su totalidad. lo diferente.

Hemos comprobado que, segun Aristoteles en su Poetica, lo que determina la comedia entre varias posibilidades es la cualidad de los objetos de la mimesis descritos por el dramaturgo. Vease p. 15.

Y, en consecuencia, la cuestion del genero dramatico, si interpretamos literalmente lo que ha dicho Aristoteles, simplemente dependera de esa cualidad.

Sin embargo, sera dificil que creamos que es tan sencillo el mecanismo de la creacion de la comedia y su comicidad; incluso los teoricos aristotelicos,

aunque han elaborado la definicion de la comedia con el punto de vista aristotelico, han buscado otro metodo mas cabal y mas apropiado por el cual podrian elucidar la identidad de la comicidad con mas detalle. Los aristotelicos, como Olson, Cooper, y Janko, estaran de acuerdo con el metodo de Aristoteles y su pensamiento principal antes que con los detalles que la Poetica quiere manifestar. Y tenemos que tener en cuenta sus exhaustivos trabajos en los libros citados mas arriba para revelar el caracter intrinseco de la comedia aparte de la Poetica. En este caso esta simplemente les serviria como trampolin.

Por lo tanto, la duda que expone L. C. Knights sobre las generalizaciones o las formulas de la comedia que se puedan realizar en terminos de solo una teoria de la risa y de la correccion social, podra ser una prueba de la desconfianza en la sencillez de la declaracion de la esencia de la comedia. Vease Elder Olson, *op. cit.*, p. 14:

[...] hay criticos que dudan o bien de la validez y utilidad de una teoria en su totalidad, o bien de sus partes componentes, como generalizaciones, definiciones, etc. [...] El profesor Knights duda particularmente de que se pueda explicar la comedia en terminos de una teoria de la risa y de la correccion social.

Tambien Olson pone en duda la interpretacion establecida a partir de la afirmacion de Aristoteles, tan escasa y, por tanto, polemica, sobre la comedia:

La afirmacion de Aristoteles en el capitulo V de que lo ridiculo es lo malo que no tiene consecuencias dolorosas ni peligrosas ha sido tratada invariablemente como una definicion. No lo es. Aristoteles no hubiese tratado nunca una definicion con una diferencia negativa, puesto que un termino negativo siempre es ambiguo y por lo tanto no puede establecer la naturaleza de nada. Elder Olson, *op. cit.*, p. 73.

Y Olson critica los metodos analiticos que proceden de la idea aristotelica de que la comedia es la mimesis de los hombres como siendo peores de lo que son. Senala la insuficiencia de la interpretacion literal de lo explicado por el filosofo griego para entender la totalidad de la comicidad:

Asi, quienes analizan el objeto de la risa estan abiertos a ciertas objeciones generales; por ejemplo: que no existe en la naturaleza una cosa tal como lo ridiculo, o lo serio; que una persona y el mismo objeto, vistos desde distintas perspectivas, pueden originar distintas respuestas; que la risa misma puede proceder de causas externas infinitamente heterogeneas. Las objeciones, en realidad, tienden a establecer un criterio contrario: que la causa de la risa reside en la risa, y no en la cosa de la cual uno se rie. Pero tambien esta posicion esta abierta a objeciones generales: por ejemplo, que, de hecho, no consideramos nada como potencialmente ridiculo; que la vision de las cosas que suponemos que constituye lo comico no puede tomarse de todo y de nada, y que ademas no siempre da la risa por resultado; que algunas cosas hacen reir solo a determinadas personas; que la misma risa puede proceder de causas internas infinitamente heterogeneas. Ibid., pp. 18-19.

Sin embargo, Ciceron y otros, que identifican lo ridiculo con la bajeza (turpitud), estan completamente equivocados. Es cierto que la comedia esta poblada de cobardes, miserables, hipocritas y gente por el estilo; pero no hay nada comico en la miseria, en la cobardia y en la hipocresia como tales; [...]. Estas cosas son comicas unicamente en el sentido de que conducen a particulares acciones que son ridiculas. Ibid., p. 34.

A pesar del aristotelismo con que Olson moldea el concepto de la comedia, este crítico va a analizar la esencia de su comicidad con una visión mucho más minuciosa y progresiva que la del criterio aristotélico.

Por otra parte, hay una cosa que debemos tener en cuenta. Se trata del modo de obrar de Aristóteles para establecer las teorías en su *Poética*; estas fueron extraídas por el método inductivo a través de los numerosísimos datos y materiales recogidos por él. Es decir, en su *Poética* el forjó la figura ideal como protagonista de la tragedia a través de la lectura y la comprensión de todas las obras trágicas que podía obtener. Edipo, por ejemplo, es el personaje más apropiado como protagonista trágico según el criterio aristotélico. El gran filósofo griego lo declara varias veces en su *Poética* explicando la fábula y los caracteres más adecuados para la tragedia. Véanse los capítulos XI, XIII, XIV, XV, y XVI de la *Poética* aristotélica.

Y su declaración resulta no de la deducción de los caracteres ideales para la tragedia sino de la inducción hacia el establecimiento del modelo más común a todas las tragedias. Es natural, por consiguiente, que el aristotelismo en la *Poética*, por razonable que parezca, de lugar a las críticas de otros estudiosos cuya base teórica es la lógica. La refutación de Olson nos da un ejemplo concreto para ello; él piensa que, como hemos observado anteriormente, no existe un asunto absolutamente trágico ni cómico, por lo tanto, sostiene que Edipo también podría ser el protagonista de una comedia, con lo que, naturalmente, reinterpreta la afirmación inductiva de Aristóteles:

No son los acontecimientos mismos los que proporcionan gravedad o ligereza de ánimo, es el punto de vista adoptado. La convención puede determinar que se trata de un asunto solemne, del cual no hay que reírse ni hacer bromas; pero, por lo que a los asuntos mismos se refiere, muerte, asesinato, violación no son menos aptos para la comedia que para la tragedia. La leyenda de Edipo sirvió para que Sófocles hiciera un tema trágico; pero sería muy sencillo y posible convertirlo en un asunto para una comedia. Así pues,

cuando decimos que la tragedia imita una accion seria, entendemos que se trata de una accion que la tragedia convierte en seria; de la misma manera la comedia imita una accion convirtiendola en un asunto ligero. Elder Olson, op. cit., p. 54.

Pero, por el contrario, tambien pudiera ser que en el aristotelismo encontraran los no aristotelicos la solucion de los problemas que surgen en sus teorias, o, en otros terminos, seria posible que ellos consultaran las teorias de Aristoteles en algunas dudas, pues el filosofo baso su doctrina en la vasta erudicion de las obras literarias correspondientes.

Ahora bien, volvamos al punto original; desde que Aristoteles declaro que la comedia era mimesis de hombres inferiores, numerosos estudiosos han intentado elucidar la cuestion de la comicidad mas exacta y apropiadamente. Olson los compendia muy sucintamente en su libro clasificandolos en tres grupos conforme a su metodo de investigacion de la comicidad. Es decir, segun el, el primer grupo trata del problema en terminos del objeto del cual se rie uno; Platon, Ciceron, y Bergson pertenecen a este grupo. El segundo lo trata en terminos del sujeto, de quien se rie; Hobbes, Kant, Schopenhauer, Baudelaire, y Hazlitt son los que pertenecen a este grupo. Y, finalmente, el tercero en terminos de alguna relacion entre el objeto y el sujeto de la risa; Jean Paul Richter y Theodor Lipps son de este grupo. Vease Ibid., pp. 16-17.

Cronologicamente el caso de Platon sera una excepcion. Y las opiniones de Platon y Ciceron no se escapan de la de Aristoteles en el sentido fundamental; en Filebo, Platon considera lo ridiculo una forma del vicio la que se debe a la ignorancia ("SOC.-Ciertamente es un mal la ignorancia, y tambien lo que llamamos estado de estupidez. PRO.-¿Y que? SOC.-Mira pues a partir de ellas cual es la naturaleza de lo ridiculo. PRO.-Basta con que lo digas. SOC.-Basicamente es un vicio, llamado con el nombre de una determinada disposicion; en el conjunto del vicio es el accidente opuesto al

precepto recogido por la inscripcion de Delfos.”: M.a Angeles Duran y Francisco Lisi, ed., Dialogos □, Madrid, Editorial Gredos, 1992, pp. 89-90.), mientras Aristoteles lo considera un defecto y una fealdad, (Olson tambien reconoce la semejanza entre estas dos opiniones: vease Elder Olson op. cit., p. 16.) y tampoco podremos encontrar la gran diferencia entre la doctrina de Ciceron de que lo ridiculo es como algo indecoroso o deformado (“Then the field or province, so to speak, of the laughable [...], is restricted to that which may be described as unseemly or ugly[...]”: E. W. Sutton, ed., De Oratore, Londres, William Heinemann LTD, 1967, p. 373.) y la de Aristoteles que acabamos de mencionar.

Olson los adopta manejandolos muy exquisitamente para producir su propia teoria de la comedia sin que este de acuerdo totalmente con ninguno de ellos. Sobre todo, las ideas de Bergson, Hobbes, Kant, Schopenhauer, y Jean Paul Richter tendran algunas relaciones directas con la de este teorico. Lo veremos mas tarde.

Pues bien, vamos a observar que doctrina moldea Olson sintetizando y superando los antecedentes en cuanto al tema de la comicidad. Su teoria sobre las bases de la comicidad se puede resumir con solo dos palabras: diferente y relajacion.

La relajacion la estudiaremos en el 1.3. Para aclarar el concepto de lo diferente, tenemos que examinar el episodio que Olson utiliza en su teoria.

Sancho se agarra desesperadamente al borde de una zanja durante toda la noche por creer que se trata de un precipicio. Elder Olson, op. cit., p. 20.

Con esta situacion de Sancho, Olson desarrolla su idea de lo diferente como sigue:

El sufrimiento de Sancho es una emocion real porque esta basada en la falsa opinion de que se trata de un precipicio. Todos los hombres son iguales en

sus emociones; unicamente difieren en la base que soporta estas emociones. Si yo contemplo el miedo de Sancho como tal, el es como yo y yo simpatizo con el; en la oscuridad, imagino la zanja como un verdadero precipicio y, por lo tanto, lo veo como una causa razonable de la emocion y accion de Sancho. Si contemplo la base de su emocion, que resulta ser una opinion contraria a la mia, unicamente veo la diferencia y respondo solamente a lo absurdo viendo el miedo y la accion de Sancho como absurdos efectos de una causa que es puramente una zanja. Veo las diferencias relevantes entre zanja y precipicio, y toda la situacion me parece jocosa. Ibid., pp. 30-31.

Olson cree que la comicidad, en este caso, depende de si el lector comparte la pena de Sancho o no; si se parte de la semejanza entre Sancho y el mismo, es natural que participe de su pena y acepte sus dificultades muy seriamente, aunque sepa que el precipicio no es autentico sino que es una simple zanja; por otra parte, si parte de la diferencia, pensando en lo absurdo de la confusion de ambas cosas, el no se podra tomar en serio el sufrimiento de Sancho pese a que este sufra realmente.

Con esta opinion Olson nos ofrece dos corrientes de pensamiento y sentimiento en direccion contraria. Claramente sera la segunda la que significa su teoria de lo diferente:

[...] del hecho de compartir su pena paso a compartir su punto de vista, a pesar de saber que es falso. Del hecho de rechazar su punto de vista paso a rechazar sus sentimientos, a pesar de que se que son reales. Y esta diferencia de corrientes que nos llevan no significa unicamente que vamos hacia dos direcciones opuestas, sino que tambien nos hace miembros de mundos diferentes y, efectivamente, contrarios, tan distintos que su pena me produce placer.

La base de lo ridiculo y lo jocoso, por lo tanto, es lo diferente. Ibid., pp. 31-32.

El episodio de Sancho y esta segunda corriente de Olson nos recuerdan la teoría de Hobbes de la “vanagloria repentina”:

Sudden Gloy, is the passion which maketh those Grimaces called LAUGHTER; and is caused either by some sudden act of their own, that pleaseth them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves. (Thomas Hobbes, *Leviathan*, Middlesex, Penguin Books, 1968, p. 125.)

Pero Olson rechaza esta idea mostrándonos la excepción para disentir de él como sigue:

Por otra parte es posible que nuestras objeciones se centren particularmente en los puntos de vista que están en el extremo opuesto. A la teoría de Hobbes, por ejemplo, de la “vanagloria repentina”; si reflexionásemos sobre nuestra superioridad frente a un enemigo antes del combate sentiríamos alivio, o regocijo, o seguridad; pero no precisamente risa. (Ibid., pp. 19-20.)

Es decir, todos los casos de la superioridad frente a alguien no pueden cubrir todos los de lo diferente para la comicidad; si Sancho fuese nuestro enemigo serio, según Olson, no podríamos sentir risa sino alivio ante su situación absurda. Pero nos parece que hay una cosa que no tiene en cuenta Olson; lo que quiere manifestar Hobbes no será la risa general sino particular, esto es, el nos quiere exponer como es la risa concentrando el punto de vista en los perversos; “... it is incident most to them, that are conscious of the fewest abilities in themselves; who are forced to keep themselves in their own favour, by observing the imperfections of other men.” (Thomas Hobbes, *op. cit.*, p. 125.) En una palabra, lo que le interesa más será dejarnos el mensaje didáctico presentando la risa de los perversos; “And therefore much Laughter at the defects of others, is a signe of Pusillanimity. For of great minds, one of the proper workes is, to help and

free others from scorn; and compare themselves onely with the most able.” (Ibid., p. 125.) Hobbes utilizaria el concepto de la risa simplemente para mostrarnos la maldad que se pudiera producir a través de la superioridad frente a otros. Es decir, creo que el punto de partida de su idea es totalmente diferente del de Olson.

Por consiguiente, podemos decir que, en el caso de Sancho, lo cierto es que su situación nos hace reír y nosotros sentimos alguna superioridad frente a él, puesto que por lo menos sabemos una cosa que ignora él: no se trata de un precipicio sino de una zanja. Esto es, la teoría de Hobbes, de todos modos, se podrá aplicar a esta situación aunque no se pueda al revés.

Concretamente hablando, bajo el punto de vista de Olson, la risa provocada por el sentimiento de superioridad podrá ser un caso particular de su teoría de lo diferente. Si compartieramos todos los sentimientos con alguien, no podríamos sentirnos superiores a él de ninguna manera. Y si alguna risa es provocada por esta superioridad, esa risa se produce exclusivamente en el ambiente de lo diferente de Olson. En resumen, mientras Hobbes concentra su interés en el sentimiento de superioridad del que se ríe, el criterio de Olson, contempla más detenidamente la relación entre el objeto (¿de qué se ríe uno?) y el sujeto (¿quién se ríe?). Para el sentimiento de superioridad será una emoción posible que puede ocurrir después de producirse el efecto de lo diferente por parte del espectador. Pero a él le pareciera que Hobbes no pasaba de descubrir solo la superioridad entre varios sentimientos que pueden surgir en la mentalidad del que se ríe, y se limitaba en la investigación de la risa a prestar atención más al sujeto de la risa que a su objeto. Parece que es natural porque a Hobbes no le haría falta mucha atención al objeto de la risa para exponer su punto de vista ético o didáctico.

Y Olson añade una condición previa: hay que contar con una oposición de valores para crear la comicidad con el efecto de lo diferente. Pero esta idea

de Olson no parece tan original; podemos encontrar otras teorías similares con las que explicar el concepto de oposición de valores. Por ejemplo, Bergson generaliza las características de lo cómico como sigue:

Cómico es todo incidente que llama nuestra atención sobre la parte física de una persona en el momento en que nos ocupábamos de su aspecto moral. (Henry Bergson, *Introducción a la metafísica/La risa*, traducido por Manuel García Morente, México, Editorial Porrúa, 1996, p. 64.)

Si agrandamos ahora esta visión del cuerpo que se adelanta al espíritu, obtendremos algo más general, la forma que prima sobre el fondo, la letra que busca pleito al alma. ¿Será esta la idea que la comedia busca de sugerirse cuando ridiculiza a una profesión? (Ibid., p. 65.)

En este caso no podremos descubrir tanta diferencia entre las ideas que quieren manifestar la teoría de una oposición de valores de Olson y el concepto del contraste de la cuestión física-moral o de forma-fondo o de letra-alma de Bergson que acabamos de observar. Este contraste del filósofo francés podrá ser un ejemplo más concreto de la teoría de oposición de valores, esto es, cuando nos interesa algún aspecto moral de alguien en la escena de una comedia, si otro personaje o alguna situación escénica nos hace prestar atención sobre su parte física, esta condición puede ser uno de los modelos de lo que ha explicado Bergson, y, a la vez, puede cumplirse una oposición de valores entre nosotros y el personaje o la situación, según Olson.

Y tenemos otro ejemplo. De manera semejante Schopenhauer analiza la condición de la risa desde el punto de vista psíquico:

La risa proviene siempre y depende tan solo de que observamos subitamente la disparidad entre un concepto y el objeto real que relacionamos con él en nuestro pensamiento, de cualquiera manera que sea. La misma risa no es más que la expresión de semejante disparidad.[...] también ocurre muchas

veces que lo que nos sorprende subitamente es la incongruencia de un solo objeto real con el concepto en que ha sido comprendido, con razon, bajo otro aspecto. Cuanto mas justificada este, por una parte, la inclusion de aquellas realidades en el concepto, mas acentuada y radical sera, por otra, su incongruencia con el, y mas poderoso, por consiguiente, el efecto risible resultado de este contraste. (Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representacion* t. I, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, 1996, p. 68.)

En este caso, la disparidad o incongruencia entre el concepto y el objeto real tambien podra ser un ejemplo de la oposicion de valores entre nosotros y el personaje escenico. Por ejemplo, esperamos el vestido negro en una escena de funeral, pero si un personaje sale vestido de payaso nos hara reir. Es decir, la teoria de Schopenhauer, como la de Bergson, puede servir de prototipo particular de la nocion de la oposicion de valores de Olson.

En resumen, la importancia de esta teoria de Olson residira no en la originalidad, sino en las excelentes sintesis y generalizacion de las ideas precedentes de varios teóricos que han intentado aclarar la esencia de la comicidad.

Esta oposicion forma dos tipos: de puntos de vista sobre la posibilidad o probabilidad del acto completo, o de puntos de vista sobre el valor del acto. Segun Olson, bastara con uno o ambos tipos para crear la comicidad. Y la diferencia basica [...] es siempre una oposicion de valores y toma una o ambas de las dos formas siguientes. (Elder Olson, *op. cit.*, p. 33)

Y nos explica esa oposicion mas concretamente como sigue:

Por ejemplo: un personaje ridiculo piensa que algo es probable cuando nosotros pensamos que es imposible, o viceversa. Y piensa que tiene importancia cuando nosotros pensamos lo contrario. Tal personaje se toma algo muy en serio y nosotros relajamos nuestra seriedad al ver que lo serio no puede aplicarse en el contexto. *Ibid.*, p. 33.

Por lo tanto, sin esta oposicion, habria algun caso donde no se produjera la comicidad aunque ocurriera lo diferente previamente; por ejemplo, lo monstruoso, a pesar de que nos hace sentir diferente, no resultara lo comico al encontrarlo. Olson nos lo explica de la manera siguiente:

Diferente: pero tambien tenemos que ser iguales en algun respecto, de lo contrario nunca lo encontrariamos ridiculo. Mientras nos acercamos a lo diferente, tambien nos acercamos a lo monstruoso, y lo monstruoso nunca es ridiculo. Es mas: es la semejanza lo que nos proporciona el modelo con el cual nos comparamos a el a fin de despreciar su persona, su acto o discurso; es decir: a fin de encontrarle ridiculo. Ibid., p. 32.

Esto es, si no hay ninguna semejanza entre el publico y los personajes dramaticos, tampoco ocurre ninguna de dichas oposiciones entre ellos. Por consiguiente, con esta interpretacion, podemos decir que, para que un acto dramatico sea ridiculo a los espectadores, antes que nada, tiene que ser algo semejante a lo real, que puedan percibir a traves de su experiencia cotidiana. En otros terminos, los espectadores tienen que sentirse diferentes de los protagonistas sin que se rompa la verosimilitud de los actos de la comedia; sin ella no se podria producir la comicidad. Resumiendo, la verosimilitud sera el requisito basico para crear la comicidad, puesto que todos los procedimientos para esta se efectuan a base del efecto de la verosimilitud.

Pues bien, vamos a examinar brevemente la reaccion comica relacionandola con la teoria de lo diferente que acabamos de ver. Si esta es una teoria analitica que enfoca el punto de vista hacia la relacion entre el sujeto y el objeto de la risa, aquella sera la observacion de la psicologia del que se rie. Como hemos dicho en pp. 30-31, Olson divide el metodo de la investigacion de la comicidad en tres grupos basicos; el primer grupo trata

del problema de lo comico en terminos del objeto del cual se rie uno, el segundo lo trata en terminos del sujeto, de quien se rie y el tercero en terminos de alguna relacion entre el objeto y el sujeto del reirse. Entre estos tres grupos Olson ya senalo la insuficiencia del primero como hemos examinado (veanse las citas de las notas 44 y 45) y su teoria de lo diferente pertenecera al tercero, entonces nos queda el segundo, es decir, el analisis de la comicidad por parte del que se rie. la relajacion como reaccion comica del proximo subapartado sera este.

En este caso, parece que Olson comparte su opinion con Jean Paul Richter hasta cierto punto; si el objeto, nos dice Olson, no es un objeto de deseo, aversion o emocion seria, si descubren que la cosa en cuestion es contraria a lo maravilloso e inexplicable (tengamos en cuenta que Jean Paul Richter, en este caso, utiliza el termino simetrico de lo finito-infinito explicando el humor Jean Paul Richter, Introduccion a la estetica, traducido por Julian de Vargas, Madrid, Editorial Verbum, 1991, p. 93.

), o que por otra parte es una trampa manifiesta, entonces inmediatamente caeria en una condicion contraria a la de tomarsela en serio, y esta es la reaccion comica. Elder Olson, op. cit., p. 39.

En este caso tampoco podremos encontrar tanta diferencia entre Olson y Jean Paul Richter teniendo en cuenta lo que declara este analizando el humor como sigue:

El entendimiento y el mundo objetivo solo conocen lo finito. Aqui no hay mas que un contraste infinito entre las ideas (de la razon) y el finito mismo tomando en su totalidad. Pero, ¿que sucederia si se atribuyese y se opusiese este finito como contraste subjetivo a la idea (infinito) como contraste objetivo, y que en lugar de lo sublime o de la manifestacion de lo infinito se hiciera nacer una manifestacion de lo finito en lo infinito, es decir, una infinitud de contraste; en una palabra, una negacion de lo infinito?

En este caso tendríamos el humor o lo comico romantico. Y en realidad esto sucede asi. (Ibid., p. 93.)

Es decir, podremos decir que el humor ocurre cuando se comprende al fin lo aparentemente inexplicable o misterioso, según la teoría de Jean Paul Richter. Y lo que significa “descubrir que la cosa en cuestión es contraria a lo maravilloso e inexplicable” en la teoría de Olson precisamente será lo que quiere declararnos Jean Paul en su análisis del humor.

En otras palabras, esta reacción cómica es la fórmula psicológica hacia el objeto cómico descrito por medio de la teoría de lo diferente. Entonces, ¿qué efecto se produce concretamente entre los espectadores por la reacción cómica? Olson nos responde: la relajación.

1.3. La cuestión de la comicidad □: la relajación o la catástasis de la preocupación. Olson utiliza la “catástasis de la preocupación” como sinónimo de la “relajación de la preocupación”:

Se trata de una relajación, o, tal como diría Aristóteles, de una catástasis, de la tensión. (Elder Olson, op. cit., p. 29)

La transición a este estado se efectuaba a través de un tipo especial de relajación de toda preocupación: una catástasis, tal como decidí llamarla, de la preocupación. (Ibid., p. 41)

Olson cree que el núcleo de la comicidad de la comedia como género dramático consiste en la relajación de la preocupación o la tensión debida a la manifestación del absurdo situado en las bases de la tensión del espectador. Véase p. 19. Por consiguiente, la relajación de Olson se puede comparar con la catarsis de la tragedia de Aristóteles, que es la esencia en su definición.

(y, por supuesto, esta relajación se produce por medio del efecto de lo diferente que acabamos de observar en el subapartado precedente). El teórico nos orienta al concepto de esta relajación comparando simétricamente la tragedia y la comedia a través de las definiciones de

ambas formas dramaticas. En pp. 54-56 de su libro el estudioso compara asi la tragedia y la comedia analizando minuciosamente los sentidos de cada palabra de las definiciones de ambas (la definicion de la comedia de Olson, la hemos estudiado en p. 18).

Para ello, Olson desarrolla su idea de esta comparacion dividiendola en tres etapas para llegar a la trascendencia de la relajacion de la comedia. En primer lugar, segun el critico, para la comedia hay que producir una accion sin valor, asi como es imprescindible una accion noble y eminente (o sea accion seria) para la tragedia. Pero no toda accion seria es de la tragedia; segun la definicion de la Poetica aristotelica, solo la accion seria construida de tal modo que produzca temor o piedad pertenece a la tragedia.

Similarmente, no toda accion sin valor es de la comedia; para serlo, la accion sin valor tiene que construirse asi para que tenga el poder de la emocion que nos lleva a la risa. Ademas: tampoco toda accion seria que produce temor o piedad es la accion de la tragedia; tiene que causar precisamente la catarsis que nos libera de estas emociones. Igualmente, no toda accion sin valor que nos lleva a la risa es de la comedia; tiene que tener ademas la relajacion. Y, por ultimo, tenemos que anadir una cosa mas: si el ambiente que posibilita la catarsis en la tragedia es la empatia o la identificacion. Segun Patrice Pavis, la empatia significa lo mismo que la identificacion. (vease Patrice Pavis, diccionario del teatro, traducido por Fernando de Toro, Barcelona, Ediciones Paidos, 1990, p. 166.)

de los espectadores con los personajes, el que posibilita la relajacion en la comedia sera lo diferente que hemos examinado en el subapartado precedente.

Podemos esquematizar lo que acabamos de observar como sigue:

todos los tipos de accion dramatica

A1 = accion seria A2 = accion sin valor

B1 = produce B2 = produce risa
temor o piedad

C1 = catarsis C2 = relajacion

□el ambiente para C1: la empatia □el ambiente para C2: lo
o la identificacion. diferente.

ESQUEMA 1.

Las casillas A1, B1 y C1 pertenecen a la definicion de la tragedia aristotelica y A2, B2 y C2, a la de la comedia de Olson. Podemos apreciar facilmente las simetrias perfectas entre estas casillas ($A1 \leftrightarrow A2$, $B1 \leftrightarrow B2$, $C1 \leftrightarrow C2$) que nos demuestran implicitamente como ha creado Olson la definicion de la comedia; es decir, podemos advertir su dependencia del aristotelismo en elaborar esta definicion, puesto que la serie $A1 \rightarrow B1 \rightarrow C1$ indica de modo esquematico la definicion de la tragedia aristotelica, y el critico lo aprovecha como metodo de definir la comedia.

Las casillas negras (C1 y C2) son las esencias de la tragedia y la comedia y, entre varias acciones dramaticas posibles, solamente las acciones que ocupan estas dos casillas negras pueden ser autenticamente de la tragedia y la comedia. Concretamente hablando, la relajacion (C2) es el requisito obligatorio de la comedia, como la catarsis (C1) es el de la tragedia. Es decir, segun este esquema, no podriamos acercarnos a la cuestion de la comicidad mas radicalmente sin aclarar el concepto de la relajacion.

Pues bien, sera logico que tengamos que analizar, ante todo, las condiciones precedentes de la relajacion para aclarar el atributo intrinseco

de esta como núcleo de la comicidad. En primer lugar, nos encontramos con la acción sin valor en el esquema que acabamos de observar más arriba, y esta será una de las pruebas más adecuadas que demuestran la cualidad particular de Olson como aristotélico. Es decir, el concepto de la acción sin valor resulta de la contraposición al de la tragedia aristotélica que hemos estudiado en el subapartado 1.1., y esta idea servirá de punto de partida de la discrepancia entre este crítico y los no aristotélicos:

La tragedia excita el temor y la piedad y proporciona perfectos objetos para ella; excita el interés y lo canaliza debidamente, y finalmente lleva la mente hacia su condición normal avivando su capacidad para las emociones dolorosas. La comedia, por otra parte, elimina la preocupación mostrándonos que era absurdo pensar que había bases para ello. La tragedia está dotada de valor; la comedia elimina este mismo valor. La tragedia nos muestra la vida dirigida a importantes finalidades; la comedia nos la muestra como incapaz de alcanzar tales finalidades, o bien dirigida a otras menores. Elder Olson, *op. cit.*, p. 54.

Podemos decir que el papel de la comedia (sobre todo, su papel sociológico) se alteraría dependiendo de la valorización o desvalorización de su acción. Y Olson desarrolla su teoría de la comedia empezando por eliminar el valor de la acción de la misma. Examinaremos este asunto con más detalle en el §2.

De todas maneras, Olson cree que la cuestión primaria de ambos géneros dramáticos depende de la existencia del valor en la acción que es el objeto de la imitación, y esta opinión, en su fundamento, coincide con su idea de “el retratista / el caricaturista” que hemos observado en p. 22. El crítico nos dice que “por regla general el retratista representa a su personaje mejor, y el caricaturista peor, a pesar de que ambos poseen la semejanza”, y añade que de estas posibilidades dependen la tragedia y la comedia. Además tenemos

otra declaracion suya que tambien coincide con su idea de la accion sin valor o, mejor dicho, desvalorizada;

Si llamamos a la accion de la comedia accion desvalorizada, [...] (Elder Olson, op. cit., pp. 54-55)

esta vez nos propone dos tipos de punto de vista de la vida humana:

Nosotros podemos considerar la vida humana de una manera grave o de una manera alegre. La tragedia surge del punto de vista primero y la comedia del segundo. Si adoptamos el primero, la vida esta llena de peligros y de desgracias que nos despiertan temor y piedad; si adoptamos el segundo, no hay nada lo suficientemente importante para que nos preocupemos. Ibid., pp. 53-54.

En resumen, el modelo sigue manteniendo su ser cualquiera que sea su imitador (retratista o caricaturista); nuestra vida no puede ser otra comoquiera que la consideren (de un modo optimista o pesimista). De la misma manera, la accion misma como objeto de la imitacion permanece constante y guarda su aspecto invariablemente siendo lo que es; no podra haber variacion radical de por si. Lo que nos hace interpretarla de una manera distinta es el punto de vista del que la imita, en otras palabras, del dramaturgo. Y, a traves de lo que hemos examinado, podemos decir que, segun Olson, principalmente hay dos formas de punto de vista del dramaturgo para imitar una accion; imitarla dotandole de valor (accion seria), o imitarla impidiendo que se produzca este mismo valor en ella (accion sin valor). Por consiguiente, la relajacion de la preocupacion causada al principio de una accion, que vamos a estudiar en este subapartado, se realizara a traves del hecho de que las bases de esta preocupacion se conviertan en nada, que es el tramite para desvalorizar la accion:

Y dijimos tambien que en lo comico nos sentiamos inclinados a no tomar

nada en serio y a estar de buen humor ante todo. La transición a este estado se efectuaba a través de un tipo especial de relajación de toda preocupación: una *catastasis*, tal como decidí llamarla, de la preocupación a través de la aniquilación de la preocupación misma. No sustituyéndola por el deseo contrario, la aversión, ni tampoco reemplazando, por ejemplo, el miedo, por la emoción contraria, la esperanza, que también es algo serio, sino convirtiendo las bases de nuestra preocupación en absolutamente nada. *Ibid.*, p. 41.

Esta idea nos recordará la opinión de Kant en cuanto a la risa. Según este filósofo, esta se produce cuando una expectación tensa repentinamente se reduce a nada:

En todo lo que deba excitar una risa viva y agitada tiene que haber algún absurdo (en lo cual el entendimiento no puede encontrar por sí satisfacción alguna). La risa es una emoción que nace de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada. Precisamente esa transformación, que para el entendimiento, seguramente, no es cosa que regocije, regocija, sin embargo, indirectamente, en un momento, con gran vivacidad. (Immanuel Kant, *Critica del Juicio*, traducido por Manuel García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 1997, p. 294.)

Olson no encuentra errónea esta teoría; la refuta señalando solamente su falta de perfección:

[...] la teoría de Kant sobre “una expectación tensa que repentinamente se reduce a nada”, la de Schopenhauer sobre la incongruencia y el resto pueden contradecirse en cada caso pensando que la risa puede ser producida por causas diferentes de las pretendidas, y de estas se podría decir que producen efectos muy diferentes de la risa. (Elder Olson, *op. cit.*, p. 20)

Pero, práctica y fundamentalmente se podrá ver poca diferencia entre la opinión de Kant y la de Olson; coinciden incluso en declarar que la

existencia previa del absurdo es imprescindible para producir la risa. Habrá una diferencia entre ellos en el sentido principal: Kant se concentra solo en la expectativa tensa para encontrar la condición previa de la risa, mientras que Olson la designa más globalmente: la preocupación.

Hay otra condición precedente que debemos tener en cuenta: la risa. Según la opinión de Olson, la relajación sería imposible sin risa, y, al contrario, la risa sin relajación no sería propia de la comedia.

Por supuesto la risa por lo ridículo o lo jocoso y la relajación como base más indispensable de la comicidad comienzan fundamentalmente por el efecto de lo diferente, como hemos estudiado antes. Pero lo diferente sirve para explicar la relación formada entre el sujeto y objeto de la risa; y, para entender la transición de la risa a la relajación, tenemos que analizar, además, el mecanismo de la risa constituido alrededor del efecto de lo diferente, que se exige exclusivamente en la comedia como forma dramática. Lo que necesitamos para esta forma dramática no es simple risa, sino la risa dirigida a la relajación, y, por lo tanto, el efecto de lo diferente para la producción de la risa exige previa y provisionalmente algunas cosas que nos van a provocar cualquier tipo de preocupación que se va a convertir al fin en el objeto de la relajación, y este efecto tiene que realizarse partiendo de esta preocupación, cuyo absurdo se va a descubrir para crear la relajación más tarde. Para que se consiga la relajación finalmente, por lo tanto, es imprescindible que estratégicamente aparezca algún elemento serio o asunto grave, por ejemplo, emoción triste, aversión, miedo, asombro, curiosidad, etcétera, que puede causar alguna preocupación aparente en los espectadores al principio del desarrollo de la acción. La razón de ser de este elemento serio dentro de la comedia lo explica Olson como sigue:

Lo cómico solamente incluye lo ridículo, lo jocoso y las cosas que son tomadas como tales por analogía, como por ejemplo lo humorístico y lo

ingenioso. Todas estas cosas, [...], tienen un denominador común: minimizar la exigencia de que algo en particular ha de tomarse en serio, bien reduciéndola a lo absurdo, bien reduciéndola a lo negligible de manera que produzca placer la minimización. Así, en primer lugar, el objeto cómico tiene que ser algo del cual pensemos que presenta tal exigencia, puesto que lo que no existe no puede ser minimizado. Tampoco puede ser un objeto cómico algo que nosotros consideramos que no tiene ningún valor, ni por sí mismo ni en relación con otra cosa. Esto simplemente sería un objeto de indiferencia. El objeto cómico también tiene que excitar en cierto grado deseo o aversión, o bien tiene que poseer las bases para que se produzca una emoción, o bien proporcionar la espera de una de ellas; puede que simplemente nos despierte curiosidad o maravilla, cosas que implican un deseo de conocer, o bien puede poner frente a nosotros algo aparentemente terrible o patético. Ibid., pp. 37-38.

Este elemento serio que surge al principio, cuya razón de ser dentro de la comedia paradójicamente se asegura así, se convertirá más tarde en el origen de la risa y de la relajación. Por medio del efecto de lo diferente en la acción de la comedia, como hemos visto en el caso de Sancho, véase p. 31. el dramaturgo puede producir un ambiente apropiado que posibilita el descubrimiento del absurdo a los espectadores; es decir, la creación de lo diferente en la acción cómica puede ser un trabajo de la preparación previa para este descubrimiento, y bajo este ambiente generado por el dispositivo “lo diferente”, la preocupación causada por el elemento serio del inicio de la acción se convertirá en la risa con el descubrimiento del absurdo implicado en esta preocupación. Y la risa producida así se continuará con la relajación, porque lo que provoca esta risa es el descubrimiento del absurdo que está implicado en las bases de la preocupación durante el curso de la actuación de aquel ambiente; es decir, los espectadores se pueden relajar riéndose cuando descubren el absurdo contenido en las bases de sus preocupaciones.

Respecto a la relajacion del espectador en la comedia, Olson tambien opina lo siguiente:

Si la comedia relaja la preocupacion convirtiendo en absurdas las bases de esta, la comedia sera mas efectiva cuando trate de cosas que excitan nuestra preocupacion. Ibid., p. 81.

El dramaturgo, por consiguiente, pretendiera que el dispositivo “lo diferente” funcione justamente en la relacion psicologica entre el objeto de la comicidad y su sujeto, es decir, el espectador. La meta final del dramaturgo con este efecto sera, desde luego, facilitar a los espectadores el descubrimiento del absurdo, y, por lo tanto, este descubrimiento puede ser lo que resulta del ambiente de lo diferente.

Ahora bien, debemos subrayar que la risa tiene que dirigirse a la relajacion, y para que se cumpla esta direccion, hay que descubrir el absurdo en las bases de la preocupacion causada por el elemento serio que aparece en las primeras partes de la accion. Es decir, el descubrimiento del absurdo sera la clave de la risa dirigida a la relajacion. Entonces podemos resumir todo lo que hemos observado en torno a la relajacion : la comedia persigue la relajacion. Pero ¿contra que es esta relajacion?: contra alguna preocupacion causada por algun elemento serio que surge al inicio de la accion dramatica. Entonces ¿que posibilita la relajacion evitando la preocupacion?: la risa causada por el descubrimiento del absurdo en las bases de esta preocupacion. Y todo esto funcionara bajo el dispositivo “lo diferente”. Es decir, este dispositivo permite el descubrimiento del absurdo para producir la risa y, al contrario, el descubrimiento del absurdo sera un resultado concreto del dispositivo “lo diferente”.

Con este resumen tenemos dos etapas de la transicion emocional para la relajacion: de la preocupacion a la risa y de esta risa a la relajacion. En primer lugar, se pone el dispositivo “lo diferente” en el trayecto de la accion

de la comedia antes de que se realice la primera etapa de la transición, y se cumpliera esta transición a través del descubrimiento del absurdo en la acción producido por ese dispositivo, y para la segunda, actuara este descubrimiento como intermediario entre la risa y la relajación. Así pues, podemos decir que el descubrimiento del absurdo es el generador de la risa y, a la vez, es el catalizador de la relajación. Con el siguiente esquema vamos a resumir todo lo que hemos expuesto:

elemento serio relación simétrica risa

descubrimiento del absurdo

efecto de lo diferente

preocupación relación simétrica relajación

ESQUEMA 2.

Por supuesto, ambas transiciones emocionales ocurrirán casi simultáneamente. En otros términos: los espectadores se ríen relajándose después de descubrir el absurdo en la acción dramática, a pesar de que cada una de ambas transiciones aparentemente se representa sucesivamente en el esquema. Y, al contrario, podemos distinguir estas dos transiciones gracias al esquema en la medida en que la risa de los espectadores se dirige a la relajación, aunque prácticamente ellas ocurren a la vez.

Pues bien, como último estudio de la cuestión de la comicidad, vamos a examinar concretamente de qué manera se puede captar el absurdo a lo largo de la acción de la comedia. Olson nos ofrece el siguiente método de hacerlo:

[...] unicamente podemos saber que es lo absurdo mediante una comparacion con un modelo. Como el modelo varia porque hay distintas opiniones sobre lo que se debe hacer correctamente en un contexto dado, de la misma manera varian las opiniones segun la clase social, la instruccion, la inteligencia, el caracter, etc. Por otra parte, un juicio se alcanza mediante un modelo, por ejemplo: el juicio de que una cosa es absurda, y tales juicios pueden ser correctos o incorrectos: algo se puede juzgar como absurdo cuando en realidad no lo es. Ibid., p. 85.

Segun el critico, no existe la situacion objetiva y puramente absurda porque puede ser absurdo incluso el juicio mismo acerca del absurdo. Y nosotros podemos ser convencidos por esta opinion teniendo en cuenta su criterio fundamental sobre el objeto de la risa. veanse las citas de las notas 44 y 45.

Es decir, como no existe la accion objetivamente ridicula o jocosa, es natural que tambien el absurdo existente en la accion pueda variar y dependa del punto de vista del que lo interpreta. Por consiguiente, hace falta un modelo para juzgar la absurdidad. Pero incluso la comparacion con el modelo para el descubrimiento del absurdo, que es la manera que pone el mismo, no podra por menos que producir el juicio relativo, ya que ese modelo tambien puede variar como el absurdo: dependera del caracter del que lo toma.

En este caso, podemos introducir una cuestion; si se trata de un asunto muy familiar o cotidiano en la accion comica, es posible que algunos espectadores se rian viendo ese asunto escenico aunque otros no lo hagan, puesto que cada uno tiene su propia experiencia de la vida cotidiana y su propio modelo correspondiente a su estado inteligente, social, economico, etcetera, para juzgarlo, y, por eso, sus modelos se diferenciarian. Entonces para evitar el problema de esta dualidad, ¿el dramaturgo comico tiene que buscar la materia que es menos polemica en este sentido?

Es decir, se trata de que el absurdo descubierto en la acción dramática responde a un modelo compartido por los más espectadores posibles. Esta idea nos orientará en la cuestión del nivel de la comicidad, y la elucidaremos empezando a clasificar las comedias.

1.4. Desde la distanciamiento de Brecht hacia la clasificación de la comedia.

Ahora bien, hemos examinado que hay que poner previamente el dispositivo “lo diferente” en la acción dramática para conseguir el descubrimiento del absurdo que produce la risa y la relajación. Entonces tenemos que observar con otro punto de vista el dispositivo “lo diferente” que facilita a los espectadores captar las absurdidades implicadas en la acción cómica y la relajación como objetivo final de la comedia de Olson. Como hemos examinado en el subapartado precedente (vease ESQUEMA 2), lo que guía a los espectadores de la preocupación hacia el descubrimiento de su absurdo es el dispositivo “lo diferente”. Es decir, ese descubrimiento será posible con más facilidad cuando el dispositivo “lo diferente” domine generalmente el ambiente de la acción. Pues bien, vamos a observar la opinión concreta de Olson sobre esto:

Si quisieramos hacer este argumento lo más cómico posible, tendríamos que hacer a los personajes lo más diferentes posible de nosotros, y sus fortunas las más diferentes posibles de las que pueden ocurrirnos a nosotros. Y hacer poco probable que las fortunas ocurran a las personas implicadas en la acción. Se ha dicho demasiado sobre la teoría de Brecht, *Verfremdungseffekt*, o distanciamiento; pero en realidad se trata de una forma modificada de la alienación cómica. Se trata de que lo extremadamente cómico se produce haciendo que el observador esté tan indiferente ante las fortunas de las personas que está contemplando que le es posible concentrarse en las absurdidades de la acción y de la fortuna como tales sin necesidad de participación emocional. *Ibid.*, pp. 105-106.

Como declara el crítico, nos parece que el dispositivo “lo diferente” comparte unos puntos de vista con el de la distanciaci3n. Algunos críticos utilizan otros términos como desalienaci3n o extranamiento para el mismo sentido.

de Bertolt Brecht. No obstante, también se podrá encontrar con facilidad la diferencia patente que existe entre estas dos teorías a través de la explicaci3n de Patrice Pavis sobre la distanciaci3n brechtiana:

En BRECHT, la distanciaci3n no es solamente un acto estético, sino también político: el efecto de distanciaci3n no se vincula con una percepci3n nueva o con un efecto cómico, sino con una desalienaci3n ideológica (Verfremdung remite a Entfremdung, alienaci3n social). La distanciaci3n permite pasar del nivel del procedimiento estético al de la responsabilidad ideológica de la obra de arte. Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 148.

Es decir, mientras que Olson presta mucha atenci3n a la cuesti3n del género dramático, o, en este caso, la cuesti3n de la comicidad, Brecht se acerca a la teoría dramática fundamentalmente desde el punto de vista de la ideología, en otras palabras, del didactismo social. El crítico estadounidense Oscar G. Brockett considera “relacionar lo que han visto en la escena a las condiciones sociales y económicas fuera del teatro”;

Brecht hoped in this way to lead the audience to relate what they saw on the stage to social and economic conditions outside the theatre; ultimately, he wished the audience to apply its new perceptions by working for changes in the social and economic system. Oscar Gross Brockett, *History of the Theatre*, Newton (Massachusetts), Allyn and Bacon, 1987, p. 602.

Y Jacques Desuche lo conecta con el marxismo:

[...], para Brecht, hay una ciencia del cambio de las sociedades: es el marxismo, que permite dominar el mundo humano. Jacques Desuche, *La tecnica teatral de Bertolt Brecht*, traducido por Ricard Salvat, Barcelona, oikos-tau, 1968, p. 33.

Sin embargo, hay que tener presente una cosa mas: las explicaciones que acabamos de observar, en cuanto a la tendencia principal de Brecht, podrian hacernos pensar que en el teatro epico falta el entretenimiento o la comicidad. No sera asi; Desuche lo confirma de la manera siguiente:

Lo que Brecht quiere es que el espectador halle placer en el teatro, contemplando como una diversion las duras e innumerables actividades que le permiten vivir o sobrevivir, en estos tiempos de desorden y de injusticia. (Ibid., p. 103.)

Ha dado el privilegio a la satira, al teatro critico ante la tragedia. Digamos que estaba altamente dotado para el teatro comico, satirico, y que la satira es esencialmente popular. (Ibid., p. 118.)

Lo cierto es que la diversion o el humor dramatico para Brecht es una manera muy importante e imprescindible para manifestar eficazmente lo que quiere realizar en su teatro. No obstante, la diversion o el humor no podra ser la meta final de sus obras dramaticas, y tendremos que interpretar la explicacion de Pavis sobre la distanciacion brechtiana (vease la cita de la nota 74) con este punto de vista.

Esto sera el punto de partida para distinguir radicalmente ambas

teorias, y, con ello, llegaremos a descubrir la diferencia mas concreta y decisiva entre estas. Y, si la comprendemos exactamente, podremos aclarar la tecnica dramaturgica de la comedia de Olson.

El objetivo comun de ambas teorias sera hacer a los espectadores sentirse diferentes ante el ambiente y los acontecimientos escenicos para que aquellos sean indiferentes a las fortunas de los protagonistas dramaticos. Y esta indiferencia, en ambas teorias, podra ser cumplida por esa diferencia entre los espectadores y los personajes. Por lo tanto, el resultado dramatico de lo diferente, en algunos momentos, puede ser semejante en ambas teorias. Podremos darnos cuenta de ello en la declaracion de Desuche:

Brecht, [...], representa cada escena con un maximo de relajacion, de lentitud y de calma, desarrollando suavemente el drama como un todo, aislando frecuentemente las secuencias (cuyas contradicciones subraya). (Ibid., p. 31.)

Es decir, “sentir la relajacion viendo los sucesos escenicos”, por lo menos, sera comun a ambas.

Pero cada una de ellas tendra una meta final distinta, y, por consiguiente, existira la divergencia metodologica en la realizacion de ambas teorias: como es bien sabido, el dramaturgo aleman instala el efecto de distanciacion en sus obras dramaticas persiguiendo esa indiferencia para que los espectadores no pierdan sus juicios criticos por la empatia o la identificacion con el personaje contemplando la accion dramatica:

[...], si el teatro quiere cumplir su funcion social, es decir, su funcion critica, si quiere hacer sensibles al espectador los abusos y las fuerzas maleficas de la sociedad, para que desee cambiarlas, en este claro juicio lo que tiene que despertar, y no una instintiva repugnancia [...]. La solucion es divertir al hombre mostrandole su vida, pero como □alejada□ de el. Ibid., p. 45.

Es decir, lo que le interesa finalmente a Brecht es más el mantenimiento del juicio crítico de los espectadores que la diversión o su sentimiento de la comicidad:

Mostrando lo contrario de lo que se podría esperar, Brecht no deja de sorprendernos para hacernos reflexionar. *Ibid.*, p. 48.

He wished to assign the spectator an active role in the theatre by making him watch critically rather than passively. Oscar Gross Brockett, *op. cit.*, p. 601.

Por otra parte, el motivo de la necesidad del estado de indiferencia de los espectadores en la teoría de Olson será la creación de la comicidad facilitando el descubrimiento de las absurdidades existentes en la acción dramática. Es decir, en esta teoría, la indiferencia por el dispositivo “lo diferente” sirve para concentrar a los espectadores en las absurdidades implicadas en la acción dramática.

Además, a pesar de que aparentemente estas dos teorías coinciden en evitar la empatía y la catarsis de Aristóteles y, por consiguiente, comparten algunos puntos de vista o incluso nos parece que Olson ha conseguido la concepción básica de su teoría plagiando la de la distanciamiento de Brecht, efectivamente entre estas teorías hay otra diferencia más radical que debemos tener en cuenta para elucidar y distinguir la teoría de la comedia. Para ello, ante todo, tenemos que saber que la fuente original de desarrollo de las teorías dramáticas de estos dos teóricos es, en el sentido dramaturgico, el aristotelismo de la *Poética*. Pese a que cada una de ellas

tiene distinto metodo y destino, de todas maneras, Olson y Brecht buscan las soluciones de sus problemas desde el angulo inverso al de Aristoteles. Y si distinguimos las razones por las cuales cada uno de ellos lo hace, podremos comprender la diferencia definitiva que existe entre ambas teorias. Concretamente hablando, Olson, como aristotelico, elabora su teoria de la comedia deduciendola de la doctrina aristotelica sobre la tragedia de la Poetica, como ya hemos comprobado varias veces. Aqui tenemos su declaracion mas directa sobre ello:

La accion tragica produce temor y piedad. “Piedad”, dice Aristoteles, “para con el hombre que sufre desgracias inmerecidas”, y “temor para con el hombre como nosotros”. La accion comica es precisamente lo opuesto a ello: el personaje comico, [...], es diferente de nosotros, en el hecho de ser comico, y las desgracias, precisamente porque son comicas, o bien no son importantes o bien son merecidas. Por consiguiente, la accion comica neutraliza las emociones de temor y piedad para producir lo contrario, y una vez mas debo insistir en que no se trata de lo negativo, ni de lo contradictorio, sino de lo contrario de lo serio. Elder Olson, op. cit., pp. 55-56.

Podemos decir que Olson coincide con Aristoteles en el punto de vista fundamental a la hora de teorizar el drama. Basicamente esta de acuerdo con las ideas del filosofo griego y su metodo de la teorizacion de la tragedia. Por ejemplo, como hemos observado antes (p. 19 y ESQUEMA 1), la nocion de la catarsis como esencia de la tragedia aristotelica ofrece a Olson la concepcion de la relajacion como esencia de la comedia, y sin aquella Olson no podria establecer el concepto de esta. Concretamente hablando, la serie de A1(accion seria)→B1(temor o piedad)→C1(catarsis) del ESQUEMA 1 define la tragedia de Aristoteles, y a partir de el, Olson fija el de la comedia encontrando los conceptos contrarios de los de la serie aristotelica: A2(accion

sin valor)→B2(risa)→C2(relajacion) de ESQUEMA 1. Además, como hemos comprobado al observar la definición de la comedia de Olson, el mismo confiesa su dependencia de Aristoteles en el método de definir la comedia (veanse las citas 16, 17 y 18). Es decir, su modo de elaborar la definición de la comedia, en muchos casos, depende del modo que tiene Aristoteles de definir la tragedia. En resumen, este teórico encuentra los conceptos de la tragedia aristotélica que él acepta, y luego investiga los contrarios de los de la tragedia de Aristoteles, y esto será su método principal para establecer la teorización de la comedia. También su teoría de lo diferente, por lo tanto, es el resultado de tal investigación. Es decir, lo diferente puede ser el concepto contrario de la empatía o la identificación que será el punto de partida para la producción de la catarsis aristotélica. Para aclararlo, en primer lugar, tenemos que volver otra vez a la tragedia aristotélica y revisar su catarsis. De hecho, Aristoteles mismo, definiendo la tragedia en su Poética, no explica precisamente que es la catarsis. Entonces no podemos por menos que contar con otros que la han interpretado posteriormente. La siguiente explicación corresponde a Pavis:

ARISTOTELES describe en la Poética (1449b) la purgación de las pasiones (esencialmente piedad y terror) en el momento mismo de su producción en el espectador, quien se identifica con el héroe trágico. [...]

Esta purgación, que se ha asimilado a la identificación y al placer estético, está vinculada al trabajo de lo imaginario y a la producción de la ilusión escénica. El psicoanálisis interpreta la purgación como el placer engendrado por nuestras propias emociones ante las emociones del otro, y el placer de sentir una parte de su antiguo yo reprimido, el cual toma el aspecto tranquilizador del yo del otro (ilusión, denegación). Patrice Pavis, *op. cit.*, pp. 52-53.

Según esta explicación, la identificación puede ser la condición previa de

la catarsis en la tragedia aristotelica, como lo diferente es la de la relajacion en la comedia de Olson. Ahora vamos a observar la explicacion que da Pavis de la empatia o la identificacion:

Proceso de ilusion del espectador que imagina ser el personaje representado (o del actor que entra □en la piel□ de su personaje). La identificacion con el heroe de la obra es un fenomeno que tiene profundas raices en el inconsciente y en la busqueda de placer estetico. Este placer proviene, segun FREUD, del reconocimiento catartico del yo y del otro, del deseo de apropiarse de este yo, pero tambien de diferenciarse de el. Ibid., p. 263.

Y la siguiente explicacion es de la identificacion con el personaje:

Es uno de los criterios del placer y de la comunicacion teatral. Por ejemplo, NIETZSCHE lo considera el fenomeno dramatico fundamental: “verse a si mismo metamorfoseado ante si y actuar ahora como si hubieramos entrado en otro cuerpo, en otro caracter” (El origen de la tragedia, cap. 8, 1967:44). Este proceso implica que el espectador sea capacitado por el estilo de representacion-y, en consecuencia, por las motivaciones ideologicas- para juzgar al personaje: este debera poseer algunos atributos del heroe. Si juzgamos a este heroe como “mejor” que nosotros, la identificacion se efectuara a traves de la admiracion y de cierta “distancia” inherente a lo inaccesible; si lo juzgamos inferior, pero no del todo culpable, la identificacion se efectuara por medio de la compasion (terror y piedad). Ibid., p. 263.

Merecera la pena comparar esta opinion de Pavis con lo que ha dicho Aristoteles estimando a los hombres como objeto de la mimesis:

Diferencia semejante a la que hay entre tragedia y comedia, pues la una

quiere mimetizar a los hombres como siendo peores y la otra como mejores de lo que son. (Anibal Gonzalez, ed., op., cit., p. 50.)

Y hay que distinguir estos dos criterios. Digamos que Aristoteles juzga al personaje desde el punto de vista de su forma de ser o de su personalidad, y Pavis anade una cosa mas: lo hace tambien teniendo en cuenta la circunstancia con la que al personaje le toca enfrentarse en el drama.

Segun las explicaciones de Pavis, habra dos formas de identificacion Pero H. R. Jauss la divide mas minuciosamente, y ofrece cinco modelos de la identificacion, que veremos mas tarde.

en el drama: una se efectua a traves de la admiracion hacia el heroe dramatico que es mejor que nosotros (diferenciarse) y otra se efectua a traves de la compasion (terror y piedad) hacia el heroe que es inferior a nosotros, pero no del todo culpable (apropiarse). Y, entre ellas, la que es adecuada para la tragedia aristotelica, o mejor dicho, la que nos lleva a la catarsis, desde luego, sera esta. En este caso sera posible que nos confundamos por la variedad del concepto de la identificacion en la dramaturgia. Por eso, para evitar la posible confusion, debemos tener presente que de aqui en adelante la identificacion como concepto contrario de lo diferente tiene que limitarse conceptualmente a ser la que “se efectua a traves de la compasion (terror y piedad) para el heroe que es inferior a nosotros, pero no del todo culpable”, es decir, la identificacion catartica.

Ademas, nos podremos enterar mas claramente de la relacion entre la catarsis y la identificacion con las siguientes explicaciones de Aristoteles acerca de la compasion y el temor en su Retorica:

Sea, pues, la compasion un cierto pesar por la aparicion de un mal destructivo y penoso en quien no lo merece, que tambien cabria esperar que

lo padeciera uno mismo o alguno de nuestros allegados, y ello además cuando se muestra próximo; porque es claro que el que está a punto de sentir compasión necesariamente ha de estar en la situación de creer que el mismo o alguno de sus allegados van a sufrir un mal y un mal como el que se ha dicho en la definición, o semejante, o muy parecido. Quintin Racionero, ed., *Retórica*, Madrid, Editorial Gredos, 1990, p. 353.

Y nos interesaría también su definición del temor:

Admitamos, en efecto, que el miedo es un cierto pesar o turbación, nacidos de la imagen de que es inminente un mal destructivo o penoso. Porque, no todos los malos producen miedo -sea, por ejemplo, el ser injusto o el ser torpe-, sino los que tienen capacidad de acarrear grandes penalidades o desastres, y ello además si no aparecen lejanos, sino próximos, de manera que estén, a punto de ocurrir. Los males demasiado lejanos no dan miedo, ciertamente todo el mundo sabe que morir, pero, como no es cosa próxima, nadie se preocupa. *Ibid.*, pp. 334-335.

En resumen, la catarsis es la purgación de las pasiones, sobre todo el terror y la piedad pueden ser sus objetivos, y estas pasiones serán purgadas por la compasión; por la parte de los espectadores, esta compasión actuará por medio de la identificación, mejor dicho, cuando imaginan que ellos (o alguno de ellos) también podrán ser víctimas, y que el peligro parece no lejano sino próximo e inminente. Así pues, solo cuando a los espectadores les parezca que el mal o el peligro que sufre el protagonista no es ajeno ni extraño sino que puede ser suyo y ocurrir muy cerca de ellos (identificación), por fin la catarsis será posible. El curso de esta identificación Olson lo llama participación emocional. Véase la cita de la nota 72.

Lo que se opone a todo esto es precisamente la teoría de lo diferente: la compasión y todos los factores que causan esta imposibilitarían la creación de la comicidad porque, como es bien sabido, la compasión y la comicidad serán cosas incompatibles, según la teoría de Olson. Concretamente hablando, el espectador, para que llegue a la risa, tiene que descubrir el absurdo en la acción dramática por el ambiente de lo diferente en lugar de experimentar el temor y la piedad por el de la identificación; por lo tanto, el espectador puede alcanzar la risa en vez de la compasión, y, como hemos observado en el subapartado precedente, el caerá inmediatamente en la relajación psicológica en lugar de la catarsis, ya que la risa por el descubrimiento del absurdo es a la relajación en la comedia, como la compasión por el sentimiento del temor y la piedad a la catarsis en la tragedia. Podemos esquematizar todo esto de la manera siguiente:

□comedia□

relajación

acción dramática lo diferente descubrimiento risa
del absurdo

□tragedia□

catarsis

acción dramática identificación sentimiento de compasión
temor y piedad Ya podemos saber el atributo

intrínseco de la compasión en la tragedia; como en el caso de la risa en la comedia, esta compasión no es la compasión ordinaria, sino la que siente el espectador después de experimentar el temor y la piedad a través del estado completamente identificado con el personaje, es decir, la compasión es el resultado de la identificación que ha instalado el dramaturgo para el espectador a lo largo de la acción dramática.

ESQUEMA 3.

Como representa el ESQUEMA 3, los procesos para llegar a las finalidades de ambos generos dramaticos (relajacion y catarsis) demuestran la simetria perfecta. En otros terminos, el lugar donde Olson encuentra la conclusion de la teoria de la comedia sera en los conceptos inversos de la de la tragedia aristotelica, y su teoria resultaria no de la refutacion metodologica ni ideologica contra Aristoteles, sino de la idea de que la comedia tiene el concepto completamente contrario del de la tragedia aristotelica.

Por otra parte, la teoria de Brecht empieza por negar totalmente la ideologia de Aristoteles en su Poetica:

[...], Brecht desarrollo sus ideas sobre lo que llamo episches Theater (teatro epico), al que puso en contraste con el teatro de Aristoteles, [...]. C. A. Jones, "Brecht y el drama del Siglo de Oro en Espana", Segismundo, III (1967), p. 40.

Una de las cosas que mas disgustaban a Brecht en el drama aristotelico era su empleo de lo que el llamaba la Einfuhlung, o sea, la atribucion de una emocion a la causa externa que la estimula, la identificacion del actor y del espectador con los personajes representados, la cual produjo la famosa catarsis del teatro aristotelico. Ibid., p. 41.

Y, con las siguientes explicaciones de Jones sobre la critica de Brecht contra la caracteristica del teatro tradicional aristotelico, y de Desuche sobre la tendencia teorica del teatro epico, podremos comprender mejor la doctrina de Brecht y las circunstancias de su nacimiento:

El drama aristotelico para Brecht estaba asociado esencialmente con el tipo de obra en que el espectador, por medio de la catarsis o purificacion que le libraba de la compasion y del terror, se reducía a un miembro inocuo e ineficaz de la sociedad, mientras que el drama epico, designado específicamente como “no aristotelico”, por medio de tecnicas como la de la alienacion, le hacia un miembro activo y util de la sociedad. Ibid., p. 46.

Se trata, [...], de mostrarnos la realidad contemporanea y permitirnos juzgarla: para esto es necesario, pues, que deje de aparecernos como necesaria.

Debe aparecernos, de pronto, en escena, extrana, sorprendente, □alejada□ de nosotros. Jacques Desuche, op. cit., p. 45.

El efecto de desalienacion, [...], tiene por funcion hacer surgir ante la mirada, clara y nueva, una cosa por demas acostumbrada; tan familiar que no nos dariamos cuenta de ello. Lo que se daba por supuesto, lo que formaba parte del acontecer cotidiano (una comida, un registro, una distribucion de octavillas, la vida de una cantinera o de un fisico) se convierte en algo interesante, raro, (o sea sorprendente) e inesperado; lo que ayuda a juzgarlo bajo una perspectiva inedita. Ibid., p. 67.

Brecht considera que lo que paraliza el juicio critico y subjetivo del espectador es la identificacion y la catarsis de Aristoteles. Por consiguiente, lo que fue inventado por el para eliminarlas y garantizar la facultad del juicio critico del espectador sera precisamente el efecto de la distanciacion, el cual aleja la representacion de manera que el objeto representado aparezca bajo una nueva perspectiva -o sea, juicio critico- que revele un aspecto oculto o demasiado familiar. Y Pavis resume este efecto muy precisa y claramente en su diccionario de la manera siguiente:

BRECHT, en su deseo de modificar la actitud del espectador y activar su percepcion, llego a una nocion [...]. Para el, “una imagen distanciadora es aquella en la que se reconoce al objetivo, pero al mismo tiempo se le ve extano” ([...]). La distanciacion es “un procedimiento que permite descubrir los procesos representados como procesos extranos (...). El efecto de distanciacion transforma la actitud aprobatoria del espectador, basada en la identificacion, en una actitud critica”. Patrice Pavis, op. cit., p. 148.

Para que se de este efecto en su teatro epico, Brecht inventa varios dispositivos dramaticos: la fragmentacion de la estructura dramatica, la introduccion del concepto de la gestualidad de los personajes, la destruccion de la ilusion teatral, etcetera. Estos dispositivos facilitaran el efecto de la distanciacion en la accion dramatica, y por ella los personajes podran hacerse diferentes de los espectadores.

En conclusion, Brecht busca el concepto contradictorio o, mejor dicho, anti-aristotelico, para establecer la teoria dramatica de la funcion critica y revolucionaria de la sociedad oponiendose ideologicamente al aristotelismo de la Poetica, mientras que Olson persigue el concepto simetrico al del aristotelismo para fundar el concepto de la comedia como genero dramatico con la opinion de que, en casi todos los sentidos, es la forma contraria de la tragedia aristotelica; en una palabra, esta doctrina de Olson sera posible porque el es aristotelico, como hemos comprobado antes.

Entonces tenemos que prestar atencion a las discrepancias que se dan entre los intentos de Olson y Brecht para alcanzar sus metas finales. Esta sera la principal senal para distinguir definitivamente ambas teorias en el sentido de la dramaturgia, puesto que con sus distintos objetivos se producirian debidamente las distintas tecnicas, a pesar de que haya semejanza aparente. Mientras el efecto de la distanciacion de Brecht se cumple por varios dispositivos dramaticos instalados deliberadamente por el

autor a lo largo de la accion dramatica, la manera de la realizacion del efecto de lo diferente de Olson sera por el manejo de la circunstancia del suceso escenico mismo, que tiene posibilidad de convertirse en el absurdo.

Concretamente hablando, Olson busca el concepto contrario no de todos los tipos de identificacion, Hay cinco modelos de la identificacion, segun el diccionario de Pavis:

La tipologia de H. R. JAUSS tiene el merito de definir claramente sus criterios distintivos, proponiendo cinco modelos de identificacion: asociativo, admirativo, simpatico, catartico e ironico. (Ibid., p. 263.)

sino unicamente de la identificacion catartica que pertenece a la tragedia aristotelica, es decir, la que se efectua a traves de la compasion. Por lo tanto, lo diferente sera exclusivamente el concepto simetrico de la identificacion catartica, Tengamos presente que Olson busca el concepto no negativo ni contradictorio de la identificacion catartica, sino contrario o simetrico a esta (vease la cita de la nota 81), puesto que si buscara el concepto negativo de esta, lo diferente, como resultado de esta busqueda, implicaria todas las demas formas de la identificacion excepto catartica, o tendria un concepto muy ambiguo (vease la cita de la nota 43). Por consiguiente, lo diferente no puede ser el concepto negativo de la identificacion catartica sino el concepto simetrico de esta.

y el absurdo revelado en el acontecimiento escenico que experimentararan los espectadores por el efecto de lo diferente sera el resultado concreto del trabajo del dramaturgo de establecer el concepto simetrico de la identificacion catartica manejando la circunstancia de la accion dramatica.

Por otra parte, Brecht quiere negar y suprimir la misma identificacion:

La critica brechtiana del teatro de identificacion es mucho mas radical: identificarse con el heroe implica una ausencia de espiritu critico y presupone que concibamos lo humano como eterno, por encima de las epocas y las clases. Ibid., p. 264.

El punto de partida de su teoría sería la refutación de la empatía y la catarsis aristotélicas de la *Poética*, pero este dramaturgo alemán, ampliando la interpretación de esta, llega a considerar que cualquier forma de la identificación con el personaje dramático puede provocar que el espectador opine sobre la sociedad sin criticarla, y el teatro tradicional, es decir, aristotélico, solo le dirige hacia la participación dramática con una actitud pasiva hacia la identificación. Y, como hemos dicho anteriormente, su distanciamiento, efecto para prevenir la identificación, se cumple por medio no del carácter del acontecimiento mismo de la escena como en el caso de Olson, sino de los particulares dispositivos dramáticos que se encuentran en todo el espacio de la acción dramática: esto constituye la bifurcación decisiva entre las dos teorías para distinguirlas radicalmente en el sentido dramaturgico.

En la teoría de Olson, puesto que la consecución del efecto de lo diferente puede ser el resultado del trabajo de la búsqueda de lo simétrico de un concepto concreto y determinado que es la identificación catártica, será forzoso que el establecimiento de este efecto en la acción dramática dependa de cómo ambientar el suceso escénico, es decir, dependa de la forma de manejar el suceso. Podremos encontrar el ejemplo en el caso del episodio de Sancho del subapartado 1.2. de este capítulo: la cuestión de la comicidad de los apuros que sufre Sancho dependerá no de algunos elementos que estén fuera de este suceso, sino de la circunstancia determinada que ha sido proporcionada por el autor en este suceso mismo. Concretamente hablando, si el autor no hubiera insinuado el falso precipicio en este episodio, nosotros no nos enteraríamos de que donde se cayó Sancho era simplemente en una zanja. La situación no nos resultaría ridícula, y, al contrario, nos pondríamos serios ante esta situación. O, aunque nosotros sepamos que Sancho está equivocado, si el autor nos hubiera descrito su equivocación muy patéticamente, la situación tampoco sería cómica. Por consiguiente, el efecto de lo diferente puede ser logrado no por la actuación intencionada de

los personajes ni por los dispositivos escenicos que estan libres y separados del propio asunto dramatico como en el caso del teatro epico de Brecht, sino por el carater del asunto mismo, con el que el autor alejara y relajara a los espectadores de este asunto revelandoles el absurdo implicado en el a traves de la demostracion de la diferencia entre los personajes y los espectadores. La actuacion de los actores de este caso, mas bien, tendra que ser realista desde el punto de vista aristotelico para que ellos puedan transmitir a los espectadores correctamente lo diferente y el absurdo, lo que incluye el caracter del suceso escenico, el cual el dramaturgo designa deliberadamente. Si el episodio de Sancho pertenece a la comedia de Olson, al verlo, el publico no imagina, a causa de la actuacion realista, que el que encarna el papel de Sancho no pase de ser un simple actor.

Por parte de Brecht, el cumplimiento de la distanciacion no tiene nada que ver con el caracter del acontecimiento escenico. En su teoria, mas bien, el asunto dramatico que presencian los espectadores tiene que ser el que nosotros acostumbramos a experimentar en la vida cotidiana o, por lo menos, el que no tiene fantasia ni cualquier tipo de expectativa que pueda ofrecer el drama a los espectadores. Cuando lo natural y lo acostumbrado en la escena se les destaque y parezcan extranos y asombrosos, el efecto de la distanciacion estara realizada eficazmente. Desuche lo confirma: "Lo que se daba por supuesto, lo que formaba parte del acontecer cotidiano (una comida, un registro, una distribucion de octavillas, la vida de una cantinera o de un fisico) se convierte en algo interesante, raro, e inesperado; lo que ayuda a juzgarlo bajo una perspectiva inedita". (vease la cita de la nota 95)

Por consiguiente, nos podremos dar cuenta de la necesidad de determinados dispositivos dramaticos en su teatro epico, puesto que algun artificio sera inevitable para que las cosas normales sean consideradas anormales por los espectadores. La estructura fragmentada, la destruccion de la ilusion teatral, y el gestus social de los actores pueden ser los ejemplos de estos dispositivos dramaticos. La estructura fragmentada, como es bien sabido, significa que la obra tiene que consistir en varios episodios

independientes, y el objetivo de esta fragmentación será causar la crítica activa de los espectadores contra el asunto escénico impidiéndoles la identificación emocional con los personajes a través de la obstrucción del desarrollo lineal de la secuencia de las escenas. En este caso, Brecht utiliza la expresión de “cada escena para sí”. Véase C. A. Jones, op. cit., p. 49.

Por otra parte, cualquier forma de la ilusión teatral del drama aristotélico, que será el otro elemento para hacer imposible el juicio crítico del espectador, se podrá producir en la mente del espectador inconscientemente, pese a que se trate de cosas ordinarias en la escena. Por eso Brecht inventa algunas maneras de romper esta ilusión previamente antes de que esta se produzca: pasos narrativos, introducción de las canciones, decorado irrealista de la escena, etcétera. Brockett nos explica los dispositivos escénicos que ha creado el dramaturgo alemán como sigue:

[...] to prevent the spectator from confusing stage events with real-life events, Brecht wanted the theatrical means (such as lighting instruments, musicians, scene changes) to be visible. He also deliberately separated episodes by inserting songs and narrative passages between them. Through these and other devices he called attention to the theatrical nature of the experience and sought to create the alienation that he thought would induce critical evaluation of the dramatic situations. Oscar Gross Brockett, op. cit., pp. 601-602.

Pero el que nos es más significativo es la distanciamiento cumplido por la actuación especial de los actores: el *gestus* social. Según Pavis, el *gestus* debe diferenciarse del gesto puramente individual, es decir, las actitudes que los personajes adoptan los unos respecto a los otros, constituyen lo que denominamos el ámbito de lo gestic. Postura, entonación, expresión fisonómica, están determinadas por un *gestus* social, es decir, los personajes se insultan, se hacen cumplidos, se dan consejos, etcétera. Y el *gestus* se

compone de un simple movimiento de una persona ante otra, de una manera social o corporativamente particular de comportarse. Toda accion escenica presupone cierta actitud de los protagonistas entre ellos y dentro del universo social. sobre esta explicacion del gestus social de Pavis, vease Patrice Pavis, op. cit., pp. 244-245.

Y, en el drama epico de Brecht, nosotros podemos ser informados, de modo objetivo y sin prejuicio, acerca del individuo y su pertenencia social, su relacion con el mundo del trabajo, gracias a este gestus social. En resumen, si se efectua el gestus social a lo largo de la accion dramatica, no existira ningun individuo particular en el sentido del teatro tradicional, y solamente se quedaran en escena las figuras representativas de sus clases sociales, por lo tanto, las posibles formas de la identificacion podran interrumpirse, puesto que, gracias a este gestus social, ya no hay heroe particular como objeto de la identificacion por parte del espectador.

Por consiguiente, la actuacion de los personajes, desde el punto de vista tradicional, nos puede parecer innatural o forzada por este gestus social, y asi los actores no seran identificados emocionalmente con sus personajes. Por eso sera posible el efecto de la distanciacion a pesar de que en la escena se trata del asunto familiar al espectador. Los actores tienen que actuar contemplando a sus personajes y, ademas, mantener el juicio critico sobre ellos como si fueran el espectador mismo; por lo tanto, el asunto dramatico, por ordinario que sea, al espectador le saltara a la vista en la escena, ya que este habra perdido el sentido acostumbrado por el gestus social de los actores y se le quedara el juicio critico para analizar el asunto que presencia:

El estilo epico interesa, en primer lugar, al actor, que debe permanecer □a distancia□ de su personaje [...]. El actor no debe entrar jamas en extasis, debe ser siempre dueno de si mismo, jamas □encarnar□ el personaje, no identificarse con el, limitarse a □mostrarlo□ al espectador, manteniendo un ojo critico sobre su propia interpretacion. Jacques Desuche, op. cit., p. 67.

El actor permanece dueño de sí mismo y lo vemos. Un buen ejemplo de lo que debe hacer es aquella actuación precisa, que permanece alusiva, del director de escena que da una indicación práctica a un actor: le muestra lo esencial pero sin hacer el esfuerzo de interiorización patética que le haría identificarse con el personaje. Este esquema concentrado es el ideal del teatro épico. Ibid., p. 70.

Si los actores, que transmiten al espectador las emociones de sus personajes, no se sienten identificados con ellos, indudablemente tampoco el espectador puede identificarse. Aquí tenemos la diferencia decisiva entre la teoría de Brecht y la de Olson: en la comedia de este los actores y la escena donde ocurren los acontecimientos dramáticos no se separan, más bien, esos actores procuran dedicarse por entero a los acontecimientos escénicos como si estuvieran enfrentándolos en la vida real y, desde luego, hacen esfuerzos para identificarse con sus personajes. Lo que hace al espectador sentirse diferente de los personajes no es la actuación especial de los actores, como el *gestus* social del teatro brechtiano, sino es la circunstancia o la impresión escénica que se puede producir a través del contexto dado en el argumento dramático manejado por el autor; se trata del tipo de acontecimiento que pueda causar el efecto de lo diferente conteniendo el absurdo, que ya hemos analizado antes.

En conclusión, el efecto de lo diferente de Olson se relaciona íntimamente con el carácter del suceso escénico; es decir, al espectador el suceso mismo tendrá que parecerle raro o excepcional, el cual se escapará del sentido común a veces, y, según lo que nos ha declarado Olson, este suceso tendrá que ser el que tiene oposición de puntos de vista entre el espectador y el personaje sobre la posibilidad o el valor de cierto acto. veanse pp. 32-36.

Por otra parte, la distanciaci3n de Brecht no tiene nada que ver con el suceso extraordinario: se refiere al modo de actuar del actor o a los dispositivos dramáticos y escénicos. Mas bien, el efecto de la distanciaci3n actuara dentro de las cosas familiares y cotidianas, puesto que, por ejemplo, si se tratara de un suceso anormal, l3gicamente al espectador le causaria inter3s acerca del suceso mismo, se implicaria en este suceso sin analizarlo objetivamente, y no se podria esperar el juicio crítico del espectador sobre el suceso escénico. A diferencia de esto, por medio de las maneras brechtianas que hemos examinado, cualquier tipo de suceso ordinario se podra destacar y convertir en lo extraño por parte de los espectadores, lo que les despertara el juicio crítico.

Estas dos teorías comparten una meta común: concentrar la atenci3n del espectador hacia un punto determinado. No obstante, este punto sera distinto en cada una de ellas; Olson opina que el espectador se puede reír porque capta el absurdo en la acci3n dramática gracias al efecto dispuesto por el autor de la comedia, es decir, este ira dirigiendo intencionadamente al espectador hacia el absurdo implicado en el drama para que provoque la risa; pero, por parte de Brecht, el verdadero objetivo sera el inter3s y la crítica del espectador acerca de la injusticia social o política o económica que se puede revelar por la observaci3n de su teatro.

Pues bien, a trav3s de esta diferencia entre dos teóricos nosotros podremos deducir deliberadamente el motivo básico por el que Olson alude a la distanciaci3n de Brecht desarrollando su teoría de la comedia. Tambien el reconoce la semejanza que existe entre la esencia de su teoría, es decir, el efecto de lo diferente y el concepto de la distanciaci3n brechtiana, Vease la cita de la nota 72.

y, como ha mencionado, el se habria inspirado en la doctrina de Brecht para establecer su propio metodo de guiar la atenci3n del espectador a un punto determinado, es decir, en este caso, al absurdo de la acci3n dramática, y, por consiguiente, se habria enterado del resultado que se podria dar desviando al espectador de las fortunas de los protagonistas, es decir, “lo extremadamente cómico se produce haciendo que el observador este tan

indiferente ante las fortunas de las personas que esta contemplando que le es posible concentrarse en las absurdidades de la accion y de la fortuna como tales sin necesidad de participacion emocional” Vease la cita de la nota 72.

Efectivamente la indiferencia del espectador, aunque el modo de realizarla es distinto entre Olson y Brecht, podra estar vinculada a algo comico o a la relajacion psicologica del espectador. Y, por lo tanto, quizas sea natural que se encuentren los aspectos comicos en el teatro brechtiano; veanse las notas 76 y 77, y la cita de la nota 78.

En efecto, la indiferencia del espectador sobre las fortunas de los personajes puede ser considerada un elemento indispensable para crear una comedia mejor. Hannah E. Bergman lo afirma explicando el teatro espanol del Siglo de Oro de la manera siguiente:

What I am leading up to, [...], is that the Golden Age audience likewise had a very clear idea of what to expect when it went to the theatre, would be distressed if the rules of the game were outrageously disregarded, but might be, on the other hand, amused by a good-natured little spoof of these same rules. For it was, [...], theatre-wise, perfectly aware that the play it was watching was a play, not life, and not necessarily life-like. One of the most striking aspects of the entertainment plays is the systematic destruction of theatrical illusion. Hannah E. Bergman, “Auto-definition of the Comedia de capa y espada”, *Hispanofila*. Numero especial dedicado a la comedia. num. 1 (primavera, 1974), p. 6.

Ademas, la manera que encuentra Bergman de orientar a los espectadores a la indiferencia destruyendo la ilusion teatral es indudablemente brechtiana:

Time and again we are reminded that this is a play and therefore subject to

rules which are not the rules of life but the rules of the play. These reminders, which together constitute almost a definition of the entertainment play, are often (though not always) in the form of asides and are usually (again, not always) put in the mouth of the gracioso. Ibid., p. 6.

Esta explicacion nos recordara la funcion explicativa del teatro epico:

Se descargara la escena de su contenido patetico anunciandola con un titulo que resume el acto esencial (el gestus social), titulo recitado o cantado, o bien inscrito en un gallardete o proyectado sobre una pantalla [...]. (Jacques Desuche, op. cit., p. 86.)

Y, curiosamente, tambien Brecht, que ha sistematizado claramente la destruccion de la ilusion teatral como dispositivo para la distanciacion, se encontro con esta en el teatro clasico espanol:

Me siento obligado a declarar simplemente nuestra creencia en que de veras podemos estimular la comprension artistica a base de la alienacion. Esto no tiene por que extranar, ya que el teatro de epocas anteriores, hablando desde el punto de vista tecnico, tambien alcanzo resultados con los efectos de la alienacion: por ejemplo, el teatro chino, el teatro clasico espanol, el teatro popular de la epoca de Brueghel y el teatro de la epoca de Shakespeare. Citado en C. A. Jones, op. cit., pp. 41-42.

Desde luego, la comedia espanola del Siglo de Oro no seria la unica que inspiro a Brecht. Sin embargo, esta opinion brechtiana, junto con la de Bergman, puede ser importante para analizar la comedia de Espana del siglo XVII, que estudiaremos mas tarde, por la siguiente razon: la coincidencia entre el hecho de que el dramaturgo aleman reconocio

precedentes a la distanciaci3n en el teatro espan3l del Siglo de Oro y la opini3n de Bergman de "el teatro espan3l del Siglo de Oro"→la destrucci3n sistemática de la ilusi3n teatral→uno de los aspectos mäs extraordinarios del drama de entretenimiento" no es por casualidad. Estos dos te3ricos han sacado el mismo aspecto coincidente del drama espan3l de aquella 3poca, y este aspecto es la indiferencia del espectador. Concretamente hablando, Bergman declara que se puede aplicar al teatro espan3l de aquel tiempo el hecho de que la indiferencia del espectador por la destrucci3n sistemática de la ilusi3n teatral pueda formar extraordinariamente el drama de entretenimiento, y resulta que Brecht hace que su tentativa sea mäs convincente descubriendo la misma cosa en ese teatro espan3l. Por eso, si podemos interpretar mäs amplia y anal3gicamente esta opini3n de Bergman, la coincidencia entre estos dos te3ricos podrä conceder cr3dito al hecho de que esta indiferencia del espectador ante el destino del personaje, como resultado natural, o de la ilusi3n teatral destruida, o de la distanciaci3n, en el drama espan3l del Siglo de Oro, nos pueda servir para determinar un criterio sobre el nivel de diversi3n del drama espan3l de aquel periodo. En resumen, cuanto mäs indiferente es el espectador, mäs divertido puede ser el drama. Ademäs, cuando consideremos la opini3n de Olson de que la comicidad se produce por el efecto de lo diferente, que causara finalmente la indiferencia del espectador, este criterio sera mäs convincente para nosotros. El episodio de Sancho que hemos observado en el subapartado 1.2. puede ser un ejemplo muy adecuado para ello; si algun espectador no estuviera indiferente ante los apuros de Sancho, la obra no se desarrollaria conforme a la voluntad del autor, y la comicidad apenas ocurriria.

Entonces tambi3n sera posible que apliquemos este criterio a las obras de la comedia pura espan3la del siglo XVII. La clasificaci3n de las comedias de Olson sera util para investigar el nivel de la comicidad de esas comedias. El las clasifica conforme al tipo de probabilidad implicada en la acci3n, que contiene tres casos: Vease Elder Olson, op. cit., p. 87.

el primero esta basado en lo natural, que podríamos experimentar y

presenciar en realidad; al segundo caso lo podríamos llamar hiperbólico, puesto que está basado en la hipérbola; y al último lo podríamos llamar hipotético, puesto que está basado en una hipótesis:

De esta manera tenemos comedias en las que las cosas ocurren más o menos de la misma manera que ocurren en la vida real; comedias donde existe una probabilidad de exageración -las farsas pertenecen a este tipo-, y finalmente comedias que requieren que aceptemos ciertas hipótesis imposibles, tal como ocurre en las fantasías y cosas por el estilo. Todos conocemos comedias de estos tres tipos y sabemos que nuestra respuesta cómica es diferente en cada uno de los tres casos. *Ibid.*, p. 87.

Por su parte, Bruce W. Wardropper clasifica las obras de la comedia española del Siglo de Oro conforme a este juicio de Olson, y las divide en tres formas fundamentales: el entremés como comedia antigua, la comedia de fantasía, y la comedia de capa y espada. Véase Bruce W. Wardropper, *La comedia española del Siglo de Oro*, en apéndice a *Ibid.*, pp. 200-221.

Y Marc Vitse también manifiesta una opinión muy parecida a la de Wardropper o a la de Olson explicando el teatro español del primer cuarto del siglo XVII:

Morfológicamente, se caracterizaba por una relativa infrecuencia de la tragedia, a menudo eludida, y por la predominancia correlativa de la comedia, en sus dos formas de mayor comicidad, es decir la fantástica -que conoce peculiar y sin segundo florecimiento- y la doméstica de tipo edipiano. Marc Vitse y Frederic Serralta, *El Teatro en el siglo XVII*, en José M. Díez Borque, ed., *op. cit.*, p. 530.

Sintetizando las opiniones de estos tres criticos, nosotros podremos suponer tres figuras principales de la comedia espanola del siglo XVII, con las que podriamos bosquejar sus rasgos generales: la comedia palatina, la comedia de fantasia que es utilizado por Wardropper puede ser el sinonimo de la comedia palatina en este caso: vease Ibid., pp. 524-525.

la comedia de capa y espada, y el entremes. Naturalmente la comedia palatina, que es nuestra tema principal, pertenecera al tercer grupo (hipotesis) de la clasificacion de Olson, y la comedia de capa y espada, como concepto contrario a la palatina, se relacionara al primer grupo (vida real), por ultimo, el entremes, como teatro breve, que era popular en aquel periodo, puede ser del segundo grupo (hiperbole).

En conclusion, hemos podido aclarar mejor la esencia de la comedia de la teoria de Olson a traves de la comparacion con la del teatro epico de Brecht, el cual inspiro el efecto de lo diferente a Olson. Ademias, lo que observo el dramaturgo aleman en el "teatro clasico espanol", segun su expresion, formando su teoria de la distanciacion, y la opinion de Bergman sobre el teatro espanol del Siglo de Oro nos autorizaran a aplicar las ideas de Olson a las comedias espanolas de aquel siglo para clasificarlas y, despues, analizarlas en el sentido del genero puramente dramatico.

§2. Naturaleza de la comedia.

2.1. Mas alla del genero dramatico.

La teoria de Olson, a pesar de su minucioso y exhaustivo trabajo, nos puede parecer falta de originalidad en algunos casos. Al encontrarnos con su idea del retratista / caricaturista, Veanse pp. 24-25 y p. 44.

nos podremos dar cuenta del limite de su teoria, ya que su metodo es muy aristotelico; esta idea suya demuestra que su criterio fundamental para distinguir la tragedia y la comedia como generos dramaticos, y que, por lo tanto, es uno de los puntos mas decisivos para desarrollar su teoria de la

comedia, no pasa de ser resultado de la idea de Aristoteles del capitulo II de su Poetica sobre los objetos de mimesis: “la una quiere mimetizar a los hombres como siendo peores y la otra como mejores de lo que son”. Anibal Gonzalez, op., cit., p. 50.

Naturalmente, mimetizar a los hombres como siendo peores de lo que son equivale al caricaturista de Olson, y como mejores de lo que son, al retratista. Y, sobre todo, los fundamentos de la comicidad revelados por este teorico se dedican simplemente a forjar la definicion de la comedia conforme al aristotelismo, como hemos comprobado anteriormente.

Tenemos otra idea suya que discutir: la catarsis. Este estudioso, como aristotelico, la descarta de la comedia simplemente porque lo comico no es cosa seria como en la tragedia, sino agradable y ligera, es decir, la catarsis es propia de la tragedia, puesto que Aristoteles designa aquella hablando de esta. Podemos comprobarlo con la siguiente declaracion de Olson:

La catarsis no tiene ningun lugar en la comedia puesto que todos los tipos de lo comico -lo ridiculo y lo jocoso, por ejemplo- son agradables de una manera natural. Elder Olson, op. cit., p. 54.

Esta opinion podria ser convincente desde el punto de vista estrictamente aristotelico. Pero, si vemos mas alla, nos podremos encontrar con un pensamiento completamente distinto, y, en este caso, su opinion dejara de convencernos. Por ejemplo, Northrop Frye, que ha realizado en su libro un analisis notable de la estetica de la comedia y la tragedia, encuentra la catarsis tambien en la comedia antigua:

We notice that just as there is a catharsis of pity and fear in tragedy, so there is a catharsis of the corresponding comic emotions, which are sympathy and ridicule, in Old Comedy. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1971, p. 43.

Es decir, este crítico canadiense declara que no solamente el temor y la piedad, sino también la simpatía y las burlas, que son las emociones cómicas, pueden causar la catarsis.

Además, algunas de las teorías precedentes, que hemos estudiado con brevedad en el apartado anterior, habrían nutrido abundantemente el concepto de la comicidad de Olson; este concepto, si bien él no está de acuerdo totalmente con ellas, [...] voy a mostrar los puntos de vista de todo el mundo a excepción del mío, y, desde luego, voy a discrepar más o menos con todos ellos. (Elder Olson, op., cit., p. 14.)

Tenemos que tener en cuenta que Olson discrepa con ellos no porque piensa que sus teorías son absurdas, sino porque no le parece que ellos llegasen a revelar la totalidad de la comicidad con sus teorías. no escapara completamente de la categoría de sus teorías. Concretamente hablando, podemos descubrir algunas huellas de sus pensamientos en varias partes de la teoría de Olson: la teoría de Hobbes de la “vanagloria repentina” Véase la nota 51. puede ser un caso particular de lo diferente de Olson; las de Bergson y Schopenhauer nos recordaran el concepto de la oposición de valores para el efecto de lo diferente Véase la nota 52. ; y los pensamientos de Jean Paul Richter y Kant sobre el humor o la risa se encontraran en el desarrollo de las opiniones de Olson acerca de la reacción cómica Véase la nota 58. y la relajación Véase la nota 66. . En resumen, podemos decir que la importancia de la teoría de Olson reside no en la originalidad de su doctrina, sino en la excelente síntesis de las distintas opiniones precedentes a través de la crítica de ellas para conseguir una visión más global y más cabal que las de ellos.

De todas maneras, lo que propone Olson en su libro es la creacion de una teoria lo mas general posible que se pueda aplicar a la mayoria de las comedias por medio de la critica y combinacion de las teorias anteriores basandose en una logica rigurosa. Esta teoria es tan analitica, sistematica y exhaustiva que resulta bastante convincente. No obstante, igual que las de sus precursores, tampoco podra ser perfecta en todos los sentidos. Wardropper lo afirma como sigue:

La comedia, por mantener una relacion de mutua influencia con la vida, al menos en igual medida que la tragedia, es una expresion artistica que sobrepasa con mucho la vision que de ella ofrece Olson como genero teatral que, [...], hay que considerar falto de trascendencia. Bruce W. Wardropper, op. cit., p. 186.

En otras palabras, lo que indica Wardropper aqui es que, si se considera la comedia estrictamente como genero dramatico, no se podra percibir lo que sobrepasa la vision que se ofrece desde este punto de vista. Los estudiosos cuyas doctrinas examinaremos en este subapartado compartiran esta opinion.

Para acercarnos al atributo intrinseco de la comedia mas ampliamente, tenemos que superar la categoria de la cuestion del genero dramatico.

En este sentido, merecera la pena recordar la idea de Gerald E. Wade, que ha intentado en su monografia el acercamiento filosofico a la comedia interpretando muy clara y resumidamente la teoria sobre esta de James K. Feibleman, de que la comedia no se puede limitar a las obras de arte porque hay un elemento comico inherente a cada cosa real y cada suceso.

Comedy cannot be restricted to works of art; there is a comic element inherent in every actual thing and event. (Gerald E. Wade, "A philosophic basis for drama, including the comedia", Bulletin Of The Comediantes, Vol. 28, No. 2 (Fall, 1976), p. 66.)

Y, sobre todo, la siguiente declaracion de Frye nos es muy convincente:

Tragedy and comedy may have been originally names for two species of drama, but we also employ the terms to describe general characteristics of literary fictions, without regard to genre. It would be silly to insist that comedy can refer only to a certain type of stage play, [...]. If we are told that what we are about to read is tragic or comic, we expect a certain kind of structure and mood, but not necessarily a certain genre. Northrop Frye, op. cit., p. 162.

Este critico, aunque reconoce que, dividiendo la comedia en dos tipos, la dramatica y la novelesca (o de ficcion literaria), aquella se apega notablemente a los principios estructurales y los tipos de caracter de la comedia,

Dramatic comedy, from which fictional comedy is mainly descended, has been remarkably tenacious of its structural principles and character types. (Ibid., p. 163.)

y opina que es conveniente producir la teoria de la construccion comica desde el drama (es decir, desde la comedia dramatica),

The plot structure of Greek New Comedy, as transmitted by Plautus and Terence, in itself less a form than a formula, has become the basis for most comedy, especially in its more highly conventionalized dramatic form, down to our own day. It will be most convenient to work out the theory of comic construction from drama, using illustrations from fiction only incidentally. (Ibid., p. 163.)

trata de revelar la esencia de la comedia desde el punto de vista de la ficcion literaria, cuya categoria de naturaleza, logicamente, sera mas inclusiva que la de la dramatica.

Pues bien, para observar la naturaleza de la comedia desde el punto de vista mas amplio y mas general excediendo la vision aristotelica que ha

establecido Olson, antes de nada, tenemos que examinar que es lo que este teorico, como aristotelico, ignora u omite al establecer la teoria de la comedia. En primer lugar, debemos tener en cuenta su metodo principal para aclarar la naturaleza de la risa que sera una de las bases mas importantes de la comedia. Olson empieza a desarrollar su teoria de lo diferente, que es una de las esencias de su doctrina sobre la comedia, a partir de lo comico

Su teoria resulta de la revelacion de la caracteristica mas comun de lo comico por medio de la comparacion, critica y sintesis de las teorias existentes, como hemos visto en el apartado anterior. En otras palabras, Olson parece pensar que, si se revela la base mas universal de lo comico, se podra llegar a comprender la naturaleza de la risa. Pero ¿no podemos dudar de que solo con lo comico se pueda explicar esa naturaleza enteramente? En este caso, Susanne K. Langer, Langer, como Olson, desarrolla su teoria sobre la comedia y la tragedia desde un punto de vista bastante dramatico en comparacion con los de Frye y Feibleman. No obstante, su teoria nunca dependera del aristotelismo, sus opiniones sobre estas dos formas dramaticas seran bastante peculiares. Ademias su teoria nos ayudara a superar el limite de la cuestion del genero dramatico y tomar una vision mas amplia acerca de la comedia a pesar de su manera de acercarse a este genero en un sentido bastante dramatico.

analizando la risa de la comedia en su libro, lo niega como sigue:

Lo risible no explica la naturaleza de la risa, del mismo modo que lo racional no explica la naturaleza de la razon. La fuente esencial de la risa es fisiologica, y las varias situaciones en que se despierta son simplemente su estimulo normal o anormal. Susanne K. Langer, Sentimiento y forma, traducido por Mario Cardenas y Luis Octavio Hernandez, Ciudad Universitaria (Mexico), Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 1967, p. 318.

De este modo Langer ve la risa desde un punto de vista totalmente distinto. Para entender la risa de la comedia, según su teoría, hay que distinguirla de la risa general o de la vida cotidiana, puesto que la base de la risa misma se puede encontrar en la fisiología, y con esta ciencia no se puede explicar el motivo de reír viendo la comedia. Así, Langer explica la risa de la comedia distinguiéndola de la general:

El fenómeno de la risa en el teatro nos hace precisar toda la cuestión de la diferencia entre la emoción presentada simbólicamente y la emoción estimulada directamente; [...]. La risa del público en una buena comedia es, por supuesto, autoexpresiva y significa una “elevación” del sentimiento vital de cada persona que ríe. Con todo, tiene un carácter diferente de la risa en una conversación, en la calle cuando el viento arrebató un sombrero con la “peluca” adherida a él, o en la “casa de la risa” en un parque de diversiones donde las víctimas voluntarias se encuentran con espejos que deforman y cosas que dicen “bu”. Todas estas risas de la vida diaria son respuestas directas a estímulos separados; [...]. Ibid., p. 324.

Por supuesto, la risa de la comedia pertenecerá a la emoción presentada simbólicamente, y esta risa será autoexpresiva y una elevación del sentimiento vital. Langer va a insinuar en sus declaraciones siguientes que se puede encontrar la diferencia que existe entre estas dos clases de risa (la general, y la de la comedia) en la cuestión del humorismo. Así pues, con esta diferencia, podemos decir que la verdadera risa de la comedia es aquella cuyo único motivo justo tiene que ser el humorismo. Y explica el humorismo de la comedia distinguiéndolo de las demás causas de la risa general:

El humorismo en la comedia (como, de cierto, en todo arte humorístico) pertenece a la obra, no a lo que en realidad nos rodea; y si se ha tomado del

mundo real, su aparicion en la obra es lo que de hecho lo hace gracioso.
Ibid., p. 325.

La risa es, de cierto, mas elemental que el humor. Con frecuencia reimos sin encontrar gracioso ningun objeto, persona o situacion. La gente rie de gusto en los deportes, al danzar, al saludar amigos; [...]

Pero todas estas causas de risa o de su forma reducida, la sonrisa, que actuan directamente en nosotros, pertenecen a la vida real. En la comedia, la risa de los espectadores tiene un unico origen legitimo: su aparicion del humorismo de la obra. Ibid., p. 319.

Y define el caracter de dicho humorismo mas concretamente de la manera siguiente:

El humorismo es el fulgor del drama, una repentina elevacion del ritmo vital. Una buena comedia, en consecuencia, crea el ambiente para la risa; una obra llena de chistes a discrecion del comediante o del autor, puede provocar una larga serie de risas y, sin embargo, no dejar en el espectador ninguna impresion clara de haber sido una comedia chistosa. Ibid., p. 322.

En otros terminos, el humorismo, si bien no es un elemento esencial para la estructura principal de la comedia, puede servir de criterio para juzgar la cualidad de la risa en la comedia, y, por fin, se podra juzgar tambien la cualidad de la comedia misma con este humorismo.

Asi, pues, el humorismo no es la esencia de la comedia, sino solo uno de

sus elementos mas utiles y naturales. Ibid., p. 324.

Asi, pues, el humorismo seria un derivado de la comedia, no un elemento estructural de ella. Y si la risa se despertara asi de paso, no habria diferencia alguna para el valor de la obra si se presentara por una u otra causa: un accidente en el escenario, un mal actor que hiciera sentirse superiores a todos los actores aficionados del publico, servirian para divertir a los espectadores lo mismo que cualquier linea ingeniosa o cualquier situacion graciosa. De hecho, nos reimos de tales fallas; pero no alabamos la comedia por brindarnos esa clase de diversion. En una buena obra las “risas” son elementos poeticos. Ibid., p. 319.

Por consiguiente, de acuerdo con lo que manifiesta Langer, podemos saber que lo que hay que hacer en primer lugar para entender la naturaleza de la risa de la comedia es delimitar la risa que ocurre en ella; es decir, antes de hablar de esa naturaleza, hay que diferenciar la risa como emocion presentada simbolicamente de las demas, puesto que no todas las risas de la comedia pueden ser criterio para estimar la cualidad de la obra. Es decir, algunas risas pueden ser iguales que las que se encuentran en la vida cotidiana por su estimulo directo, y esta clase de risa no tendra nada que ver con el valor estetico de la obra como comedia. Para ello, segun Langer, la existencia del humorismo como motivo de la risa puede servir de llave de esta diferenciacion de las risas en la comedia. En este caso, nos convence bastante su distincion tan precisa de las risas de la comedia para explicar la naturaleza de esta, puesto que lo que queremos no es sociologia ni fisiologia, que servirian para investigar cientificamente los fenomenos de la risa misma de cualquier categoria, sino la base estetica y literaria de la risa que puede servir para explicar la naturaleza de la comedia.

En conclusion, podemos decir que las ideas de Olson sobre la risa de la comedia, donde falta dicha distincion, podran servir para explicar algunos aspectos teoricos de la risa de la comedia, En este caso debemos tener en cuenta una cosa: no debemos decir que la teoria misma de la risa de Olson es fallida. Mas bien, su teoria esta de acuerdo con lo que manifiesta Langer sobre el humorismo, puesto que su doctrina de lo diferente y la relajacion teoricamente tiene algo comun con el humorismo de Langer -por ejemplo, lo diferente y la relajacion de Olson y la distancia psiquica para la risa provocada por el humorismo de Langer tienen mucho que ver comunmente con la distanciacion del teatro epico de Brecht en el sentido de dramaturgia (veremos mas concretamente todo esto mas tarde). Olson se equivoca al desarrollar su teoria, ya que intenta aplicarla a todos los tipos de la risa de la comedia, o, por lo menos, lo hace sin diferenciar precisamente las risas de la comedia. Por otra parte, Langer las distingue claramente como hemos visto en la cita de la nota 134, y aplica su teoria del humorismo por la distancia psiquica solamente a la risa como emocion presentada simbolicamente.

pero no cubriran toda su naturaleza.

Hay otra cosa que ignora Olson al exponer su doctrina, en lo que respecta al concepto de la accion sin valor o desvalorizada. Vease p. 39.

Su teoria de la comedia, como hemos examinado en el apartado precedente, en su esencia, procede del aristotelismo de la Poetica, y, por lo tanto, este concepto no se puede librar de la definicion tan famosa de la tragedia aristotelica: como es bien sabido, segun la definicion de este filosofo, esta tragedia es mimesis de una accion noble y eminente, y la accion desvalorizada de Olson sera su concepto contrario, en otras palabras, podemos decir que este concepto contrario puede ser uno de los resultados de buscar una simetria entre sus ideas y los conceptos de la tragedia que Aristoteles expone en su Poetica. Vease la ESQUEMA 1 de p. 40.

Asi la tragedia obtiene el valor en su accion, y la comedia lo pierde:

La tragedia esta dotada de valor; la comedia elimina este mismo valor. La

tragedia nos muestra la vida dirigida a importantes finalidades; la comedia nos la muestra como incapaz de alcanzar tales finalidades, o bien dirigida a otras menores. Elder Olson, op. cit., p. 54. (citado en la nota 63)

Cuando comparemos esta idea de Olson con las de no-aristotelicos como Frye, Langer y Feibleman, que vamos a examinar mas detalladamente, nos daremos cuenta en seguida de cuanta oposicion hay entre sus opiniones.

Pero esta idea tiene cierto peligro, ya que puede llevarnos a la conclusion de que la comedia desatiende los problemas difundidos en la sociedad humana; simplemente nos da la risa insignificante. En este caso, tenemos que recordar la frase de Olson de “convirtiendo las bases de nuestra preocupacion en absolutamente nada.” (Vease la nota 66.)

mostrandonos las cosas ligeras. En otras palabras, segun la expresion de Wardropper, no tiene funcion social en el sentido terapeutico, es decir, “mucho ruido y pocas nueces”. Este estudioso critica la teoria de Olson comparandola con la de Alonso Lopez Pinciano, autor de filosofia antigua poetica:

La diferencia entre las formulaciones del Pinciano y de Olson no es tan grande como podria parecer a primera vista. La risa y el absurdo -el “deleite y risa” del Pinciano frente al “absurdo” de Olson- son concepciones gemelas. La principal diferencia reside en el hecho de que en Olson la relajacion de la tension es llevada un paso mas alla del desinteres, hasta una completa despreocupacion por la comedia, juzgada intrinsecamente “sin valor”. Si para el Pinciano la comedia es terapeutica, para Olson es cosa de “mucho ruido y pocas nueces”. Bruce W. Wardropper, op. cit., p. 188.

Tendremos que recuperar el valor perdido en la accion de la comedia

para descubrir lo que esta mas alla de la cuestion del genero dramatico. O quiza necesitemos el punto de vista opuesto al de Olson: la comedia sera capaz de dirigirnos hacia las importantes finalidades de la vida humana en vez de la tragedia.

2.2. Dinamismo de la comedia.

Si consideramos la comedia con otra vision que nos pueda soltar del yugo del aristotelismo, nos daremos cuenta de que sus mensajes son mucho mas vitales, positivos, y avanzados que los de la tragedia. Para ello, en primer lugar, tenemos que tener en cuenta las siguientes explicaciones de Frye y Feibleman sobre las indoles de la comedia y la tragedia:

There are thus four main types of mythical movement: within romance, within experience, down, and up. The downward movement is the tragic movement, the wheel of fortune falling from innocence toward hamartia, and from hamartia to catastrophe. The upward movement is the comic movement, from threatening complications to a happy ending and a general assumption of post-dated innocence in which everyone lives happily ever after. Northrop Frye, *op. cit.*, p. 162.

A constant reminder of the existence of the logical order as the perfect goal of actuality, comedy continually insists upon the limitations of all experience, and points to the narrowness of the field of all actuality as that only which can be experiences. The business of comedy is to dramatize and thus make more vivid and immediate the fact that contradictions in actuality must prove insupportable. It thus admonishes against the easy acceptance of interim limitations and calls for the persistent advance toward the logical order and the final elimination of limitations. James K. Feibleman, *In Praise of Comedy. A Study in its Theory and Practice*, New

York, The Macmillan Company, 1939, p. 178.

Through the glasses of tragedy, the positive aspect of actuality always yields a glimpse of infinite value. Thus tragedy leads to a state of contentment with the actual world just as it is found. [...] Moreover, the historical order of actuality, wherever and whenever it is sampled, yields a positive content however small which must be a fragmentary part of actuality. Thus, tragedy seems to say, since any segment of actuality is bound to be a fragmentary part of infinite value, why change one for another? *Ibid.*, p. 200.

La idea comun de estos dos estudiosos es que la comedia refleja algun aspecto de la vivacidad o del reformismo o del progresismo superando el limite de la realidad, mientras la tragedia solamente permanece en esta realidad. Es decir, Feibleman nos quiere manifestar que lo que importa a la tragedia es la realidad y la actualidad con las que se enfrenta el protagonista a lo largo de la accion tragica, pero al dramaturgo de la comedia no le interesaran tanto, sino que el procura revelar la imperfeccion del mundo al que pertenece el protagonista, y, burlandola, nos dirige hacia la perfeccion que se puede encontrar mas alla de la realidad. El interes final de la comedia es la existencia del orden absolutamente logico como objeto perfecto que la realidad debe intentar conseguir a traves del cambio. Wade lo confirma interpretando la teoria de este filosofo de la manera siguiente:

Comedy suggests that nothing actual is wholly logical, that all finite categories, all actualities, are imperfect. These imperfections it is the task of comedy to make plain, and one becomes aware of and perhaps reconciled to the imperfections of actuality through the medium of comedy. *Gerald E. Wade, op. cit.*, p. 64.

Tragedy insists on the retention of actuals, rejecting change in them because, since all actuals are imperfect, a new actual will only doubtfully offer a change for the better. (Comedy usually insists on or at least implies a need for a change.) Ibid., p. 77. Sera una de las esencias de la filosofia de Feibleman sobre la comedia y la tragedia; asi Wade interpreta y resume tan breve y claramente la teoria de este filosofo, cuya parte mas importante se encontrara en el capitulo IV de su libro.

La nocion del avance (o cambio, segun Wade) hacia el orden mas logico correspondera a lo que manifiesta Frye utilizando la expresion del movimiento descendente / ascendente. Y, para entenderla, debemos tener presente su metafora con la que equipara la comedia y la tragedia a la primavera y al otono. Frye utiliza metaforicamente cuatro estaciones explicando los cuatro arquetipos del mythos en su libro (Para el mythos, vease Northrop Frye, op. cit., pp. 366-367 del "Glosario"): la comedia corresponde a la primavera, la fantasia (en ingles "romance") al verano, la tragedia al otono, y la ironia y la satira al invierno.

Es decir, la comedia como primavera simbolizara la victoria sobre el invierno, puesto que la primavera significa metaforicamente la resurreccion (el fin de invierno), y, a la vez, la partida hacia el verano, que es la cumbre de la vida. Del mismo modo, la tragedia como otono correspondera a la derrota del verano, ya que el otono simboliza la decadencia (el fin de verano), y, a la vez, la marcha hacia el invierno, que es el final de la vida. En resumen, podemos decir que la resurreccion de la primavera implicara el movimiento ascendente de la comedia -el vastago en la primavera crece hacia arriba-, y la decadencia del otono se puede corresponder con el movimiento descendente de la tragedia -las hojas en el otono caen hacia

abajo-. En la primavera todo cambia empezando de nuevo y salta de su limite a otro (la eliminacion final de limitaciones, segun Feibleman en la cita de la nota 147), pero en el otono nada se inicia; simplemente todo se marchita y llega poco a poco a la muerte dentro de su limite:

In the divine world the central process or movement is that of the death and rebirth, or the disappearance and return, or the incarnation and withdrawal, of a god. This divine activity is usually identified or associated with one or more of the cyclical process of nature. The god may be a sun-god, dying at night and reborn at dawn, or else with an annual rebirth at the winter solstice; or he may be a god of vegetation, dying in autumn and reviving in spring, or (as in the birth stories of the Buddha) he may be an incarnate god going through a series of human or animal life-cycles. Ibid., pp. 158-159.

Y, por fin, su concepto del movimiento descendente / ascendente se encontrara con el del orden logico y avance de Feibleman como sigue:

The action seems to be not only a movement from a “winter’s tale” to spring, but from a lower world of confusion to an upper world of order. The closing scene of *The Winter’s Tale* makes us think, not simply of a cyclical movement from tragedy and absence to happiness and return, but of bodily metamorphosis and a transformation from one kind of life to another. Ibid., p. 184.

Es decir, lo que significa aqui un mundo superior de orden se corresponde precisamente con el orden logico de la filosofia de la comedia de Feibleman. Tambien podemos encontrar en esta una explicacion bastante

similar al concepto de desde un mundo inferior de confusion hacia un mundo superior de orden del critico canadiense. Wade interpreta la filosofia de Feibleman de la manera siguiente:

When infinite unity is broken up, the result is two universes, that of actuality or existence (Feibleman's "first story") and that of possibility or essence (the "second story"). The universe of essence contains all infinite possibilities of actuality. Possibility contains perfection; actuality is imperfect. Destiny impels actuality towards possibility. The method of art belongs to the universe of destiny. The method consists in the imitation not, as Plato would have it, of things as they are but as they ought to be. Gerald E. Wade. *op. cit.*, p. 62.

En este caso, el universo imperfecto de realidad/existencia reflejara la tragedia, mientras el otro perfecto de posibilidad/esencia manifestara el aspecto comico. Y el destino que impulsa la realidad hacia la posibilidad podra implicar la fuerza dinamica que se encuentra en la comedia. Esta inclinacion de la comedia coincide con el metodo ideal de arte, que consiste en la imitacion de las cosas como ellas deben ser antes que como son. Por consiguiente, la comedia sera mejor forma que la tragedia para cumplir el ideal de arte.

En esta interpretacion nos podemos dar cuenta sin dificultad de que lo que insinua el destino desde la imperfeccion de la realidad hacia la perfeccion de la posibilidad puede corresponder al concepto de un mundo inferior / superior de Frye que acabamos de observar. Y ya hemos examinado anteriormente que la tragedia permanece en la realidad mientras la comedia insiste en superarla. Es decir, la comedia sera mas dinamica que la tragedia, puesto que aquella tiene que marchar hacia un destino que alcanzar, y, para llegar ahi, sera necesario sobrepasar la realidad, y saltar el limite que tiene esta realidad. Este movimiento es

ascendente (“sobrepasar”, “saltar”), y requiere la energía para subir. A la comedia le hace falta la fuerza dinámica para cumplir su meta.

Pues bien, resumiendo, podemos decir que estos dos estudiosos coinciden, por lo menos, en el hecho de que la comedia busca un orden más lógico que no este establecido en el mundo de la realidad, y, por ello, no puede dejar de inclinarse al avance, cambio, movimiento ascendente y, en una palabra, dinamismo.

En cuanto al dinamismo, tenemos otra teoría bastante semejante a las de ellos: la de Langer. Si Frye equipara la comedia y la tragedia principalmente a los cambios circulares de la naturaleza (por ejemplo, amanecer y puesta del sol, o circulación de las cuatro estaciones anuales) y a la muerte y resurrección de Dios, Langer fija su atención especialmente en el fenómeno vital de cada vida individual: su proceso biológico (nacimiento, crecimiento, decadencia y muerte) y su intención instintiva de mantener el equilibrio vital y de renovar la vitalidad, es decir, autoconservación a través de la reproducción o multiplicación vital serán los materiales principales para desarrollar su teoría de la comedia y la tragedia:

El drama abstrae de la realidad las formas fundamentales de la conciencia; el primer reflejo de la actividad natural en la sensibilidad, la conciencia y la esperanza, que pertenece a todas las criaturas de nivel más alto, y que podría llamarse, en consecuencia, el sentido puro de la vida; y aun más, el reflejo de una actividad que es, a la vez, más elaborada y más integrada, que tiene un principio, un florecimiento y un fin -el sentido personal de la vida o autorrealización. [...]

El sentido puro de vida es el sentimiento fundamental de la comedia, desarrollando de incontables maneras diferentes. [...]; el propósito instintivo más elemental es mantener la norma de la vitalidad en un universo no vivo. Un organismo tiende a guardar su equilibrio en medio del bombardeo de fuerzas ciegas que lo acosan, a recobrarlo cuando ha sido perturbado y a seguir una secuencia de acciones dictadas por la necesidad de mantener en constante renovación todas sus partes interdependientes, su estructura

intacta. Susanne K. Langer, op. cit., pp. 306-307.

Es decir, una vida misma, individualmente, no puede dejar de tener limite, y, al final, muere. Pero el genero de esta vida podra mantener su vitalidad gracias a la reproduccion y renovacion. En otras palabras, hay un dia en el que el individuo muere, por lo tanto deja de existir, pero su genero perdurara para siempre gracias a la reproduccion: a este fenomeno Langer lo llama autoconservacion. Vease Ibid., p. 327. Tambien los terminos “autopreservacion” y “autorrestauracion” tendran semejante concepto. (Vease Ibid., p. 307.)

Y, segun lo que dice Langer, la comedia sera precisamente lo que refleja enteramente estos aspectos vitales. Por consiguiente, una de las diferencias mas destacadas y principales entre la comedia y la tragedia residira en la cuestion de la existencia de esta vitalidad reflejada en la obra:

La tragedia tiene un sentimiento basico diferente y, por consiguiente, una forma diferente; por eso tiene un material tematico muy distinto y por ello tambien el desarrollo del caracter, los grandes conflictos morales y los sacrificios son sus acciones usuales. Es tambien esto lo que hace que la tragedia sea triste, de la misma manera que el ritmo de aguda vitalidad hace feliz a la comedia. Ibid., p. 310.

Por lo tanto, la distincion teorica de la comedia y la tragedia, si bien la diferencia que existe entre estas dos formas dramaticas es bastante profunda,

Por lo comun se supone que la comedia y la tragedia tienen la misma forma fundamental, pero difieren en el punto de vista -en la actitud que toman el poeta y sus interpretes y que se invita a los espectadores a tomar

respecto a la acción. Pero la diferencia es en realidad más profunda que el tratamiento superficial (es decir, ligereza o pathos relativos). Es estructural y radical. (Ibid., p. 306.)

no es tan complicada. Con la teoría de Langer, podemos explicar más fácilmente los aspectos teóricos de ambos géneros distinguiéndolos claramente gracias a esta diferencia tan radical. En este caso, tenemos que acordarnos de la idea de Feibleman acerca de la realidad conforme a lo que hemos examinado de la doctrina de este filósofo, podemos decir que la realidad que se refleja en la comedia básicamente no es distinta a la de la tragedia, y el criterio de distinción de estos dos géneros dramáticos no estriba en la realidad misma, sino en el punto de vista del dramaturgo para juzgarla: si quiere que cambie la realidad, él será comediógrafo, y si desea que se acepte esta realidad, hará una tragedia. En el próximo subapartado 2.3. estudiaremos más detalladamente la opinión de Feibleman sobre esta diferenciación.

Igualmente, volviendo al caso de Langer, si el dramaturgo se fija en este destino mortal de la vida del individuo, él hará una tragedia, y, al contrario, si él enfoca su atención a la vitalidad de esta vida que se mantiene a través de la autoconservación, su obra será cómica:

El sentimiento cómico esencial, que es el aspecto consciente de la unidad del crecimiento y de la autoconservación orgánica. Así como la comedia presenta el ritmo vital de la autoconservación, la tragedia muestra el de la autoconsumación. [...]

Las criaturas destinadas a morir tarde o temprano -es decir, todo individuo que no pasa vivo a otras generaciones, como la medusa y las algas- sostienen el equilibrio de la vida solo precariamente; el movimiento del nacimiento hacia la muerte. A diferencia del simple proceso de metabolismo, el avance hacia la muerte de sus vidas individuales tiene una serie de estaciones que no se repiten; crecimiento, madurez, decadencia. Ese es el ritmo trágico. Ibid., p. 327.

Finalmente, podemos decir que la noción de la vitalidad de Langer no es tan distinta de la del movimiento ascendente de Frye, quien equipara la comedia a la primavera, puesto que el descubre que esta puede simbolizar plenamente la vitalidad que tiene aquella. Además, la visión de la tragedia tampoco es diferente; es la muerte. Y, en el caso de Feibleman, el interpreta esta como la aceptación de la realidad, es decir, la tendencia de la tragedia de permanecer en la realidad, que declara este filósofo en su teoría, puede corresponder a la de aceptar el destino mortal del individuo que acabamos de observar, y el concepto de la autoconservación que tiene la comedia de Langer se corresponde al del cambio de la realidad de la comedia de Feibleman.

En conclusión, podemos decir que los tres estudiosos que hemos observado comparten una idea común sobre la comedia y la tragedia: aquella niega la realidad, mientras que esta la acepta; aquella tiene inclinación generativa o creativa, mientras que esta la tiene consumidora. Esta tendencia de la comedia, que hemos designado de dinamismo, se expresará de modo distinto en cada una de las doctrinas de estos tres especialistas; el movimiento ascendente de Frye, el cambio de la realidad de Feibleman y la autoconservación de Langer. Y todas estas declaraciones se podrán resumir en una palabra: el dinamismo, aunque ellos no coincidan en todos sus puntos de vista con respecto a la comedia.

Por consiguiente, conforme a lo que acabamos de decir, vamos a ver a continuación esta naturaleza de la comedia, que hemos designado del dinamismo, dividiendo los puntos de vista de estos tres estudiosos en dos partes. En primer lugar, analizaremos el reformismo o progresismo de la comedia a través de su tendencia revolucionaria: es la doctrina filosófica de Feibleman; y, en segundo lugar, vamos a observar el razonamiento vitalista de Frye y Langer conjuntamente: con lo que apuntan estos dos teóricos tendremos los aspectos más concretos y más prácticos del vitalismo con respecto a la comedia.

2.3. Comedia como revolucion hacia el orden logico.

Anteriormente hemos estudiado con brevedad la doctrina filosofica de Feibleman sobre la comedia, que, en resumen, consiste en “el cambio de la realidad para conseguir el orden mas logico”. Gracias a esta tendencia, la comedia nos puede parecer revolucionaria: efectivamente, cuando la comedia florecia, generalmente ese periodo era de revolucion.

Periods of great comedy are revolutionary times. Comedy always distorts things more or less. (Gerald E. Wade, op. cit., p. 68.)

Y este filosofo nos explica mas detalladamente este aspecto revolucionario del modo siguiente:

Comedy is by its very nature a more revolutionary affair than tragedy. [...] Comedy leads to dissatisfaction and the overthrow of all reigning theories and practices in favour of those less limited. It thus works against current customs and institutions; hence its inherently revolutionary nature. James K. Feibleman, op. cit., p. 200.

In periods of social change, we may expect to see the role of comedy assume an increasing importance, although, to be sure, both the comic and the tragic aspects of being are always and eternally omnipresent. Ibid., p. 201.

Por supuesto, aun sin estas declaraciones, no seria dificil presumir la naturaleza revolucionaria de la comedia dado el caracter explicado anteriormente: negar la permanencia en la realidad. No obstante, examinando mas explicaciones de Feibleman podremos demostrar mas detalladamente por que razon la comedia no puede dejar de ser

revolucionaria. Para ello, en primer lugar, tenemos que observar su propia definicion de la comedia:

Comedy, then, consists in the indirect affirmation of the ideal logical order by means of the derogation of the limited orders of actuality. Ibid., pp. 178-179.

Segun la doctrina del filosofo, el comediografo apenas nos demuestra del modo directo en su obra que es ideal para alcanzar el orden logico, a pesar de que este es la meta final de su comedia. El simplemente se burla de todas las cosas desordenadas de la realidad del mundo existente. Concretamente hablando, la comedia no nos lleva directamente, sino que nos orienta hacia otro mundo donde se efectue la perfeccion (en este caso, Wade emplea la expresion "el universo de esencia" Gerald E. Wade. op. cit., p. 62.

) a traves de la revelacion de la imperfeccion que tiene el mundo existente. Para ello, el autor de la comedia se mofa en su obra de las costumbres e instituciones nuevas, puesto que todavia ellas son cosas dudosas e imperfectas, y tambien, se burla de las viejas por la perdida de su eficacia. Y, finalmente, nosotros, riendonos gracias a su burla, poco a poco nos damos cuenta de la necesidad de sustituir lo desordenado de la realidad por algo mas logico, o, por lo menos, nos enteramos de la imperfeccion de la realidad a traves de esta burla. Y, tambien el autor, dejando confusas las categorias de la realidad, nos advierte alusivamente que, puesto que ellas no tienen importancia, no es necesario tomarlas en serio. Podemos asegurar lo que acabamos de decir comprobando las siguientes declaraciones de Feibleman, donde nos demuestra de que manera la comedia puede conseguir su meta final, que se deriva en su propia definicion de la comedia de la cita anterior:

There are of course many and diverse applications of this principle. It may for example be achieved (1) by means of direct ridicule of the categories of

actuality (such as are found in current customs and institutions), or it may be achieved (2) by confusing the categories of actuality as an indication of their ultimate unimportance, and as a warning against taking them too seriously. James K. Feibleman, *op. cit.*, p. 179.

Pero no hay solución tan directa para el desorden de la realidad. La comedia no nos sugiere ninguna cosa concreta con que se pueda sustituir lo confuso de la realidad. Es decir, la afirmación del orden ideal lógico en la comedia no se realiza de manera directa. En otras palabras, la comedia revela la coacción o la restricción que tienen las costumbres e instituciones de la sociedad existente, y, por medio de tal devaluación sobre estas, nos permite imaginar el orden más lógico de manera natural sin obligarnos a ninguna cosa concreta o directa que podría ser propuesta por el autor para ese orden lógico. A través de su naturaleza, lo que la comedia parece que muestra es simplemente lo ridículas que son las costumbres e instituciones existentes. Podemos sentir la comicidad encontrándonos no con la crítica de aquellas sino con la muestra de sus aspectos ridículos. Feibleman lo afirma así:

Thus psychologically comedy is not felt as criticism but as an acceptance, an acceptance of the comic aspects of actuality. Much of comedy as experienced is a mere recognition of the absurdity of the actual and is not necessarily a criticism in the sense of a violation of it. *Ibid.*, p. 189.

El aspecto revolucionario de la comedia se relaciona precisamente con esta manera indirecta con la que alude al orden lógico. Es decir, para la afirmación de este orden lógico, la comedia nos demuestra el aspecto que está frente al lógico (por ejemplo, la confusión) y lo destaca. Entonces lo

consideraremos como el obstaculo para lograr ese orden, y, de este modo, llegaremos a tener el objetivo que eliminar o transformar. Lo mismo puede ocurrir en la estetica; podemos imaginar la belleza inversamente cuando se destaca la fealdad, o podemos afirmar aquella indirectamente indicando y criticando esta:

Tragedy shows the worth of every actual, down to the most ephemeral, and so is always close to the permanent value of the worshipful. Comedy comes to the same affirmation, but inversely and by indirection, just as one might affirm beauty by criticizing the ugly. Ibid., p. 201.

La inclinacion a la belleza es comun a todos, o, mejor dicho, es un instinto del ser humano. Y podemos imaginar dos maneras generales para cumplir esta inclinacion; aceptar solamente la belleza dada prescindiendo de las cosas que no son bellas o pasandolas por alto, e incitar el anhelo para la belleza de forma inversa destacando toda la fealdad existente. La primera manera es directa, pasiva y realista; de esta forma no hace falta mas trabajo para encontrar la belleza, es decir, basta con fijar el interes en esta sin desviarlo a otra cosa, puesto que nos pone la belleza directamente a la vista; tampoco es util ni necesario saber como es lo contrario a la belleza, porque ya esta presente esta. La solucion se encuentra sin cambiar la realidad, es decir, no hace ningun cambio en la realidad misma antes y despues de aceptar la belleza. En resumen, esta manera consiste en aceptar lo que hay. Por su parte, la segunda manera es indirecta, alusiva, activa y revolucionaria. De esta forma se requiere algun esfuerzo para encontrar la belleza, puesto que aparentemente no se ofrece ninguna cosa bella: no se ve la belleza directamente, y, mas bien, el mundo parece lleno de cosas feas. Entonces es natural que se sienta desagradable, y se da cuenta de la necesidad de eliminar estas cosas feas o cambiarlas radicalmente por lo contrario; hace falta el trabajo de buscar la belleza mas activamente, y la

solucion de esta busqueda seria imposible sin cambiar la realidad. Es decir, hay que cambiar la realidad antes de buscar la belleza; concretamente, hay que eliminar o transformar la fealdad destacada en la realidad. Destacando la fealdad, los que persiguen la belleza se convierten en revolucionarios pensando que esta fealdad debe ser destruida o transformada para conseguir la belleza, puesto que las cosas bellas y feas son incompatibles. Es decir, segun el juicio de estos revolucionarios, la belleza no se consigue jamas mientras subsiste la fealdad. Si no se destacara la fealdad, naturalmente, como en la primera manera, no serian conscientes de su existencia, y no tendrían que quitarla buscando la belleza. En resumen, esta manera consiste en buscar lo que no hay eliminando y cambiando lo que hay. Concluyendo, por consiguiente, podemos decir que esta manera es revolucionaria.

La tragedia intenta lograr su meta de la primera manera; Además de lo que hemos examinado sobre la tragedia, con la siguiente definicion de esta forma dramática que ha establecido Feibleman, podemos comprobar mas categoricamente que la tragedia persigue su meta de la manera directa:

Tragedy, then, is the direct affirmation of the formal logical order by means of the approval of the positive content of actuality. (Ibid., p. 198.)

Es interesante comparar esta definicion con la de la comedia de la cita de la nota 164: hay simetria entre estos dos generos dramaticos (comedia↔tragedia, indirecto↔directo, derogacion de la realidad↔aprobacion de la realidad) como el caso de Olson (veanse pp. 38-39) a pesar de la diferencia clarisima en sus puntos de vista. Y tambien hay simetria entre estos dos estudiosos: si la definicion de la comedia de Olson se deriva de la tragedia ya establecida, Feibleman lo hace al contrario: saca la definicion de la tragedia de la comedia establecida por el mismo.

la comedia lo hara de la segunda. La realidad, de por si, no sera variable; la realidad de la tragedia no puede ser distinta de la de la comedia, y, ademas, el objetivo de cada una de ellas es el mismo: encontrar el orden mas logico.

Tengamos en cuenta las siguientes declaraciones de Feibleman:

Comedy affirms the direction toward infinite value by insisting upon the absurdly final claims of finite things and events. Tragedy strives to serve this same purpose but through a somewhat different method. (Ibid., p. 199)

Comedy and tragedy emerge from the same ontological problem: the relation of the logical to the historical order. (Ibid., p. 203.)

De acuerdo con este filosofo, podemos decir que la diferencia entre estos dos generos estriba no en sus propositos mismos, sino en el metodo de cumplirlos. Ademas, segun el, la comedia y la tragedia se preocupan por lo mismo: la relacion de lo logico con el orden historico.

Y podemos confirmar todo esto con la interpretacion de Wade de las ideas de Feibleman:

It has been seen that Feibleman insists upon the presence of both comedy and tragedy in every event, and that a situation may be looked upon as either comic or tragic depending upon one's view of reality and his state of mind. The presence of comedy and also of tragedy in the same situation complicates greatly the effort to differentiate the two. (Gerald E. Wade. op. cit., p. 87.)

La diferencia entre ellas estriba en el modo de perseguir este objetivo. La tragedia busca la solucion directamente y dentro de la realidad, y la comedia lo hace indirectamente y negando esta realidad. La tragedia no se enfrenta con la realidad, y no tiene que hacer resaltar los aspectos absurdos de esta realidad, pese a que fracasen las posibilidades que se persiguen en esa realidad, sino que nos deja alguna esperanza de que esas posibilidades se realizaran en otro momento. En este punto, Wade interpreta la teoria de Feibleman de la manera siguiente:

The carrier's solace is the promise of a possible return of his cherished

values, even of those values considered as disvalues by members of his own generation and perhaps of later generations.

[...] and so in tragedy there is always the note of faith and hope. (May one not repeat that in the long view of eternity every tragedy is an unfinished comedy?) The failure of possibilities to become actual, continued into the immediate future, is a tragic fact. (Gerald E. Wade. *op. cit.*, pp. 76-77.)

Esta interpretacion refleja la cualidad conservadora o antirrevolucionaria que tiene la tragedia: no habra mas remedio que aguantar con esperanza el fracaso de las posibilidades.

Para los revolucionarios no existe "proxima ocasion", y ellos pretenden reaccionar ahora mismo para conseguir lo que quieren.

Y la comedia tampoco pasa por alto la realidad. Sin embargo, esto no significa que obedece a esta realidad como la tragedia; ella nos muestra las caras absurdas que tiene la realidad para exigir el cambio de esta. Si el escritor de comedia nos propusiera directamente con su obra alguna solucion para conseguir el orden mas logico, no tendríamos que cambiar la realidad, ni nos interesaria tanto la condicion de esta realidad; bastaria solo con aceptar esa solucion. Pero la comedia solamente nos propone los objetos que eliminar o cambiar destacandolos y ridiculizandolos con la consideracion de que esas cosas son incompatibles con el orden logico. Es la manera indirecta o alusiva, y, por eso, revolucionaria. La siguiente comparacion de Feibleman entre la comedia y la tragedia confirma lo que hemos dicho de forma concluyente:

Comedy is negative; it is a criticism of limitations and an unwillingness to accept them. Tragedy is positive; it is an uncritical acceptance of the positive content of that which is delimited. Since comedy deals with the limitations of actual situations and tragedy with their positive content, comedy must ridicule and tragedy must endorse. Comedy affirms the direction toward infinite value by insisting upon the absurdly final claims of finite things and events. [...] For tragedy also affirms the direction toward infinite value, but

it does so by indicating that no matter how limited the value of finite things and events may be, such value is still a real part of infinite value. Logic being after all only the formal limitation of value which is the positive stuff of existence, tragedy which affirms that positive stuff is greater than comedy which can affirm it only indirectly by denying its limitations. James K. Feibleman, op. cit., pp. 199-200.

La tragedia nos quiere dar la solución presentando algún valor existente en la realidad, por eso ella debe aprobar esta realidad; la comedia quiere hacer resaltar el límite de la realidad en vez de apreciar los aspectos positivos que tiene esta, por eso ella la debe ridiculizar.

Y el hecho de ridiculizar, en algún punto, coincide con el de Brecht, que hemos observado en el subapartado 1.4., quien propende a revolucionar la sociedad actual por medio del teatro. Su teoría es uno de los orígenes del carácter revolucionario del drama de nuestra época. Pues bien, para confirmar esta coincidencia entre Feibleman y Brecht, en primer lugar, tenemos que observar la inclinación revolucionaria del teatro épico brechtiano con más detalle:

Actualmente, como en toda época, puede contribuir a eternizar lo que es o a modificarlo. Puede presentar los hechos al espectador, de tal modo, que le aparezcan como inmutables o por esencia momentáneos, transitorios. Puede insistir sobre las pasiones de la naturaleza humana o sobre la situación histórica, siempre variable, del hombre. Puede enseñar a sus contemporáneos: □En todas partes y siempre, el hombre es siempre el mismo□; o bien: □Lo que veis actualmente puede ser cambiado; la libertad, la felicidad, que hoy no existen, están en vuestro poder: a condición de que cambiéis la actual sociedad□(lo que han hecho, a fin de cuentas, todos los autores satíricos). Es en este despertar de la conciencia, profundamente y en todo el sentido de la palabra revolucionaria, que debe obrar el dramaturgo,

segun Brecht. Dar a los hombre el gusto de la libertad y no de la eternidad.
Jacques Desuche, op. cit., pp. 33-34.

Asi, el dramaturgo aleman divide el valor del mundo humano en dos categorias: contribuyente a eternizar / contribuyente a modificar, o hechos que parecen inmutables / hechos que parecen momentaneos y transitorios. Los que se vinculan a dicha inclinacion del teatro epico son estos, y, por supuesto, Brecht prescinde de aquellos para desempenar la revolucion de la actual sociedad. Y este hecho nos recuerda la diferencia entre la comedia y la tragedia que ha afirmado Feibleman con respecto al punto de vista para la realidad, es decir, podemos decir que, si el punto de vista de la comedia de Feibleman, que critica las limitaciones de la realidad, corresponde al contribuyente a modificar y hechos momentaneos y transitorios de Brecht, el de la tragedia, que acepta los aspectos positivos de la realidad sin sentido critico, corresponde al contribuyente a eternizar y hechos que parecen inmutables. De este modo, lo que reclama el dramaturgo aleman a traves de su teatro, en el sentido de revolucion, puede ser igual que lo que nos explica Feibleman como aspecto de la comedia: esto es, el cambio de la realidad.

Sin embargo, estos dos estudiosos, naturalmente, no coinciden en la opinion de para que se requiere este cambio. En otras palabras, los puntos de partida de cada una de sus teorias son bastante diferentes: Feibleman contempla el drama fundamentalmente desde el punto de vista filosofico y estetico; en cambio, el motivo principal del teatro de Brecht es no solamente la cuestion puramente estetica, sino tambien la ideologica o politica, como hemos visto anteriormente. Vease la cita de la nota 74.

Mejor dicho, el destino final de su drama sera la revolucion politica e ideologica.

Es decir, mientras que el filosofo ingles se refiere al cambio mas generalmente, o, en otros terminos, al cambio contra todo el absurdo de la realidad para conseguir el orden logico que es la meta final de su filosofia de

la comedia, el dramaturgo alemán lo limita a la cuestión política o ideológica. Si lo que busca el alemán en su teatro es la revolución política, lo que quiere explicarnos el filósofo inglés es la revolución total. Por consiguiente, mientras que para Brecht la comedia no pasa de ser uno de los recursos dramáticos para lograr la felicidad y la libertad del público políticamente, para Feibleman esta forma dramática es la base más completa que puede reflejar enteramente su filosofía del arte. Wade interpreta la esencia de su filosofía de la manera siguiente:

The possibilities that actual objects move toward involve ultimate and absolute perfection, and the work of art is to be taken as a symbol of the perfection of all being. Being is "simply the things that are." Art is "the deliberate apprehension of beauty in a material object." (Gerald E. Wade, *op. cit.*, p. 61.)

En este caso, el ser puede corresponder a la realidad o existencia, y el arte, a la posibilidad o esencia. Y, con lo que hemos examinado hasta ahora en cuanto a la teoría filosófica de Feibleman, también podemos decir que la comedia se corresponde a este. En resumen, la comedia sería precisamente el arquetipo estético de la filosofía del arte del inglés.

Esta es la mayor diferencia que podemos encontrar entre estos dos teóricos.

Pero, de todas formas, si bien el motivo del teatro épico de Brecht es distinto del de la comedia de Feibleman, es evidente que, al igual que este, reclama el cambio de la realidad en su teoría dramaturgica, y, por lo tanto, puede compartir la manera de conseguirlo con el filósofo inglés, puesto que, si requieren el mismo objeto, es bastante probable que sus maneras más ideales puedan coincidir. Se trata de la manera indirecta:

La crítica de Brecht jamás es amarga, sino alegre, y llena de humor, porque es indirecta y dialéctica. De este modo se podrá criticar la guerra obligando a hacer su apología a alguien. Jacques Desucbe, *op. cit.*, p. 49.

Es decir, conforme a lo que explica Desuche en esta cita, podemos decir que esta manera indirecta brechtiana para criticar la realidad puede ser lo que posibilita la tendencia revolucionaria y, a la vez, el humorismo en su teatro epico, y este hecho, como ya hemos comprobado anteriormente, ocurre similiarmente en el pensamiento de Feibleman, que declara que la comedia afirma el orden logico ideal de la manera indirecta: al ridiculizar la realidad y nos dirige alusivamente a recuperarla hacia el orden mas logico.

En conclusion, podemos decir que ambos especialistas intentan criticar la realidad de la manera indirecta, y esto significa que quieren ridiculizar y revolucionar la realidad que nos rodea.

Pues bien, a traves de la breve comparacion de la teoria de Feibleman con la de Brecht, podemos apuntar que criticar o afirmar algo de la manera indirecta en el drama se puede vincular intimamente con la intencion de ridiculizar alguna cosa para revolucionarla. Y el proposito final de esta revolucion es, por supuesto, la consecucion del orden logico.

Por otra parte, la observacion mas detallada de este orden logico sobrepasa nuestro tema, y puede ser un estudio que pertenece a la filosofia. Ademas, como hemos visto en la doctrina de Feibleman, el dramaturgo no propone en la comedia la solucion directa para eliminar el absurdo de la realidad. Imaginar que hay despues de eliminarlo sera la tarea no del autor de la comedia, sino de sus espectadores o lectores.

2.4. Desde la vitalidad de la comedia hacia la nueva sociedad.

Ya hemos comprobado anteriormente que los puntos de vista de Frye y Langer son bastante distintos del aristotelico de Olson. Sin embargo, podemos descubrir algo compartido entre lo que explica Langer y la doctrina aristotelica de este estudioso con respecto a la risa de la comedia.

Sucede en lo dramaturgico y se trata de la eliminacion de la identificacion entre los espectadores y personajes. Concretamente hablando,

hemos estudiado que conseguir que el espectador se sienta ajeno a la situación escénica es el elemento básico de la teoría de la comedia de Olson; esto es, de la teoría de lo diferente y la relajación. Y podemos descubrir que Langer también manifiesta lo mismo desarrollando su teoría. En su caso, la distancia psíquica significaría el efecto dramático de alejar al espectador de la realidad escénica, y, por supuesto, implica esa eliminación de la identificación:

Un público que goza con esa manera pura de actuar se entrega a la ilusión dramática sin ninguna necesidad de artificios sensibles. Pero si requiere satisfacción sensible: ropajes y cortinajes suntuosos, un rico despliegue de colores y, siempre, música ([...]). Estos elementos hacen a la obra dramáticamente convincente justo por mantenerla apartada de la realidad; aseguran la “distancia psíquica” del espectador, en vez de invitarlo a considerar la acción como una parte de la conducta normal. Susanne K. Langer, *op. cit.*, 304.

Esta distancia psíquica es el elemento imprescindible para establecer su teoría de la comedia en el sentido de dramaturgia. Es decir, como hemos estudiado anteriormente, Véanse las notas 134-140.

la clave de su teoría de la risa reside en el humorismo, puesto que este es el criterio decisivo para determinar el carácter de la risa entre las dos corrientes: la emoción presentada simbólicamente y la emoción estimulada directamente. Véase la nota 134.

Por otra parte, la emoción del espectador producida por la distancia psíquica es equivalente a la primera corriente, es decir, la emoción motivada por la distancia psíquica puede ser el sinónimo de la emoción presentada simbólicamente. Naturalmente, como hemos examinado, la risa, que es una de las emociones dramáticas del espectador, causada por el humorismo pertenece a la primera corriente, y la risa de esta corriente pertenece a la

verdadera comedia. Por consiguiente, con este tipo de risa, que es el elemento poetico de la comedia, segun Langer, Vease la nota 139.

se puede estimar la cualidad de la obra dramatica como comedia. Pues bien, ya podemos decir que donde se origina este humorismo es precisamente en la distancia psiquica; es decir, en la teoria de Langer, la base dramaturgica del humorismo es la distancia psiquica. En otras palabras, este sirve para efectuar la distancia psiquica dentro de la comedia, o es el unico recurso de la comedia para hacer al espectador reir dentro de la categoria de la distancia psiquica. Langer dice: "En la comedia, la risa de los espectadores tiene un unico origen legitimo: su apreciacion del humorismo de la obra." (Vease la cita de la nota 136.)

Concretamente hablando, Langer afirma que el humorismo en la comedia pertenece no a lo que en realidad nos rodea, sino a la obra misma. Vease la cita de la nota 135.

Podemos descubrir en seguida que esta idea esta vinculada con la siguiente declaracion que nos demuestra muy apropiadamente como funciona la distancia psiquica en la comedia:

Lo que mide nuestra risa no es lo que el chiste pueda significar para nosotros, sino lo que significa en la comedia.

Por esta razon nos inclinamos a reir en el teatro de cosas que quizas no nos parecieran graciosas en la realidad. Ibid., p. 325.

En esta declaracion, lo que el chiste pueda significar para nosotros corresponderia a lo que en realidad nos rodea, y lo que significa en la comedia corresponderia a la obra misma. Y aqui esta el punto esencial del humorismo producido por medio de la distancia psiquica; es decir, gracias a ella, incluso las cosas que no causen ninguna gracia en la realidad pueden producir la risa en el teatro. Este fenomeno es llamado humorismo por

Langer en su teoría.

Debemos tener presente otra cosa detallada en dicha teoría: los efectos irreales pueden ser uno de los recursos ideales para producir el humorismo en la comedia. Para ello cita la teoría de Francis Fergusson, que explica los efectos irreales de la comedia como sigue:

When we understand a comic convention we see the play with godlike omniscience; we know what moves the puppets; but we do not take them as real-when Scaramouche gets a beating, we do not feel the blows, but the idea of a beating, at that moment, strikes us as funny. If the beating is too realistic, if it breaks the light rhythms of thought, the fun is gone, and the comedy destroyed. Hence comedy has provided one of the chief clues to the development of unrealistic forms in the modern theater. Francis Fergusson, *The Idea of a Theater*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1972, pp. 178-179.

Es decir, conforme a lo que manifiesta Fergusson, podemos deducir que los efectos irreales de la comedia pueden ser una causa concreta de la distancia psíquica. Y, si el espectador ríe por estos efectos, esto significaría que el humorismo está realizado en la comedia.

En una palabra, podemos decir que la risa causada por el humorismo es la que ocurre bajo el efecto de la distancia psíquica. Langer opina que la cualidad de la comedia puede ser estimada por esta clase de risa, puesto que, en la comedia, la distancia psíquica, que es el elemento imprescindible en su teoría dramática, puede actuar a través del humorismo, que es el único espacio donde coexisten la risa y la distancia psíquica. Y no se podrá quitar de la comedia el efecto de la distancia psíquica mientras la comedia pertenezca al drama.

En conclusión, todas las cosas que hemos observado con respecto a la teoría de Langer -humorismo, distancia psíquica, efectos irreales-, igual que

en el caso de Olson, tienen un objetivo comun: eliminar la identificacion entre los espectadores y la situacion escenica.

Por otro lado, la mayor parte de la teoria de la distancia psiquica de Langer indudablemente resulta de la doctrina del teatro epico de Brecht: la distanciacion. A pesar de que no se refiera claramente a este dramaturgo, podemos encontrar algunas pruebas bastante obvias de ello: por ejemplo, Langer busca el testimonio concreto de su teoria en los aspectos irreales del teatro oriental y pone enfasis en la musica y en el decorado. Sobre todo, su declaracion acerca del modo de actuacion del actor es la senal mas evidente de que su teoria se origina de la distanciacion brechtiana:

Un actor no expresa sus emociones, sino las de una persona ficticia. No padece ni desahoga las emociones; las concibe, hasta el mas minimo detalle, y las representa. Ibid., p. 303.

Esta idea, por lo menos, en el sentido de que el actor no debe identificarse demasiado emocionalmente con su personaje, tiene algo que ver con lo que explica Brecht en su teoria: la distanciacion entre el actor y su personaje. Veanse las citas de las notas 104 y 105.

Aparte de la cuestion ideologica del teatro epico, es obvio que la dramaturgia brechtiana ha ofrecido a Langer alguna intuicion para el concepto de la distancia psiquica.

En este caso, debemos tener en cuenta el modo de eliminar la identificacion entre los espectadores y los personajes; en el que hay diferencia entre Olson y Langer. El efecto de lo diferente no tiene nada que ver con la relacion entre el actor y su personaje. Es decir, Olson no acepta la distanciacion entre ellos, Vease p. 66.

y esto distingue decisivamente su teoria de la de Brecht. Sin embargo, la manera de Langer, como acabamos de ver, no descarta la distanciacion entre ellos, y el concepto de su distancia psiquica se realiza a traves del metodo

brechtiano antes que del de Olson. Y, además del modo de actuación de los actores, Langer evita también las condiciones dramáticas que hacen a los espectadores confundir la escena con la realidad. Es decir, pese a que el teatro del dramaturgo alemán tiene poco que ver con la comedia teóricamente, Langer adopta la noción de la distanciamiento para aclarar el atributo intrínseco de la comicidad. Es verdad que, como hemos visto comparando la teoría de Olson y la de Brecht anteriormente, los actores brechtianos utilizan el *gestus* social para evitar la posible empatía entre ellos y sus personajes. Véanse pp. 67-69.

Efectivamente, la comedia es más social que la tragedia, según las teorías de Langer y Frye. Si interpretamos el vitalismo de ellos desde el punto de vista del *gestus* brechtiano, podemos decir que, cuando un actor represente algún personaje con la distanciamiento, podrá simbolizar socialmente a su personaje superando el límite vital que tiene este, mientras que cuando se identifique emocionalmente con el personaje, no pasará de encarnar a este personaje, el cual siempre tiene una vida limitada. Y este hecho nos parece tan natural, si consideramos las tendencias peculiares de la comedia explicadas por Frye, Feibleman y Langer, que hemos estudiado hasta ahora.

Concretamente hablando, como ha declarado Frye explicando el movimiento ascendente de la comedia, el final feliz realizado en ella no es para algún individuo determinado, sino para todos, “...from threatening complications to a happy ending and a general assumption of post-dated innocence in which everyone lives happily ever after.” (Véase la cita de la nota 146.)

y también podemos considerar este movimiento ascendente como el que se cumple con la dirección desde el individuo hacia su sociedad. Además, este crítico nos declara repetidas veces en su libro que la comedia demuestra la incorporación del protagonista a la sociedad, mientras que la tragedia lo aísla de esa ella.

Pathos presents its hero as isolated by a weakness which appeals to our

sympathy because it is on our own level of experience. [...], pathos is usually concentrated on a single character, partly because low mimetic society is more strongly individualized. (Northrop Frye, *op. cit.*, p. 38.)

Tragic irony, [...]. Its hero does not necessarily have any tragic hamartia or pathetic obsession: he is only somebody who gets isolated from his society. (Ibid., p. 41.)

The theme of the comic is the integration of society, which usually takes the form of incorporating a central character into it. (Ibid., p. 43.)

The action of the comedy thus moves towards the incorporation of the hero into the society that he naturally fits. (Ibid., p. 44.)

In fiction, we discovered two main tendencies, a “comic” tendency to integrate the hero with his society, and a “tragic” tendency to isolate him. (Ibid., p. 54.)

[...] the center of tragedy is in the hero’s isolation, not in a villain’s betrayal, even when the villain is, as he often is, a part of the hero himself. (Ibid., p. 208.)

In comedy a society forms around the hero: in tragedy the chorus, however faithful, usually represents the society from which the hero is gradually isolated. (Ibid., p. 218.)

Comedy is much concerned with integrating the family and adjusting the family to society as a whole; tragedy is much concerned with breaking up the family and opposing it to the rest of society. (Ibid., p. 218.)

Langer tambien insiste en la misma opinion. Como hemos examinado anteriormente, Vease el subapartado 2.2.

según su teoría, la comedia refleja la vitalidad que se mantiene por la “autoconservación”, mientras que en la tragedia se enfoca el destino mortal del individuo. En otras palabras, la realidad, como dice Feibleman, es común en la comedia y en la tragedia, es decir, todos marchan hacia la muerte; la diferencia es que la tragedia nos demuestra el destino mortal de cada individuo, mientras que la comedia nos demuestra como los mortales consiguen mantener el equilibrio vital. Entonces, ¿donde se podrá realizar este mantenimiento, a pesar de que todos los individuos tienen fin en sus vidas? En una palabra, será en la sociedad a la que pertenecen todos ellos. Concretamente hablando, el individuo es mortal: es trágico e individual, pero, en cambio, tiene el instinto de mantener el equilibrio de su vitalidad a través de la reproducción (la autoconservación significa este instinto). Mientras se mantenga este instinto del individuo, la sociedad jamás desaparecerá, y mantendrá la vitalidad para siempre: es cómico y social. En otras palabras, la comedia es productiva y activa, y la tragedia es extintiva y pasiva. Y, por lo tanto, podemos decir que la vitalidad pertenece a la sociedad, no al individuo; y, en otros términos, es impersonal:

La comedia es esencialmente contingente, episódica y pagana; expresa el equilibrio continuo de aguda vitalidad que pertenece a la sociedad y lo ejemplifica brevemente en cada individuo; la tragedia es una realización y, por consiguiente, su forma es cerrada, terminante y pasional. Susanne K. Langer, *op. cit.*, p. 312.

Nuestra risa pertenece al regocijo teatral, que es universalmente humano e impersonal. *Ibid.*, p. 325.

La tragedia puede surgir y florecer únicamente cuando la gente tiene

conciencia de la vida individual como un fin en si misma, y como medida de otras cosas. Ibid., p. 330.

El Sino es la forma creada en la tragedia, el futuro virtual como un todo realizado. No es, en modo alguno, la expresion de una creencia. [...] Ese futuro virtual tiene la forma de una vida completamente individualizada y, por lo mismo, mortal -una vida medida, que se agotara en un pequeno lapso. Ibid., p. 336. Y el caso de Feibleman, aunque su teoria tiene poco que ver con el vitalismo mismo, no puede ser otra cosa. Es decir, lo que quiere proclamar el en su teoria de la comedia es, en una palabra, el cambio o, mejor dicho, la revolucion para conseguir el orden mas logico, y, en este caso, este orden logico no puede servir para ninguna cosa individual, sino para algo global que puede compartir todo el mundo; se trata de las costumbres e instituciones de la sociedad humana:

Needless to say, this kind of ridicule does service to the ideal, to the truth of an unlimited community, an ideal society, by jesting at things which in the limited community, the current society, have come to be taken too seriously. Customs and institutions, by virtue of their own weight, have a way of coming to regarded as ultimates in themselves. (James K. Feibleman, op. cit., p. 181.)

Entonces, ¿que nos manifiesta por fin la comedia con esta vitalidad que se realiza en la sociedad humana? o ¿como se puede cambiar esta con dicha vitalidad? La clave estriba en el caracter social de la comedia que acabamos de ver.

Mas concretamente, segun Frye, lo que nos propone finalmente el comediografo a traves de su obra es la posibilidad de la nueva sociedad que

se descubre al final. Y esta nueva sociedad se facilita por medio de la exclusion del absurdo que contiene la sociedad establecida que aparece a principios del drama, dominada por los antagonistas y reconocida como desagradable poco a poco por los espectadores gracias a la estrategia del dramaturgo:

At the beginning of the play the obstructing characters are in charge of the play's society, and the audience recognizes that they are usurpers. At the end of the play the device in the plot that brings hero and heroine together causes a new society to crystallize around the hero, and the moment when this crystallization occurs is the point of resolution in the action, the comic discovery, anagnorisis or cognitio. Northrop Frye, *op. cit.*, p. 163.

The humor in comedy is usually someone with a good deal of social prestige and power, who is able to force much of the play's society into line with his obsession. Thus the humor is intimately connected with the theme of the absurd or irrational law that the action of comedy moves toward breaking. *Ibid.*, p. 169.

De este modo la vitalidad de la comedia se convierte en la base de la fuerza dinamica que se dedica a trasladar esa sociedad arraigada a otra nueva controlada por las reglas nuevas y sanas:

In the first place, the movement of comedy is usually a movement from one kind of society to another. *Ibid.*, p. 163.

Thus the movement from *pistis* to *gnosis*, from a society controlled by habit, ritual bondage, arbitrary law and the older characters to a society controlled by youth and pragmatic freedom is fundamentally, as the Greek words suggest, a movement from illusion to reality. *Ibid.*, p. 169.

Por consiguiente, cuando acabe la comedia, la nueva sociedad nace en la imaginación de los espectadores; su final es el inicio de la nueva sociedad.

Esta estructura temática de la comedia nos propone otro sentido de los valores morales que tiene poco que ver con la ética convencional. Es decir, la comedia está libre del juicio moral, y el objeto de lucha del protagonista es el absurdo antes que algún malvado determinado. De este modo, la comedia busca más bien el juicio social contra el absurdo que el moral contra la maldad, y, por lo tanto, es social antes que moral. Es difícil que se encuentre en la comedia pura la justicia poética que suele aparecer en el teatro de los Siglos de Oro. Frye explica la relación entre la comedia y la moral de la manera siguiente:

Comedy usually moves toward a happy ending, and the normal response of the audience to a happy ending is “this should be,” which sounds like a moral judgement. So it is, except that it is not moral in the restricted sense, but social. Its opposite is not the villainous but the absurd. *Ibid.*, p. 167.

Comedy is different, and one feels that the social judgement against the absurd is closer to the comic norm than the moral judgement against the wicked. *Ibid.*, p. 168.

Y a veces podemos apreciar que en la comedia la logica absoluta o el sentido comun sirven de poco o varian conforme al proposito final del autor, que quiere proponer a los espectadores la posibilidad de la nueva sociedad, como acabamos de ver. La siguiente afirmacion de este critico canadiense, por lo tanto, tiene que ser entendida en este sentido:

The sense of reality is, for instance, far higher in tragedy than in comedy, as in comedy the logic of events normally gives way to the audience's desire for a happy ending. Ibid., p. 75.

Este razonamiento de que la comedia carece de realidad en comparacion con la tragedia se explicara mas concretamente en el concepto de manipulacion que vamos a ver luego.

Y Langer tambien desarrolla la misma opinion de que la comedia busca el juicio social antes que el moral sobre algun vicio de los personajes, puesto que, segun su teoria, los grandes conflictos morales y los sacrificios no pueden ser el material principal de la comedia, sino de la tragedia. Vease la cita de la nota 157.

Es decir, el tema de la comedia y la moralidad son cosas diferentes, y los protagonistas comicos no tienen que ser figuras morales sin faltas; los comediografos no tienen nada que ver con los moralistas. Sin embargo, eso no significa que la comedia sea anti-moral. En otras palabras, los comediografos no destruyen la moralidad ni la menosprecian; simplemente no utiliza ninguna cuestion moral como tema principal de sus obras. Langer lo afirma como sigue:

Aristofanes, Menandro, Moliere [...] no son moralistas, pero no por eso alardean o desprecian la moralidad; literalmente, los principios morales "no les sirven" -es decir, no los usan. Susanne K. Langer, op. cit., pp. 322-323.

Por otra parte, la traslacion de la sociedad establecida a otra nueva se realizara tambien a traves de la reconciliacion o armonia. Hemos visto anteriormente que esta nueva sociedad se facilitaria por medio de la exclusion del absurdo que contiene la existente desde el comienzo del drama. Sin embargo, en este caso, la exclusion no designa la destruccion de toda esa sociedad problematica; la destruccion no es la unica manera de cambio o revolucion. Mas bien, la comedia nos demuestra finalmente que incluso incluye tambien los elementos opuestos al protagonista. Es decir, la nueva sociedad del final elimina los obstaculos que impiden la voluntad del protagonista no para acabar con ellos, sino para enmendarlos por medio de la reconciliacion o armonia; asi que incluso los antagonistas pueden participar por fin en esta nueva sociedad junto con los protagonistas. Frye lo afirma de la manera siguiente:

The tendency of comedy is to include as many people as possible in its final society: the blocking characters are more often reconciled or converted than simply repudiated. Comedy often includes a scapegoat ritual of expulsion which gets rid of some irreconcilable character, but exposure and disgrace make for pathos, or even tragedy. Northrop Frye, *op. cit.*, p. 165.

The tendency of the comic society to include rather than exclude is the reason for the traditional importance of the parasite, who has no business to be at the final festival but is nevertheless there. *Ibid.*, p. 166.

En este sentido, nos convence la siguiente declaracion de Langer de que el verdadero antagonista de la comedia no es el personaje, sino el Mundo al

que se enfrenta el protagonista:

El conflicto con el mundo mediante el cual mantiene un ser vivo su propia unidad organica compleja es un encuentro delicioso; el mundo es tan prometedor y seductor como peligroso y amenazante. El sentimiento de la comedia es un sentimiento de la vitalidad elevada, de ingenio y voluntad desafiados, y entregados al gran juego de la Oportunidad. El verdadero antagonista es el Mundo. Como el antagonista personal en la obra es de hecho ese gran retador, rara vez es un villano completo; es interesante, entretenido, su derrota es un exito hilarante, pero no asi su destruccion. No hay una derrota ni un triunfo humano permanentes, excepto en la tragedia; porque la naturaleza debe continuar si la vida continua, y el mundo que presenta todos los obstaculos proporciona tambien sabor a la vida. Susanne K. Langer, op. cit., p. 326.

Es decir, la comedia incorpora al protagonista en el movimiento desde un tipo de sociedad hacia otro, lo que no significa la ruptura entre los dos tipos, sino el cambio de lo antiguo a lo nuevo o de lo irracional a lo logico por medio de la reconciliacion o armonia. Este fenomeno de crear lo nuevo basandose en lo existente Langer lo llama autoconservacion, Veanse pp. 93-94.

y, en este caso, es la autoconservacion de la vitalidad social. Por eso, al final de la obra, viendo a la sociedad continuar sin ruptura hacia otra, podemos sentir plenamente la vitalidad, que es lo que profesa la comedia de Frye y Langer.

Realizando este movimiento, es decir, creando la nueva sociedad a traves de la superacion del convencionalismo, el escritor utiliza a veces la inversion dramatica o, segun Frye, la manipulacion, que es una condicion muy importante en el sentido de la estrategia dramatica de la comedia; es frecuente que el final feliz sea conseguido por esta. Frye explica lo siguiente:

The comic ending is generally manipulated by a twist in the plot. In Roman comedy the heroine, who is usually a slave or courtesan, turns out to be the daughter of somebody respectable, so that the hero can marry her without loss of face. The *cognitio* in comedy, in which the characters find out who their relatives are, and who is left of the opposite sex not a relative, and hence available for marriage, is one of the features of comedy that have never changed much: [...]. Happy endings do not impress us as true, but as desirable, and they are brought about by manipulation. The watcher of death and tragedy has nothing to do but sit and wait for the inevitable end; but something gets born at the end of comedy, and the watcher of birth is a member of a busy society.

The manipulation of plot does not always involve metamorphosis of character, but there is no violation of comic decorum when it does. Unlikely conversions, miraculous transformations, and providential assistance are inseparable from comedy. Northrop Frye, *op. cit.*, p. 170.

Es decir, son dos los casos que menciona este crítico canadiense para la manipulación: la *anagnorisis* patética y decisiva y los asuntos fantásticos o irreales que suceden subitamente como conversiones improbables, transformaciones milagrosas, auxilio providencial. Estos dos casos producen el cambio repentino en el desarrollo dramático y la solución inesperada sobre los problemas que tiene el protagonista para que la obra llegue al final feliz, y, por consiguiente, pueden ser el punto de partida de la marcha hacia la nueva sociedad.

Finalmente, tenemos que considerar también que visión sobre el mundo refleja esta nueva sociedad que aparece al final de la obra. Según la teoría de Frye, lo que persigue la comedia a través de la nueva sociedad es el mundo trascendental e ideal. En otras palabras, este crítico declara que, para que la comedia alcance su cima, debemos trasladarnos desde el mundo de la experiencia hacia el ideal de inocencia y fantasía, donde se puede

establecer el orden evitandose la confusion:

With the fourth phase of comedy we begin to move out of the world of experience into the ideal world of innocence and romance. Ibid., pp. 181-182.

The green world has analogies, not only to the fertile world of ritual, but to the dream world that we create out of our own desires. This dream world collides with the stumbling and blinded follies of the world of experience, [...]. Ibid., p. 183.

In the fifth phase of comedy, some of the themes of which we have already anticipated, we move into a world that is still more romantic, less Utopian and more Arcadian, less festive and more pensive, where the comic ending is less a matter of the way the plot turns out than of the perspective of the audience. [...] The action seems to be not only a movement from a “winter tale” to spring, but from a lower world of confusion to an upper world of order. Ibid., p. 184.

Concretamente hablando, Frye explica la evolucion de la comedia dividiendola en seis fases; en la tercera, la comedia llega a madurarse, y su madurez esta establecida en la cuarta, donde empieza a desarrollarse el mundo ideal de inocencia y fantasia.

In the third phase it comes to maturity and triumphs, in the fourth it is already mature and established. (Ibid., p. 185.)

Asi pues, las fases desde la primera hasta la tercera son las que pertenecen

al mundo de la experiencia, en la cuarta, la comedia llega a la cima, el mundo se traslada de experiencia a inocencia y fantasía; en la quinta el mundo trascendental e ideal de esta cima se convierte en el orden fijo, y finalmente la comedia muere en la sexta fase. Sobre estas seis fases de la comedia, vease *Ibid.*, pp. 177-186.

Por consiguiente, la comedia de fantasía (“romantic comedy”, en inglés), que puede reflejar este mundo trascendental e ideal, es una de las formas más maduras y avanzadas, conforme a la doctrina de este estudioso canadiense.

Entonces, ¿qué aspecto tiene concretamente esta nueva sociedad del mundo trascendental e ideal? A lo mejor describirlo o imaginarlo no es la tarea del dramaturgo, sino de los espectadores. Lo mismo dijimos en pp. 98-100 hablando de la teoría de Feibleman. En este sentido, podemos decir que la teoría de Frye tiene un hilo de conexión con la de este filósofo. puesto que Frye dice que normalmente la sociedad feliz del final queda indefinida. “...normally the happier society established at the end of the comedy is left undefined...” (Northrop Frye, *op. cit.*, p. 182.)

Concluyendo, podemos decir que la vitalidad de la comedia, que hemos descubierto gracias a las teorías de Frye y Langer, facilita por fin la posibilidad de la nueva sociedad que refleja el mundo ideal de inocencia y fantasía donde se establece el orden evitando la confusión, y, según Frye, este mundo es la auténtica forma del mundo que la vida humana trata de imitar. Frye considera la cuarta fase de la comedia como “the genuine form of the world that human life tries to imitate”. (Vease *Ibid.*, p. 184.)

§3. Comedia palatina en el teatro español del siglo XVII.

3.1. Hacia la sistematización de la comedia palatina.

En los dos apartados anteriores hemos estudiado de forma general los

aspectos teoricos de la comedia desde los puntos de vista aristotelico, revolucionario y vitalista para entender mejor esta forma dramatica. Ahora vamos a centrarnos en el objetivo de este estudio, que es aclarar la naturaleza de la comedia palatina del siglo XVII valiendonos para ello de un extenso apoyo teorico. Antes de estudiarla mas detenidamente, vamos a trazar y sistematizar los rasgos generales de esta tendencia dramatica, y despues, examinaremos mas detalladamente cada aspecto trazado de la comedia palatina.

En el subapartado 1.4. hemos comentado brevemente la clasificacion general de la comedia espanola del siglo XVII. Segun la explicacion de Vitse, durante el primer cuarto del siglo XVII la comedia predominaba sobre la tragedia, y presentaba dos formas principales, la fantastica y la domestica. Vease la cita de la nota 115.

Ademas hemos visto que Wardropper tambien divide la comedia espanola del siglo XVII en las mismas dos formas (en este caso, excluyamos el teatro breve): la comedia de fantasia y la de capa y espada. Vease la nota 114.

En todos estos casos, la comedia palatina significa la primera de ellas (la fantasia). Y, aunque los dos estudiosos utilizan denominaciones distintas ("comedia palatina" y "comedia de fantasia"), designan la misma tendencia dramatica determinada en aquella epoca. Como hemos visto en el subapartado 1.4., la taxonomia de la comedia espanola del siglo XVII que emplean Vitse y Wardropper tiene mucho que ver con la de la comedia de Olson. Recordemos que la comedia palatina y la de capa y espada pueden corresponder a hipotetico y natural. (Vease p. 75) Los criterios de estas dos taxonomias son gemelos: la verosimilitud de la vida real implicada en la accion comica.

Por otra parte, esta comedia palatina que, segun Vitse, florecia en el primer cuarto de siglo ha sido definida claramente por Weber de Kurlat y Wardropper. En primer lugar, veremos la definicion de este:

Pero existe otra clase de comedia -conocida por Aristofanes e Ionesco- que no

discurre sobre la vida cotidiana sino sobre el vuelo de la fantasía; no trata de lo posible, sino de lo apenas concebible. Tal comedia debe disociar al espectador de los elementos burlescos, placenteros o inquietantes que contempla alejándolos de él en el espacio o el tiempo. Bruce W. Wardropper, *op. cit.*, p. 195.

Las comedias que no se desarrollan en el “aquí y ahora”, las que se basan bien en *novelle italiane*, bien en la libre imaginación del dramaturgo. Este género de comedia apenas se propone reflejar la realidad observable y tangible del mundo del espectador. Fantástico o novelesco, es de ficción en grado sumo. *Ibid.*, pp. 209-210.

Y la de Weber de Kurlat no está lejos de la del estudioso inglés:

Me he detenido en la marcha de mi estudio de la morfología de la comedia y la clasificación de las de Lope, en un amplio grupo de obras, las llamadas comedias palatinas: en el eje espacial no-españolas, sin clara precisión temporal y en las que el poeta se permite libertades que son posibles por esa fijación no-española: traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte, muertes decretadas por un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican amplia desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio, etc., etc., todo lo cual tiene como consecuencia desde el punto de vista morfológico el que ciertas secuencias sean propias de estas comedias palatinas, en tanto que otras pueden ser comunes con la española de costumbres. Frida Weber de Kurlat, “Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega”, en *Actas del quinto congreso internacional de hispanistas*, Burdeos, Université de Bordeaux, 1977, pp. 870-871.

Finalmente, Vitse resume estas definiciones de forma muy sistemática teniendo en cuenta las tres cualidades esenciales:

Si generalizamos, sistematizándola, esta caracterización, comprobamos la existencia, en la primera Comedia, de una serie de obras que comparten por lo menos tres rasgos distintivos: una fijación espacial exótica, de un exotismo muchas veces relumbrón, superficial y jocoso (Italia, Francia, Hungría, Polonia, Grecia, pero también Portugal, Galicia, o cualquier región extranjera en un momento de la historia); un elenco de personajes que pertenecen, por una parte, a la alta nobleza (rey, príncipes y señorías), y, por otra, a categorías subalternas (secretarios, villanos...) y cuyo distanciamiento social, al parecer insalvable, sufre un proceso (logrado o no) de reducción, a través de las complejas figuras del desprecio y de la correspondencia en el amor (en toda la polisemia de la palabra); y, por fin, una tonalidad francamente frívola, o burlesca, o grotesca, o farsesca, o ilusionista, o de cuento maravilloso, o la adjetivación que se quiera, con tal que refleje su índole paródica, que impide continuamente el despertar de la conciencia moral e invalida toda interpretación de estas obras de burlas como dramas irónicos o prudentes sondeos anticonformistas. Marc Vitse y Frederic Serralta, *El teatro en el siglo XVII*, en Jose M. Diez Borque, ed., op. cit., p. 557.

Por consiguiente, sintetizando lo que han declarado estos tres estudiosos, podemos sistematizar la comedia palatina con los tres puntos esenciales siguientes.

En primer lugar, este subgénero dramático del siglo XVII, que cabe dentro de la categoría de la comedia pura, se sitúa aproximadamente en el

primer cuarto de ese siglo, es decir, coincide con el reinado de Felipe □ cronologicamente. Esta colocacion, como veremos mas tarde, tiene mucho que ver con las circunstancias de la sociedad espanola de aquel entonces.

En segundo lugar, la comedia palatina siempre persigue la anti-cotidianidad; es decir, los espectadores no se sentiran identificados con los personajes escenicos ni con los ambientes dramaticos por los acontecimientos extranos y fantasticos. En otras palabras, los espectadores no participaran emocionalmente en los sucesos dramaticos. En este caso, el alejamiento emocional de los espectadores se produce a traves de la diferencia de los dos sentidos distintos: la vertical o paradigmatica y la horizontal o sintagmatica.

La primera diferencia significa el eje espacial exotico y, en muchas ocasiones, sin clara precision temporal; los asuntos dramaticos de la comedia palatina se desarrollan no en Espana sino en cualquier lugar extranjero con una epoca desconocida o, por lo menos, alejada del tiempo de los espectadores. Este exotismo puede garantizar la libre imaginacion del dramaturgo, puesto que en otra epoca y en lugares lejanos no-espanoles pueden predominar otros juicio de valor, costumbres, mentalidad y gusto. Asi, el dramaturgo puede escapar del estereotipo tematico de aquel periodo superando el limite espacial o temporal, y, por lo tanto, puede ofrecer asuntos mas extraordinarios sin enfrentarse con lo que exige tacitamente la sociedad establecida de aquel entonces. Trasladandose a otro mundo a traves de esta diferencia paradigmatica, los espectadores podran experimentar que lo imposible de la vida cotidiana llega a ser posible.

Si el eje espacial exotico ofrece la diferencia paradigmatica, las condiciones de los personajes hacen que los espectadores se sientan diferentes sintagmaticamente. Es decir, en la comedia palatina se trata principalmente de los asuntos de vida del noble de palacio y su sequito. Por lo tanto, es natural que a los espectadores les extranen estos sucesos palaciegos, puesto que los nobles serian una minoria del auditorio de aquella epoca. En otras palabras, el publico, en su mayoria, cree que lo que estan viendo nunca ocurrira en sus vidas cotidianas, puesto que pertenece a gente

de otro nivel jerarquico. Y, por otra parte, en muchas ocasiones, estos protagonistas de alto rango social contrasta con los subalternos por la diferencia tan clara de clase social. Este contraste a lo largo del desarrollo dramático se concreta en un problema determinado (por ejemplo, el de amor desigual).

Resumiendo, podemos decir que este subgenero cómico puede ser considerado como un espacio dramático donde chocan la diferencia paradigmática y la sintagmática formando una fantasía total, y, con la coexistencia de estos dos causantes cómicos en un mismo lugar, es decir, en un palacio, se puede crear la máxima comicidad.

También tenemos que considerar en la comedia palatina su índole paródica. La parodia es precisamente una de las mejores maneras de realizar la comicidad, puesto que refrenda lo que quiere decir el dramaturgo de forma indirecta, que es típica de la comedia como hemos considerado en la definición de Feibleman del subapartado 2.3. Todo lo que acabamos de ver con respecto a la comedia palatina está destinado a formar una fantasía dramática, y, ello, como consecuencia, sirve para facilitar esta parodia. Es decir, dichos elementos técnicos no son su meta final, sino recursos necesarios para realizar la parodia. Gracias a esta, lo que quiere manifestar el dramaturgo no se demuestra exteriormente, y, por lo tanto, no corre riesgo de que se considere como anticonformista o inmoral. Interpretar el mensaje de una comedia palatina, por consiguiente, significa revelar lo que está oculto detrás de la parodia.

Así, como hemos visto hasta ahora, podemos sistematizar la comedia palatina con la visión cronológica -esta se vinculará con la sociológica-, la técnica y la temática. Ahora bien, en los dos siguientes subapartados, vamos a observar más detalladamente lo que acabamos de apuntar.

3.2. Bases sociológicas de la comedia palatina.

Como es bien sabido, para interpretar plenamente alguna tendencia literaria es imprescindible tanto la comprensión de la situación de la

sociedad correspondiente como la explicación teórica. En este caso, el teatro no puede ser excepción, ya que considerando que en el público se encuentra con el mensaje del dramaturgo directamente por la actuación y las voces de los actores escénicos, antes que por la lectura del texto, podemos decir que las fases de la sociedad influyen en el teatro más que en otros géneros literarios.

Por consiguiente, en este sentido, debemos tener en cuenta una cosa para analizar detalladamente la comedia palatina. Este puede ser considerada como una tendencia o subgénero teatral que existió durante un período determinado, y, por supuesto, no podrá ser independiente de las circunstancias de la sociedad a la que pertenecían los dramaturgos y espectadores de aquel período. En otras palabras, existían algunas condiciones sociales determinadas que posibilitaban la formación de esta tendencia teatral llamada “comedia palatina”, o, por lo menos, existía alguna relación mutua directa o indirectamente entre la sociedad de aquel entonces y esta tendencia dramática. Esta relación funcional entre la sociedad y el teatro se manifiesta con claridad en la época barroca que nos ocupa. Podemos apoyarlo con las declaraciones de José Antonio Maravall y de José María Díez Borque:

Lo que si advertimos inmediatamente, al considerar nuestro teatro del siglo XVII, es que se revela como un producto literario fuertemente condicionado por su base social. José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990, p. 13.

La literatura -superlativamente, teatro y la novela barroca- no son retrato, mas sí testimonio en el que se refleja un estado de espíritu de la sociedad: podrá no tener siempre un correlato físico, pero no por eso es menos real. Nos refleja el conjunto de creencias, de valoraciones, de aspiraciones, de pretensiones que reconocía la sociedad en esa esfera de

relacion entre individuos de estratos diferentes: por tanto, en alguna medida, lo que aquellas venian a significar en la vida de la sociedad. Ibid., pp. 120-121.

Es obvio que aunque la comedia no de una imagen fiel de la sociedad, esta condicionada por el entramado social de la realidad, dandonos -en este caso- los valores ideales sublimados en que se apoya la realidad cotidiana, enmascarada segun unas directrices precisas, lo que revierte, reforzando unas determinadas aspiraciones colectivas. Jose Maria Diez Borque, Sociologia de la comedia espanola del siglo XVII, Madrid, Ediciones Catedra, 1976, p. 359.

Si se establece alguna teoria que pueda explicar de forma sistemática la comedia palatina, es lógico que precedan a esta teoria aquellas condiciones sociales que posibilitaran el desarrollo de este subgenero dramático. Es vano explicar un fenomeno con una teoria donde falte la conexión con las condiciones previas de este fenomeno.

Lo que hemos estudiado sobre la comedia en los apartados anteriores son las teorias generales, y las aplicaremos a una tendencia dramática determinada y concreta, que es la “comedia palatina”. Para ello, necesitamos estudiar las condiciones sociales de aquella epoca española, que causaran y facilitaran esta tendencia, para convertir esas teorias tan generales en concretas y precisas. Por consiguiente, en este subapartado, tenemos que aclarar las condiciones sociales que motivaran el nacimiento de esta tendencia dramática, y, despues, buscaremos algunos elementos concretos de las teorias dramáticas generales con los que podamos explicar de forma lógica esta relacion funcional entre la comedia palatina y la sociedad a que pertenecia. Entonces podremos convertir estos elementos teóricos en una

teoría interpretativa de la “comedia palatina”.

Como es bien sabido, el siglo XVII español empezó con las crisis sociales y económicas que habían surgido en el XVI y que no se solucionaron en el umbral del siglo posterior. Maravall comenta las crisis que se difundían en la sociedad española a lo largo de ambos siglos con los términos siguientes:

En las mismas Cortes de la primera mitad del XVI se escuchaban quejas por los comportamientos antitradicionales de clases populares, desde jornaleros a mercaderos. El resquemor de las Comunidades, tantas protestas ciudadanas que han dejado débiles ecos; el malestar frente a la sociedad española que empuja a tantos emigrantes a América, de lo que Las Casas da testimonio, hace necesario que se trate de remediar esa situación social por los nuevos afortunados y poderosos. La relación antitética entre ese movimiento de concentración, cuya reanudación señalamos, y la protesta de grupos populares y urbanos contra ella, significa más de lo que se supone al final de nuestro siglo XVI. José Antonio Maravall, *op. cit.*, p. 19.

Hasta el umbral mismo de la época en que la comedia se expande, la protesta, armada unas veces, escrita otras, contra un régimen social de injusticia y de aplastamiento de los inferiores, se había escuchado en España. *Ibid.*, p. 69.

Sobre todo, era muy grave la crisis económica causada por la despoblación, a partir de la cual se originaban casi todos los problemas sociales de aquel período. Podemos confirmarlo con la siguiente explicación de Joseph Pérez sobre la despoblación del XVII, con la cual este historiador nos insinúa como era la sociedad española de aquel entonces:

Las grandes pestes de fines del siglo anterior (1598-1602), seguidas por otras no menos mortíferas en el transcurso de la centuria (1647-1652; 1677-1686), tuvieron repercusiones dramáticas en la demografía, que ya no volvió a alcanzar los niveles anteriores. Los escritores políticos de la época - González de Cellorigo en su Memorial (1600), Sancho de Moncada en su Restauración política de España (1619), y Martínez de Mata, hacia 1645- insistieron en el tema de la despoblación y en la necesidad absoluta de remediación. La despoblación fue a la vez causa y efecto de la crisis general. Los campos quedaron muchas veces sin cultivar, mientras que la población acudía a las ciudades en busca de un alivio relativo, a la sombra de las casas señoriales o a las puertas de los conventos, cuando no iba a engrosar las tropas de mendigos y maleantes. [...] Se incrementó considerablemente el número de las clases parasitarias e improductivas: nobleza, clero, ociosos y pícaros de toda clase. Mucho se ha comentado el crecimiento del clero en aquel tiempo. Los conventos de frailes y monjas conocieron entonces un éxito impresionante y sirvieron de refugio a centenares de personas, que encontraron allí un medio fácil de mantenerse. Se ha dicho que tal extensión del celibato eclesiástico fue una de las causas del bache demográfico. [...]

O sea, que la miseria y el paro forzoso empujan a muchos a acogerse a los conventos, contribuyendo así a reforzar el estancamiento de la producción y el descenso demográfico. (Joseph Pérez, *España moderna (1474-1700): aspectos políticos y sociales*, en Manuel Tunón de Lara, dir., *Historia de España*, t. V, Barcelona, Editorial Labor, 1992, pp. 227-228.)

A causa de esto, podemos imaginar a un público descontento, deseoso de que la sociedad cambiara. Maravall lo afirma en su otro libro del modo siguiente:

Se explica así la ilusión que, en contrapartida, naciera entre las masas populares, en el triste hacinamiento de las ciudades del siglo XVII; esto es, el anhelo de cambio por parte de quienes no podían sentirse solidarios de un sistema en cuyos beneficios tenían tan escasa participación. Bajo esa inspiración, las masas, en muchos casos, como hoy se nos está dando a

conocer, pretendieron, incluso por la violencia, llegar a la transformacion o sustitucion del sistema. Jose Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Editorial Ariel. 1990, pp. 270-271.

Diriamos que la procedencia de esta inclinacion innovadora estriba en el espiritu del Renacimiento del siglo anterior. Es decir, “el gusto por lo nuevo es propio de la mentalidad renacentista” Vease *Ibid.*, p. 485.

:

En el siglo del Renacimiento ha impulsado la vida social en multiples aspectos, [...], llega a ser como el principio vital que anima a los grupos sociales ascendentes. Cuando el absolutismo monarquico del XVII cierra sus cuadros firmemente en defensa de un orden social privilegiado, se le ve como teme caer bajo los amenazadores cambios que el espiritu del XVI y su auge economico y demografico ha traído consigo. *Ibid.*, p. 455.

Volvamos a referirnos a las Comunidades y a las Germanias; recordemos aspectos sociales de erasmistas y otros disconformes; tengamos presente el auge del utopismo en el siglo XVI y las criticas, de inspiracion reformadora, de tantos economistas. Jose Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, op. cit., p. 69.

Las criticas sobre el absurdo social basadas en el espiritu reformador del Renacimiento se extendian en la Espana de principios del XVII, y provocaban la actitud inconformista del publico. Maravall explica tales voces con las energias individualistas:

En la España de la segunda mitad del XVI y de la primera mitad del XVII, el desarrollo de las energías individualistas que el rápido crecimiento de movilidad horizontal (desplazamiento de lugar y de profesión) había despertado, impulso a muchos a abandonar su medio familiar. Los excedentes demográficos no absorbidos provocaron una ola de banditismo o lanzaron sobre las ciudades una turba de gentes desarraigadas, entre las cuales, como sucede siempre en tales casos, se produjo un incremento grande de la desviación social, un número alarmante de modos de comportamiento anímico, reveladores de una radical disconformidad. *Ibid.*, pp. 156-157.

La sociedad de aquel tiempo tenía que remediar esta situación tan crítica, y, por consiguiente, sería forzoso que España sufriese una alteración de los valores entrando en la época barroca, según la explicación de Maravall:

En el estado de las sociedades del siglo XVII reconocemos una alteración de los valores, y de los modos de comportamiento congruentes con ellos, la cual alcanza un nivel ampliamente observable. José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, op. cit., p. 66.

No obstante, como dice Joseph Pérez,

Por otra parte, hay que señalar que hubo cambios profundos entre 1550 y 1650 pero no hubo ruptura entre ambos siglos. (Joseph Pérez, op. cit., p. 92.)

esto no significa la ruptura entre ambos siglos; a finales del XVI, la sociedad necesitaba restablecer la estructura social para reaccionar a la

crisis general que exigía una nueva visión de los valores.

La decisión que tomó la España de aquel período para evitar la confusión social causada por dichas crisis fue reforzar el orden social ya establecido, en vez de aceptar el movimiento innovador. Es decir, reconstruyó la estructura social de manera conservadora reprimiendo las pretensiones innovadoras y fortaleciendo el absolutismo monárquico-senorial. Es decir, una alteración de los valores o algunos cambios que experimentaba aquella sociedad española, que acabamos de ver en las explicaciones de Maravall y Pérez, significan, en este caso, una serie de resultados sociales después de que la sociedad dirigiera las cosas al conservadurismo rechazando la renovación social. Así, al pasar al siglo XVII, el movimiento reformatorio renacentista es conducido hacia la dirección conservadora para restaurar la sociedad establecida bajo la monarquía absoluta. Lo afirma Maravall en las siguientes declaraciones:

Este actitud conservadora se produce como reacción por parte de los grupos que, a pesar de todo, habían mantenido de hecho un importante nivel de predominio, respondiendo a la presión de los cambios iniciados precedentemente en la que nos bastara con llamar aquí alusivamente □época del Renacimiento□. Ciertamente que las transformaciones sociales de los siglos XV y XVI habían difundido en la población urbana en gusto por lo nuevo. Pero lo cierto es que, décadas más tarde, antes de que el XVI termine, nos encontramos con que un absolutismo monárquico, informador de todo el régimen político, se levanta para cerrar el paso a los cambios sociales y políticos y mantener energicamente los cuadros estamentales de la sociedad. José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, op. cit., p. 275.

Teniendo en cuenta que opera tras una época de explosión de las energías individualistas, de las cuales, sobre 1600, se piensa que han ido demasiado

lejos, y que la opinion conformista y conservadora, instalada en torno al Poder, la estima peligrosa experiencia, es facil comprender que su objetivo ha de ser contener las innovaciones del orden y de la estructura sociales que se juzgan -probablemente, mas de la cuenta- amenazadoras. Ante los ojos se cree tener el cuadro temible de desmoronamiento social, lo cual lleva a sostener que las fisuras abiertas en la piramide social hay que cerrarlas y restaurar tal construccion. Jose Antonio Maravall, "Teatro, fiesta e ideologia en el Barroco", en Jose M. Diez Borque, dir., Teatro y fiesta en el Barroco, Barcelona, Ediciones del Serbal. 1986, p. 78-79.

De hecho, los que estaban preocupados por los cambios sociales eran, por supuesto, los privilegiados de la sociedad; a estos, dichos cambios les parecian amenazadores. Y, a la vez, quienes tenian la hegemonia practica de controlar la sociedad a sus anchas eran tambien ellos, no el pueblo. En este caso, segun Maravall, el dirigismo de contencion significa esta reaccion social de los privilegiados contra las pretensiones innovadoras del publico de aquel tiempo. Este estudioso lo explica como sigue:

Tras una experiencia de expansion y movilidad en el siglo renacentista, los grupos dominantes temen verse desplazados por la creciente marea de inconformistas, aspirantes a ascender en la escala social, marginados activos, etc. Hay que montar, frente a ellos, un dirigismo de contencion. Ibid., p. 80.

El restablecimiento conservador del sistema social, como hemos visto anteriormente, estaba destinado solo a un punto determinado: el fortalecimiento del regimen de la monarquia absoluta. En otras palabras, excepto el rey que se coloca en la cumbre de la piramide social, ningun

hombre, incluidos los nobles, puede librarse de este orden monarquico. De hecho, conforme a lo que manifiesta Maravall, la reforma y fortificacion del orden social del modo conservador como reaccion contra las energias individualistas del Renacimiento se aplicaba no solamente al pueblo sino tambien a los nobles:

[...] a los nobles, demostrandoles que la realeza (no por ayuda popular, sino por su propio carisma) se imponia siempre y en ello estaba el bien de los senores. Ibid., p. 77.

Pues bien, en el sistema social del absolutismo monarquico del XVII, base necesaria para la restauracion y mantenimiento de un orden de privilegiados, incluso la defensa del honor, en noble o en plebeyo, cede ante la superioridad del rey, a quien compete garantizar el orden, y queda por encima de el. Jose Antonio Maravall, Teatro y literatura en la sociedad barroca, op. cit., p. 80.

Por otra parte, en el caso de la introduccion de los ricos no nobles en el grupo de privilegiados sociales en el XVII, podemos encontrar un ejemplo concreto de la reforma del orden social que estamos estudiando. Pero debemos tener en cuenta una cosa en este caso: generalmente, el privilegio de estos ricos plebeyos no fue lo que se consiguio por el cambio excepcional y afortunado que podria transformar el sistema social definitivamente. En concreto, en aquella epoca, como dice Maravall, habia ascension en la escala social, pocas veces, con la condicion de que no se rompiera radicalmente la estratificacion social ya establecida:

Hay que aceptar los desplazamientos -que con cierta frecuencia se han dado

en la centuria anterior-, aunque indirectamente haya que dar por supuesto su caracter excepcional, con lo que viene a decirse al publico, cuando romanticamente sigue el heroismo de estos casos, que en ello se aumenta el merito de quien consigue tan preciado y dificil resultado, a la vez que al favorecido por tan meritoria ascension se le atrae a la conservacion del orden establecido; finalmente, sera necesario hacer creer que unicamente dentro de tal orden son posibles esos cambios afortunados. Ibid., p. 38.

Ademas, con el dinero y una prueba de limpieza de sangre, era posible comprar una ejecutoria de hidalguia. Por ejemplo, en el siglo XVII habia “una ley sobre compatibilidad de la hidalguia con la posesion de manufacturas textiles promulgada a solicitud de las Cortes de Aragon”, (Vease Antonio Dominguez Ortiz, □La sociedad espanola en el siglo XVII□, en Bruce W. Wardropper, ed., Historia y critica de la literatura espanola □ Siglos de Oro: Barroco, Barcelona, Editorial Critica, 1983, pp. 53-54.) y, ademas, conforme a lo que explica Noel Salomon, habia incluso subasta de los titulos de hidalguia:

Entonces, como todos los ricos pecheros, los labradores enriquecidos con la subida de los precios del trigo y del vino, pudieron adquirir a cambio de monedas contantes y sonantes, los titulos de hidalguia que empezo a subastar la Corona, presa de dificultades financieras apremiantes. (Noel Salomon, Lo villano en el teatro del Siglo de Oro, Traducido por Beatriz Chenot, Madrid, Editorial Castalia, 1985, p. 658.)

De hecho, la causa principal por la que los campesinos ricos podian acogerse al privilegio social no era por cuestion del rango social, sino por la economia, esto es, por la riqueza que poseian. En concreto, al terminar el siglo XVI y en la siguiente centuria, ellos soportaron las cargas fiscales exorbitantes que exigia el aumento voluminoso e incontenible del gasto

publico por la politica imperialista de la monarquia absoluta. Hubo que hacer caso de la contribucion social de estos labradores ricos, y, estos tambien, por consiguiente, tuvieron que respetar el sistema social con el que podian mantener sus riquezas. Comprobamos todo esto en las siguientes declaraciones de Maravall:

El primer valor privilegiado o distinguido en que se reconoce participe al campesino es en el de la riqueza. Jose Antonio Maravall, Teatro y literatura en la sociedad barroca, op. cit., p. 44.

El hombre que en su medio aldeano respeta al soberano y al orden social que en este culmina, es rico y virtuoso, vive feliz y, precisamente por esos meritos de acatamiento del orden, ascienden el o sus hijos, incluso casados con nobles por mano del rey, como en deslumbrantes ejemplos excepcionales les muestra la comedia. [...].

Esta introduccion del tipo de labrador rico en el regimen del privilegio coincidia con un hecho efectivo, como llevamos dicho: el desarrollo de la fuerza economico-social con que se hallaba en su mano el reducido grupo de los campesinos poseedores de patrimonios considerables. Ibid., pp. 46-47.

Ademas del sentido economico, observamos desde otro punto de vista esta incorporacion de los labradores ricos al grupo de los privilegiados. Es decir, segun lo que dice Maravall, el teatro de aquel tiempo criticaba la ley del honor convencional con la que desbarataban al individuo, puesto que en esa ley se veia la intolerable presion social del honor y el impedimento de la libertad moral. Maravall lo afirma de la siguiente manera:

Insistimos en que por de pronto lo que llama la atencion en nuestro teatro es

la parte que en su masiva produccion concede al expresado clamor contra la ley del honor, vista como institucion social, con la que se estrella el individuo, extrana al ultimo sentimiento de la persona. Ibid., p. 57.

En todas partes se denuncia la intolerable presion social del honor y su incompatibilidad con la libertad moral del individuo. Ibid., p. 58.

Si ampliamos la explicacion de Maravall que acabamos de ver relacionandola con lo que hemos visto hasta ahora, podriamos decir que, con la critica de la convencion del honor -monopolizado por los nobles-, el teatro queria reflejar el intento social que iba a reformar el orden respondiendo a la exigencia del cambio conforme a la nueva corriente de la epoca. Y lo que puede servir de ejemplo concreto para ello es precisamente como los labriegos ricos consiguen introducirse en el sistema social de privilegios. Diriamos que, por esta razon, en obras de Lope de Vega como *El villano en su rincon* o *El rey don Pedro en Madrid* se destaca la cuestion del honor del villano enfrentandolo con la convencion social. Americo Castro tambien destaca la cuestion del honor de los labriegos durante la epoca de Fenix. Pero este estudioso lo declara de otra manera; el nos explica la honra de los labradores del teatro lopesco desde el punto de vista del judaismo:

Los labriegos eran sedes de honra en las conversaciones de la gente a causa de su supuesto no judaismo, pero en el teatro de Lope de Vega la conciencia honrosa del villano sale a luz al enfrentarse con el senor depravado. Aunque el labriego apareciese en escena sostenido por su ejecutoria de cristiano viejo, sus choques con los poderosos se proyectaban sobre un fondo tradicional, sobre el recuerdo de la opuesta relacion de los unos y los otros respecto de los judios, amparados antano por los grandes. La nobleza se

habia “contaminado” en sus contactos con el judio, y tal habia sido el fundamento de haber tenido que acudir al mas bajo nivel en la casta de los electos para estar seguro de haber mantenido aquella su pureza. (Americo Castro, De la edad conflictiva (El drama de la honra en Espana y en su literatura), Taurus, Madrid, 1961, pp. 226-227)

Es decir, Castro considera este problema como prologacion del esquema conflictivo tradicional: cristianos↔judios.

Sin embargo, lo que critica el teatro no es la convencion de toda la sociedad, sino, en este caso, solamente la de la ley del honor, y, por lo tanto, debemos tener en cuenta lo que hemos visto anteriormente en la explicacion de Maravall: la sociedad dirigida por los privilegiados acepta la reforma social mientras no se rompa la estructura establecida de la sociedad. Es decir, solamente dentro del limite de mantenimiento del sistema social ellos hacen caso del honor del villano, y, por eso, no todos los villanos sino solo los ricos, en realidad, podian ser los privilegiados. Cuando todos los miembros sociales, sobre todo los plebeyos, esten contentos con su papel, la sociedad estara dispuesta a considerar su honor. Maravall designa esto como la finalidad paralizadora interpretando el libro de Luis Rosales;

Ello equivale a sostener que el rey, el senor, el criado y el labrador, el rico y el poder, el poderoso y el bajo, acepten su papel, se afirmen en el y apoyen, por consiguiente, la estatica conservacion de ese orden social que se nos hace aparente en la teatral representacion de nuestras vidas. Toda la tematica del dsengano en el Barroco esta orientada hacia esa misma finalidad paralizadora. Jose Antonio Maravall, Teatro y literatura en la sociedad barroca, op. cit., pp. 67-68.

Para ellos la igualdad natural es un cebo o un premio para que acepten una sociedad estatica y los privilegios de los dirigentes sociales. Maravall

afirma esto del modo siguiente:

Los distinguidos gozan de unas falsas ventajas, mientras que los oprimidos disfrutan ya y realmente de una igualdad natural. No hay por que ir contra aquellas, puesto que, a cambio de esa su renuncia -renuncia de algo transitorio y, puesto que no es sino sombra, inconsistente- se puede alcanzar el premio definitivo. Ibid., p. 72.

Pues bien, dichas tendencias conservadoras destinadas al fortalecimiento del absolutismo monarquico-senorial, como restablecimiento del sistema social contra las energias individualistas e innovadoras renacentistas, se reflejan perfectamente en las obras dramaticas de aquel periodo; ademas, pasando de reflejar meramente tal fenomeno social, el teatro del siglo XVII sirvio de propaganda de la ideologia conservadora de esa monarquia absoluta. Esta funcion propagandistica del teatro en la sociedad espanola del XVII la explican Maravall y Diez Borque con los terminos siguientes:

El teatro espanol, sobre todo despues de la renovacion lopesca, aparece como manifestacion de una gran campana de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y en la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva. Ibid., p. 13.

De esta manera, la comedia nueva contribuyo -[...] a imponer la conservacion del sistema de estratificacion social. Ibid., p. 68.

A la tecnica repetida de enmascarar la realidad cotidiana se suma, como consecuencia de la intocabilidad del Rey, una difusion de la ideologia que venimos considerando, apoyandose en "casos hipoteticos", situaciones ideales y trasladando la accion en el espacio y en el tiempo para que nada inmediatamente proximo turbe la figura real. A mi juicio, es una forma maxima de apoyar desde las tablas la "sacralizacion" real y es un testimonio precioso de las limitaciones que gobiernan el teatro y que Lope acepta sin menor asomo critico. Jose Maria Diez Borque, op. cit., pp. 131-132.

Es decir, el teatro contribuyo a difundir con mucha eficacia la ideologia del absolutismo monarquico-senorial como regimen ideal. Y, en este sentido, dice Maravall que el teatro de Lope de Vega no fue excepcional:

Lope, comprometido como tantos mas en la propaganda de esta actitud, quiere hacer creer a su publico que la aceptacion del estado social heredado es cosa natural y que no ofrece problemas. 255 Jose Antonio Maravall, "Teatro, fiesta e ideologia en el Barroco", op. cit., p. 80.

Si consideramos que la Comedia nueva de Lope era un exito entre el publico, no nos puede extranar el hecho de que el teatro de aquel tiempo sea seguramente el recurso mas eficaz para exponer y justificar ante el publico una determinada ideologia. Por consiguiente, es natural que los privilegiados de aquel entonces explotaran el teatro politicamente como resorte para mantener el sistema social a su favor. Tenemos que entender dentro de este contexto el teatro de encargo que explica Maravall interpretando un estudio de S. Neumeister:

Las obras no eran en aquel tiempo -yo pienso que en ninguno- creacion libre, ocurrencia pura y siempre del autor. Estaban hechas de encargo y los grandes escritores trabajan para el Rey, el gobernante, tal vez para algun noble rico y elevado: es un teatro de encargo. Ibid., p. 74.

Asi, el teatro iba siempre parejo a la politica. Mejor dicho, no solamente politica; como ha dicho Maravall, el teatro del siglo XVII es “un producto literario fuertemente condicionado por su base social” Vease la cita de la nota 225.

. Es decir, como hemos visto anteriormente con respecto a la relacion funcional entre la sociedad y el teatro de aquel entonces, estaba condicionado a toda la sociedad, la cual tendia al conservadurismo. Juan Manuel Rozas lo afirma categoricamente explicando el teatro de Lope de Vega con los terminos siguientes:

Que Lope y sus contemporaneos viven en tiempos compactos muy anteriores a la -en Espana- tardia, por desgracia, crisis de la conciencia europea. Y que trabajan dentro del sistema politico y religioso de la monarquia teocentrica, de la cual -en especial Lope, como Shakespeare- es un propagandista directo y continuo. Por supuesto, que la comedia -con semantica nuestra- no es democratica en absoluto. Juan Manuel Rozas, Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega, Madrid, Sociedad General Espanola de Libreria, 1976, p. 157.

Sin embargo, como vemos en este subapartado, debemos tener en cuenta el hecho de que existia tambien el clamor innovador en la sociedad espanola de principios del siglo XVII aunque los privilegiados sociales lo consideraban peligroso y malintencionado. Para mas analisis sobre la cuestion del conservadurismo del teatro de Lope de Vega, veanse Amando Carlos Isasi Angulo, □Caracter conservador del teatro de Lope de Vega□, Nueva revista

de filología hispanica, t. XXII, num. 2, 1973 y Charlotte Stern, □Lope de Vega, propagandist?□, Bulletin of the comediantes, vol. 34, num. 1, 1982.

Por consiguiente, como otros tipos de drama, la comedia palatina también estaría mediatizada por la situación de la sociedad de aquel tiempo, es decir, la del umbral del siglo XVII en el que se formó esta tendencia cómica, período de transición entre el Renacimiento y el Barroco. Así pues, entre los aspectos sociales de la España de aquel tiempo que hemos visto hasta ahora, tenemos que buscar cuál es la base para la formación de la comedia palatina.

Lo que motivó que la sociedad española de inicios del siglo XVII tuviera un talante conservador fue su situación social. Es decir, la crisis general durante el siglo anterior, acrecentada aún más por las energías innovadoras renacentistas, exigía el cambio de la sociedad amenazando con ello a los privilegiados, y eso causaba la reacción conservadora de parte de los dirigentes sociales. En resumen, lo que provocó la reforma conservadora de la estructura social fue la tendencia innovadora que precedía al conservadurismo. Al empezar el XVII, en la sociedad española coexistían el clamor innovador renacentista como solución de la crisis social y la tentativa de escapar de ella restableciendo la sociedad al modo conservador. Podemos comprobar todo esto con lo que ya hemos visto anteriormente. Es decir, según lo que ha dicho Maravall, hasta el umbral del XVII la protesta contra un régimen social de injusticia y de aplastamiento de los inferiores se escuchaba en la sociedad, y, en la España de la segunda mitad del XVI y de la primera mitad del XVII, las energías individualistas se desarrollaban, las cuales eran, en algunos casos, la causa principal de una radical disconformidad. Véanse las citas de las notas 229 y 235.

Y este estudioso también nos ha explicado que los privilegiados conservadores de aquel tiempo estimaban peligrosa y amenazadora la explosión de energías individualistas, y comprendían que su objetivo era

contener las innovaciones en el orden y estructura social. Vease la cita de la nota 239.

En resumen, todo esto quiere decir que, al principio del siglo XVII, periodo de transición entre las dos centurias, el tema principal que predominaba en la sociedad española era la renovación de un Antiguo Mundo que había dejado de funcionar bien, como nos explica Vitse:

Ambos personajes, entes imaginarios comprometidos en los imaginarios conflictos de sus respectivos contextos, ejemplifican las disfunciones de un Antiguo Mundo cuya renovación se situaba en el centro del debate ideológico de la generación de Felipe IV. Marc Vitse y Frederic Serralta, *op. cit.*, p. 531.

Relacionando esta idea de Vitse con lo que hemos visto hasta ahora, podemos confirmar que a principios del XVII había que elegir una de las dos corrientes para intentar salvar la sociedad de la crisis general: innovarla eliminando el absurdo de la sociedad, o reformarla al modo conservador reprimiendo la exigencia de innovación social.

La comedia palatina coincide cronológicamente con el reinado de Felipe IV, el primer cuarto del XVII aproximadamente. Así pues, este subgénero está situado en la época en que surgía la gran polémica sobre la cuestión de la renovación social, que tuvo como consecuencias la represión de la movilización innovadora renacentista y el intento del absolutismo monárquico por mantener el conservadurismo en la sociedad. En la comedia palatina se refleja la cuestión de la posibilidad de esta innovación social. Además, para reflejar sin riesgo dicha tendencia innovadora en el teatro, los aspectos dramaturgicos de la comedia palatina serían muy útiles, y esto puede ser una de las razones de ser de este subgénero cómico -lo veremos más tarde-. Pero esta controversia ideológica no podía durar mucho tiempo, puesto que quienes tenían la hegemonía social eran los que iban a mantener

el orden y la estructura social establecidos, favoreciendo la ideología del absolutismo monárquico-senorial. Es decir, a lo largo del siglo XVII, estos privilegiados sociales dirigían la sociedad a su favor, y, pasado el primer cuarto del XVII, las tentativas innovadoras sociales se extinguirían poco a poco, y, el absolutismo monárquico cerraba sus cuadros firmemente en defensa de un orden social privilegiado. Como hemos dicho anteriormente, en el teatro de aquel tiempo se reflejaba todo este fenómeno social. Por lo tanto, podremos deducir que, desde el segundo cuarto del XVII aproximadamente, el teatro empezaría a reflejar el aspecto social tendente al conservadurismo en apoyo de la monarquía absoluta, puesto que la aspiración innovadora que se había escuchado antes, ya comenzaba a debilitarse. Tal circunstancia social causaría la decadencia de los dramas cómicos, sobre todo, de la comedia palatina que florecía en el primer cuarto de siglo reflejando el anhelo del cambio social. Dentro de este contexto, tenemos que entender la explicación de Vitse de que no hubo segundo florecimiento de la fantasía de la comedia palatina en el teatro del siglo XVII. Véase la cita de la nota 115.

Por otra parte, todo este fenómeno social que experimentaba la España del XVII nos recuerda el carácter revolucionario de la comedia, que hemos visto en los subapartados 2.2. y 2.3. al estudiar la teoría filosófica de Feibleman. Según este filósofo, la comedia niega la realidad, indicando que esta no es lógica, e insiste en el cambio de esa realidad absurda para lograr el orden lógico, mientras que la tragedia niega el cambio de la realidad, e insiste en su mantenimiento. La comedia se destaca más durante los periodos de cambio social. Véase la cita de la nota 163.

Wade, el intérprete de su filosofía, también manifiesta que la comedia florece durante la época revolucionaria, puesto que la comedia siempre tuerce las cosas en mayor o menor medida. Véase la nota 161.

Después de haber visto esto, volvamos al teatro español de principios del siglo XVII. Según la explicación de Vitse que hemos visto anteriormente, durante el primer cuarto de siglo la comedia predominó sobre la tragedia

Vease la cita de la nota 115.

. Esta preponderancia de la comedia seria logica, ya que en aquel periodo, la renovacion del “antiguo mundo” es el tema principal y, entre los distintos tipos de comedia que existian, diremos que la palatina seria la que reflejaba plenamente esta tendencia social. La situacion del teatro espanol despues del primer cuarto del XVII tambien coincide con lo que manifiesta Feibleman. A partir del segundo cuarto de siglo empezo a predominar en la sociedad la reaccion conservadora que habian intentado los privilegiados sociales contra las energias innovadoras. Estos privilegiados negaban el cambio de la realidad, manteniendo la sociedad establecida; esto sera el fundamento sociologico de la tendencia de la tragedia, segun el filosofo ingles. De hecho, Vitse lo confirma explicando la situacion del teatro del segundo cuarto del siglo XVII de la manera siguiente:

Determinaran una predominancia del modo tragico, mientras que en el campo de la comedia se impondra la comedia seria o patetica (de tipo materno), quedando confinado lo meramente comico en comedias antiheroicas o en los generos menores. Marc Vitse y Frederic Serralta, op. cit., p. 562.

Bajo la situacion de las energias innovadoras reprimidas y de la predominancia correlativa del conservadurismo de la sociedad espanola del segundo cuarto del XVII, si juzgamos el teatro espanol de aquel entonces desde el punto de vista de Feibleman, es natural que la tendencia tragica -o, por lo menos, no comica- predomine en su mayor parte, y las comedias puras no se puedan desarrollar como antes. Por lo tanto, podemos decir que el criterio general de Vitse sobre el teatro espanol del segundo cuarto de siglo que acabamos de ver coincide bastante con el punto de vista de Feibleman sobre la comedia y la tragedia.

La comedia palatina es uno de los subgeneros de la comedia del siglo

XVII que mejor represente la tendencia comica. Por lo tanto, es de creer que decayera a partir del segundo cuarto de siglo, puesto que en aquel periodo el conservadurismo empezo a frenar la innovacion social con mas intensidad. Resumiendo todo lo que hemos visto, diriamos que en la comedia palatina se reflejo y se experimento la tentativa de innovar la sociedad como solucion a la crisis de aquella epoca.

En el proximo subapartado, relativo a los aspectos teoricos de la comedia palatina, vamos a ver como produce la comicidad, y de que manera este subgenero dramatico deja su mensaje a los espectadores.

3.3. Bases teoricas de la comedia palatina.

En primer lugar, buscaremos el origen de la comedia palatina en la historia del teatro espanol. Como hemos estudiado brevemente en los subapartados 1.4. y 3.1., este subgenero persigue la fantasia a traves de la anti-cotidianidad, es decir, cosas raras, excepcionales, extravagantes, asombrosas, etc., y, conforme a lo que manifiestan Wardropper y Vitse, Veanse las notas 114 y 115.

forma una de las dos corrientes principales de la comedia -excepto el teatro breve- del primer cuarto del siglo XVII; la primera es la fantastica, que produce la comedia palatina, y la segunda es la domestica, constituida por la comedia de capa y espada. La comedia palatina y la de capa y espada son los dos subgeneros comicos mas representativos. Ambos no aparecieron independientemente en el teatro espanol del siglo XVII, sino que procederian de algun lugar dentro de la historia teatral de Espana. Este origen podemos encontrarlo en una declaracion teorica sobre la division de las comedias de Bartolome de Torres Naharro en el siglo XVI. En su celebre *Prohemio* en prosa a la Propalladia, este dramaturgo divide las comedias en dos formas principales: comedia a fantasia y comedia a noticia. Y explica esta division de la manera siguiente:

Quanto a los generos de comedias, a mi parece que bastarian dos para en

nuestra lengua castellana: comedia a noticia y comedia a fantasia. A noticia s'entende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son Soldadesca y Tinellaria; a fantasia, de cosa fantastiga o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son Seraphina, Ymeneia, etc. Miguel Angel Perez Prieto ed., Obras completas de Bartolome de Torres Naharro, Madrid, Turner, 1994, p. 9.

Podriamos decir que la a fantasia corresponderia a la comedia palatina, y la a noticia tendria conexion con lo que significa la comedia de capa y espada. En otras palabras, este dramaturgo del XVI habria inventado esta division binaria de las comedias desde los dos ejes simetricos principales de los aspectos componentes del argumento dramatico tradicional, que son lo fingido y lo verdadero. Vease Marc Vitse y Frederic Serralta, op. cit., p. 520.

Esta idea suya se extiende y se concreta a dichos dos subgeneros principales de la comedia del primer cuarto del siglo XVII.

Por otra parte, con esta declaracion, segun Ignacio Arellano, podemos descubrir los dos aspectos mas importantes del drama que resultan basicos en la Comedia nueva: ficcionalidad y verosimilitud. Es decir, lo importante para el dramaturgo del XVII es la capacidad de inventar y hacer creer las cosas que inventa. Arellano explica la esencia de la clasificacion de las comedias de Torres Naharro relacionandolo con el teatro del XVII:

En esencia, de lo que aqui se trata es de dos asuntos importantes: uno, los distintos niveles de ficcionalidad o imaginacion en los argumentos dramaticos (reproducidos, con gran complejidad y riqueza de matices y variedades en los distintos tipos de comedias historicas, de costumbres, novelescas, palaciegas... del XVII, que cubriran una enorme gama de niveles de ficcion y realismo poetico); y otro, el asunto crucial de la verosimilitud: pues Torres Naharro exige incluso a la comedia de fantasia el color de

verdad□.

Son, pues, afirmaciones y enfoques que pueden acercarse mucho a algunos aspectos perfilados con mayor nitidez en los dramaturgos posteriores. Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Catedra, 1995, p. 21.

Estos dos aspectos del teatro barroco que aparentemente se oponen se suplen o se armonizan mutuamente en la comedia, puesto que, conforme a la doctrina de Olson que hemos visto, para crear la comicidad la comedia requiere estos dos aspectos en una misma obra. En pp. 36-37 hemos explicado la relación entre la verosimilitud y la comicidad.

. La ficcionalidad y la verosimilitud serán elementos unidos por la comicidad -luego veremos este caso de nuevo-. Y tenemos que entender dentro de este contexto la “verdad poética” y la “obsesión barroca por el poder de la ficción” de Wardropper, que pone de manifiesto en su trabajo al tratar la tendencia barroca de *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio*:

Al igual que los entremeses de Cervantes, estas dos comedias descansan sobre la obsesión barroca por el poder de la ficción. Para aquella época no era vana especulación el calibrar la verdad contenida en la ficción, antes al contrario: fue su gran descubrimiento. Si épocas anteriores sostenían que “fingen los poetas”, que los poetas son fabricantes de bellas mentiras, el hombre del siglo XVII creía en la paradoja de que las mentiras poéticas contenían verdades inasequibles a la lógica de la prosa discursiva. En el Siglo de Oro, al dramaturgo se le llamaba siempre “poeta”; las obras teatrales eran poemas dramáticos cuya ficción encerraba la verdad poética. Bruce W. Wardropper, *op. cit.*, p. 213.

Relacionando esta declaracion con lo que acabamos de ver, deduciríamos que la verdad que busca el hombre del XVII paradójicamente en la ficcion es precisamente la verdad poetica, que sigue en la comedia a la comicidad realizada a traves de la armonia de la ficcionalidad y la verosimilitud. En otras palabras, lo que quiere decir Wardropper con esta explicacion es que la verdad poetica de la comedia es lo que se encuentra detras de la comicidad donde se armonizan la ficcionalidad y la verosimilitud. Por consiguiente, sintetizando la doctrina de Olson y lo que explican Arellano y el critico ingles sobre el teatro barroco, podriamos decir que, aunque la comedia de capa y espada estriba en las cosas vistas y oidas en la realidad, este subgenero comico tambien posee ficcionalidad dependiente de la imaginacion del dramaturgo, e, igualmente, la comedia palatina tambien contiene verosimilitud pese a su ambiente fantastico. En este caso, la division de Torres Naharro seria insignificante para las comedias del XVII, puesto que, segun lo que acabamos de ver, nos parece que tanto la comedia de capa y espada como la comedia palatina pertenecen a la comedia a fantasia. Pero, tengamos en cuenta que esta division se realizo en el siglo XVI, no en el XVII. Lo que ocurre es que las facetas de la comedia barroca no son tan sencillas como la idea de Torres Naharro. Tendremos que encontrar la aportacion principal para el teatro del XVII en los dos siguientes puntos: primero, como ha explicado Arellano, su idea ofrece los dos asuntos esenciales: la ficcionalidad y la verosimilitud; segundo, su division de las comedias ofrece la iniciativa de formar las dos corrientes fundamentales de comedias del siglo posterior; su idea de comedia a fantasia/comedia a noticia vale tambien en el XVII, pero se realiza acercandose mas a la perfeccion.

Como deciamos anteriormente, segun la teoria de Olson, la ficcionalidad de la comedia, que significa cualquier ficcion que causa el efecto de lo diferente como procedimiento de crear la comicidad, siempre funciona con la verosimilitud; la comicidad no se podria producir sin ella. Es decir, aunque la esencia de la comicidad resulta de la ficcionalidad o el efecto de lo diferente, es cierto que la verosimilitud es su elemento imprescindible. Por consiguiente, podriamos decir que ambas formas principales de la comedia

del primer cuarto del XVII, mas moderna que la del siglo anterior, deben tener en comun las “cosas fantasticas o fingidas, que tengan color de verdad aunque no lo sean” -es decir, verosimilitud-, como se apunta en la comedia a fantasia de Torres Naharro. Y, teoricamente, diriamos que las “cosas vistas y oidas en realidad de verdad”, de por si, tienen menos posibilidad de producir el efecto de lo diferente. Por lo tanto, diremos que la comedia a noticia corresponde poco a la comicidad desde el punto de vista moderno, y lo que quiere decir Olson con dicho efecto coincide con lo que apunta Torres Naharro con las “cosas fingidas que tengan verosimilitud”. En una palabra, si los dos tipos de comedia del XVII quieren crear la comicidad, deben empezar por las “cosas fingidas que tengan verosimilitud”, no directamente por las “vistas y oidas en realidad de verdad”. O, si no queremos renunciar asi a la teoria del dramaturgo del XVI, tenemos que interpretarla con mas amplitud; las “cosas vistas y oidas en la realidad de verdad” de su teoria las consideramos como las “fingidas que tienen verosimilitud basandose en las vistas y oidas en la realidad de verdad”.

Si Torres Naharro estudio en el siglo XVI el contraste entre lo fingido/lo verdadero, que son los dos ejes principales del argumento dramatico, con la division de comedia a fantasia/comedia a noticia basada en la “realidad” tangible reflejada en la comedia, esta realidad como criterio para dicha division se concreta en un criterio mas obvio y mas convincente para dimensiones mas avanzadas de la comedia en el siglo posterior; se trata de la (anti-)cotidianidad que hemos manifestado en el subapartado 3.1. Por consiguiente, con este criterio diriamos que la comedia de capa y espada tiene la ficcionalidad basada en los asuntos cotidianos, cuya verosimilitud se logra por medio de su semejanza con la vida cotidiana. Igualmente, la comedia palatina tiene la ficcionalidad basada en la fantasia fuera de la vida cotidiana, cuya verosimilitud se logra a traves de las estrategias intencionadas del dramaturgo. En este caso, el eje espacial exotico sin clara precision temporal y el ambiente nobiliario del palacio como concepto opuesto de la vida diaria del publico, corresponden a esas estrategias de la verosimilitud de la comedia palatina, que veremos mas tarde. Es decir, la

division de a fantasia/a noticia del siglo XVI se relaciona con la cuestion de (anti-)cotidianidad en el siglo posterior, criterio mas detallado y mas preciso para clasificar las comedias del XVII de una etapa mas avanzada y de mayor complejidad. Por lo tanto, en la comedia de capa y espada se ofrece la ficcion considerada como un traslado de la vida real, y, en cambio, la comedia palatina persigue la ficcion basada en el acontecimiento alejado del “aqui y ahora”, como dice Wardropper. Entonces, es natural que la comedia palatina tenga mas facilidad de crear la comicidad que la de capa y espada, puesto que, conforme a la teoria de Olson, la incompatibilidad del punto de vista entre los espectadores y los personajes dramaticos puede quedar mas patente en el primer subgenero, donde se desarrolla el asunto alejado de la vida diaria de los espectadores. Y, con el razonamiento que hemos hecho, podriamos decir que, en la comedia del siglo XVII, la clave para producir la fantasia o anti-cotidianidad, puente entre la comicidad y el publico, Hay una cosa que debemos tener en cuenta en este caso: no identifiquemos la fantasia o anti-cotidianidad con la comicidad misma, esto es, aquella sera simplemente una condicion muy favorable para producir la comicidad.

consiste en el punto de vista de los espectadores antes que en la cuestion de ficcionalidad del poeta: si ellos no lo comparten con los protagonistas en una accion de la comedia, como vemos en las oposiciones propuestas en la doctrina de Olson, Veanse pp. 34-36.

aunque esa accion sea bastante probable, ya esta facilitada la condicion para producir la fantasia.

Para explicar la anti-cotidianidad que acabamos de ver, tenemos que hablar de nuevo del efecto de lo diferente de Olson. Y podremos sistematizar de este modo la comicidad de la comedia palatina, puesto que este teorico ha aclarado detalladamente la naturaleza de la comicidad misma con el concepto de lo diferente, a pesar de que, como hemos criticado en el subapartado 2.1., su vision sobre la comedia no sera conveniente cuando queremos ir mas alla de su apreciacion de que la comedia deriva del concepto contrario de la tragedia. En otros terminos, diriamos que su teoria nos orienta bien cuando nos quedemos dentro de la categoria de la comicidad

misma.

En primer lugar, necesitamos repasar brevemente la esencia de la comicidad de Olson. Como hemos visto en el apartado §1., esta se produce cuando los espectadores ven el absurdo en los actos de los protagonistas, y este se descubre a través de la diferencia entre estas ambas partes, por lo tanto, el absurdo en este caso no conlleva una preocupación causada por la empatía aristotélica entre el público y el personaje. Hemos tomado del “efecto de lo diferente” este procedimiento para descubrir el absurdo, por el cual los espectadores se alejan emocionalmente de lo que sienten los protagonistas por medio de una o ambas de las dos formas de oposición: oposición de puntos de vista sobre la posibilidad o probabilidad de un acto completo, u oposición de puntos de vista sobre el valor de un acto completo. Ahora bien, digamos que si los espectadores de la comedia se ríen así por este procedimiento, el criterio para apreciar la intensidad de la comicidad nos queda claro: cuanto más frecuentemente o intensamente se aleja el espectador de la emoción del protagonista, tanto más intensidad tendrá la comicidad que se va a crear. Esto es, a la intensidad del efecto de lo diferente sucede la de la comicidad.

Y lo importante para nosotros es que en la comedia palatina este efecto de lo diferente se realiza concretamente con la anti-cotidianidad. Es decir, esta será la manera concreta de realizar la diferencia entre el público y los personajes de la comedia palatina. Por consiguiente, diríamos que la comicidad producida en este subgénero cómico se basa en esta anti-cotidianidad, y esta se realiza a través de las dos formas determinadas, las que se pueden explicar completamente con el efecto de lo diferente; nos estamos refiriendo a la □diferencia paradigmática□ y la □diferencia sintagmática□ de la comedia palatina que hemos visto brevemente en el subapartado 3.1.

A lo mejor la manera más precisa, más acertada y, por tanto, ejemplar por la que el dramaturgo hace a los espectadores sentirse diferentes de los protagonistas es poner el eje espacial dramático en algún lugar extranjero sin clara precisión temporal. Con este exotismo el dramaturgo puede ofrecer

a sus anchas varios acontecimientos dramaticos que parecen extranos y excepcionales desde el punto de vista de los espectadores, ya que en el extranjero naturalmente predominan otras costumbres, otros puntos de vista y otros juicios de valor. En otras palabras, conforme a la teoria de Olson, ellos no comparten el punto de vista con los protagonistas extranjeros por una o ambas de dichas oposiciones sobre los asuntos que se tratan en la escena. Por ejemplo, un personaje ridiculo piensa que algo es probable cuando los espectadores piensan que es imposible, o viceversa. Y piensa que tiene importancia cuando ellos piensan lo contrario. Tal personaje se toma algo muy en serio y ellos relajan su seriedad al ver que lo serio no puede aplicarse en su contexto. Ademas, si las acciones escenicas se desarrollan en el extrajero, tal disconformidad resulta natural ante los espectadores, y eso les ayuda a relajarse de la posible preocupacion causada por dicha discrepancia, y, por lo tanto, ellos pueden ver el absurdo sin preocupacion. Podemos encontrar ejemplos para ello muy facilmente en nuestra vida cotidiana. Por ejemplo, un hombre siempre habla con acento muy raro y contra las reglas de la gramatica. Si es espanol, los que le escuchan pensaran que tiene problemas en su inteligencia, y posiblemente se compadeceran de el; si el es extranjero, su habla hara alguna gracia a los demas sin causarles ninguna preocupacion como en el primer caso, puesto que se da por supuesto que habla asi porque el no es espanol. En este caso, la razon de la gracia estriba en que han visto una clase de absurdo en su habla sin preocupacion; este absurdo sera completo desde el punto de vista de los demas, no de ese extranjero. Asi el exotismo habra sido el material ejemplar, preciso y basico para hacer la comicidad, puesto que con el se puede realizar el efecto de lo diferente mas claramente. Incluso hoy dia reimos en muchisimas ocasiones por la gracia motivada por la diferencia de cultura, sobre todo, entre los orientales y occidentales.

Asi los espectadores se alejan emocionalmente de los protagonistas, y, con el efecto de lo diferente producido por este procedimiento, los espectadores piensan que los protagonistas no lo harian asi si ellos no fueran extranjeros, y, desde su punto de vista, inmediatamente ven el absurdo que contienen los

actos de los protagonistas. Por fin, este absurdo deriva en la comicidad, y los espectadores se rien.

Si el eje espacial extranjero explica la anti-cotidianidad de la comedia palatina desde el punto de vista paradigmático, podemos encontrar la misma anti-cotidianidad sintagmáticamente en las condiciones sociales de los personajes de este subgénero. En la comedia palatina el efecto de lo diferente de Olson se puede realizar no solamente por el exotismo espacial sino también por la diferencia social entre los espectadores y los protagonistas.

En concreto, como apunta la denominación de la comedia “palatina”, las comedias de este subgénero cómico se desarrollan principalmente en el palacio del noble, y la mayor parte de los personajes son nobles y sus subalternos. En resumen, en la comedia palatina se trata principalmente de los asuntos de vida de los nobles del palacio, y, en este caso, tenemos que prestar atención al hecho de que esa vida nobiliaria parece excepcional a los espectadores. Para ello, necesitamos tener en cuenta el aspecto social de los espectadores del teatro español del siglo XVII. Más concretamente, se trata de determinar a qué clase jerárquica pertenecían los que contribuían en la práctica al éxito del drama en el corral de aquel tiempo. En el XVII todas las clases sociales de la gente -incluso el Rey-

También el Rey asistía, con frecuencia, al teatro y ocupaba -según Aubrun-, un palco sobre el escenario, cerrado por celosías, para que no pudiera verse nada desde fuera. (José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1978, p. 158.)

acudían al teatro como espectador. Las localidades eran muy variadas, Describiendo los corrales madrilenos del siglo XVII, José María Ruano de la Haza y John J. Allen exponen las localidades teatrales de aquel período dividiéndolas detalladamente de la manera siguiente:

el público del siglo XVII veía la representación desde las siguientes localidades: 1) de pie sobre el patio; 2) sentados en bancos en las gradas

laterales, que eran continuacion de los bancos en los tabladillos co-laterales, como habia dicho Riccoboni, y tambien en unos 16 tarimones al fondo del patio, frente al tablado de la representacion; 3) sentados en una fila de 17 taburetes junto al escenario; 4) en los dos aposentos “alojeros”; 5) en la cazuela baja; 6) en aposentos de ventana o reja; 7) en aposentos de balcon; 8) en aposentos de la fachada, incluido el de la villa de Madrid; 9) en desvanes laterales; 10) en la cazuela alta; 11) en la tertulia. (Jose Maria Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificacion de la comedia*, Madrid, Editorial Castalia, 1994, p. 70.)

Para mas detalles de estas localidades, vease la primera parte de este libro.

y estaban rigidamente estratificadas dependiendo de las condiciones sociales de los que las ocupaban. Cada categoria de las localidades reflejaba su escala social y economica. Asi lo explica Diez Borque:

La estructura social de un corral de comedias prueba esta democratizacion del espectaculo teatral, pero, a la vez, sus marcadas separaciones, debidas a una gran e insalvable diferencia de precios, pone de relieve la rigidez de la estructura social del corral de comedias, a donde si asisten todos pero rigurosa y estrictamente separados, segun el rango y el dinero. El corral de comedias es un reflejo exacto, y cuantificable en dinero, de la estructura social del Madrid de los Austrias; un microcosmos social que refleja, a la perfeccion, la inasequibilidad de los estratos superiores, aunque, ilusoriamente, todos convivan, por dos horas, en un mismo lugar, participando de un espectaculo comun ([...]). Jose Maria Diez Borque, *Sociedad y teatro en la Espana de Lope de Vega*, op. cit., pp. 140-141.

Pero, el elemento mas importante para el exito de un drama en el corral era precisamente la reaccion de los que tomaban las localidades mas baratas y mas populares como el Patio, las Gradas, los Bancos y la Cazuela. Esto es,

como apuntan los estudiosos Pedraza y Rodriguez, “el publico de estas localidades baratas era el mas temido por los poetas, el que con sus aplausos o sus silbos determinaba el exito o fracaso de una comedia” Felipe B. Pedraza Jimenez y Milagros Rodriguez Caceres, Manual de literatura espanola IV. Barroco: teatro, Pamplona, Cenit Ediciones, 1980, p. 108. . Y, con todo esto, diriamos que el punto de vista de los plebeyos de esas localidades de bajo precio sera uno de los que el dramaturgo de aquella epoca debe tener en cuenta principalmente al elaborar la comedia. De hecho, Lope de Vega lo recomienda dramaturgicamente en su Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo:

y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

(vv. 45-48.)

dire el que tengo, y perdonad, pues debo
obedecer a quien mandarme puede,
que, dorando el error del vulgo, quiero
deciros de que modo las querria,
ya que seguir el arte no hay remedio,
en estos dos extremos dando un medio.

(vv. 151-156.)

Emilio Orozco Diaz destaca la importancia de la ecuacion “justo = gusto”:

Hay tres pareados en sabia distribucion estructuradora en el discurso academico, en que se repiten rimando las mismas palabras; y precisamente son las palabras clave de la estetica sicosociologica del teatro de Lope y

diriamos que de toda la dramática Barroca. [...] solo la ecuación de esas dos palabras en rima -justo = gusto- constituyen con su mero enunciado la afirmación rotunda de la esencial ley o regla dramática: lo justo, esto es lo que constituye ley, es lo que responde al gusto. Emilio Orozco Díaz, ¿Que es el “Arte nuevo” de Lope de Vega?, Salamanca, Universidad, 1978, p. 23.

Para más detalle de la idea de la ecuación “justo = gusto”, vease el tercer apartado de su libro (pp. 22-27).

Orozco Díaz califica esta idea de Lope como uno de los aspectos esenciales de la teoría de su Arte nuevo, y, dando un paso más adelante, como una clave de la estética sicosociológica del teatro barroco.

Volvamos a la comedia palatina. Si el dramaturgo de aquel tiempo describe la vida nobiliaria de un palacio en su comedia, él tendrá en cuenta que esa vida pareciera excepcional y extraña al vulgo que son los espectadores más importantes, puesto que ellos no viven en el palacio, y, por supuesto, no tienen idea de cómo es la vida palaciega del noble exactamente. En otros términos, si al dramaturgo de la comedia palatina no le importara la reacción del vulgo en el corral, tampoco le importaría si los sucesos palaciegos parecen extraños a ese vulgo. Pero la realidad no es así. Como hemos visto anteriormente, el dramaturgo tiene que hacer caso del vulgar aplauso para el éxito de su comedia, y, para ello, tiene que darle gusto. Si los acontecimientos escénicos parecen excepcionales a los espectadores más influyentes, es evidente que el dramaturgo intente algo a propósito con tales acontecimientos; en este caso, desde el punto de vista de Olson, diríamos que él trata de poner la □diferencia sintagmática□ entre el público y los personajes escénicos, a la que sucede el efecto de lo diferente, para multiplicar la comicidad junto con el efecto producido por □la paradigmática□ que hemos visto anteriormente. Por otra parte, si interpretamos esta tentativa del dramaturgo desde el punto de vista de Orozco Díaz, diríamos que aquella diferencia corresponde

dramaturgicamente a una de las ideas principales de Lope en su Arte nuevo, la de que “lo justo es lo que responde al gusto”, es decir, el dramaturgo elige la manera de la □diferencia sintagmatica□ para darle gusto al vulgo, o, mejor dicho, en este caso, para crear la comicidad para el vulgo, que es la tarea fundamental del dramaturgo, como ha dicho Lope en su Arte nuevo.

Resumiendo, para entender el hecho de que los sucesos palatinos Si la opinion de los espectadores nobles hubiera sido mas considerada que la de los plebeyos en el corral, en vez de en palacio, los acontecimientos de la comedia palatina se habrian desarrollado en una aldea para el mismo fin, y no llamariamos este subgenero la “comedia palatina”. Es decir, en esta denominacion esta concentrado todo lo que podemos decir acerca de □la diferencia sintagmatica□ relacionandola con la doctrina lopesca de “justo = gusto” de su Arte nuevo.

motiven la □diferencia sintagmatica□ entre el publico y los personajes dramaticos, de modo que se produzca la comicidad, tenemos que observarlo desde el punto de vista de los espectadores plebeyos del corral de aquel entonces.

Los principios para crear la comicidad por esta diferencia, desde luego, igual que en el caso de □la paradigmatica□, se pueden explicar por el efecto de lo diferente, puesto que, como veremos ahora mismo, el procedimiento por el cual el publico se rie a traves de la □diferencia sintagmatica□ es muy parecido al de □la paradigmatica□. No es tan dificil imaginar alguna situacion dramatica ridicula de tal diferencia; el vulgo no puede ser igual que el noble en la escala social, y esto es la diferencia mas importante que causa la incompatibilidad del punto de vista entre estos dos grupos sociales, la que deriva de la diferencia del juicio de valor; por ejemplo, si un personaje noble palaciego sufre mucho en una comedia alguna incomodidad causada por sus hechos o dichos tan insustanciales o demasiado formales destinados meramente a demostrar la nobleza, los espectadores plebeyos que no tienen que sufrir asi en la vida cotidiana, segun el efecto de lo diferente de Olson, ven el absurdo en su actitud, y, por lo tanto, esta les puede parecer ridicula. Estamos hablando del punto de vista del vulgo, y a algunos espectadores

nobles podría parecerles lo contrario; probablemente estos se podrían compadecer de ese personaje tomando en serio su pena porque ellos pueden compartir su punto de vista como nobles. No obstante, el vulgo, cuyo aplauso es más importante en el corral que el de los nobles, se pueden reír en el mismo caso, a pesar de que ese personaje noble sufre de verdad en la escena; ellos no comparten el sufrimiento con el juzgando desde su punto de vista que está haciendo una tontería, y, por consiguiente, cuanto más sufre en la comedia, tanto más jocoso parece al vulgo. Recordemos el criterio que hemos propuesto para apreciar la intensidad de la comicidad: “cuanto más frecuentemente o intensamente se aleja el espectador de la emoción del protagonista, tanto más intensidad tendrá la comicidad que se va a crear”. Todo esto puede ser consecuencia de la □diferencia sintagmática□ entre el vulgo y ese personaje noble de la escena.

Sin embargo, no podemos decir que los plebeyos son los únicos que se pueden reír con la comedia palatina. En el sentido paradigmático, como hemos visto anteriormente, es una comedia abierta a todo el público, puesto que las cosas exóticas parecen extrañas no solamente a los plebeyos sino también a los nobles. En resumen, como hemos dicho en el subapartado 3.1., podemos decir que el palacio como eje espacial de este subgénero puede ser el símbolo del espacio dramático donde se cruzan perpendicularmente las dos direcciones de la comicidad, por consiguiente, símbolo del espacio cómico donde se produce la verdadera naturaleza de la comicidad con el máximo del efecto de lo diferente.

Por otra parte, podemos interpretar la comicidad de la comedia palatina producida así por el efecto de lo diferente también desde el punto de vista de Langer estudiado anteriormente; estamos hablando del humorismo y la distancia psíquica. Como hemos visto en los subapartados 2.1. y 2.4., según la teoría de Langer, la risa de la comedia tiene que distinguirse de la de la vida real. Es decir, la primera risa pertenece a la “emoción presentada simbólicamente”, y la segunda corresponde a la “emoción estimulada directamente”. Lo que quiere decir esta distinción es que la auténtica comicidad tiene que producirse solo dentro del contexto de la obra;

precisamente esta clase de risa puede influir verdaderamente en la cualidad de la comedia, y, si una comicidad se sitúa fuera del contexto, no tiene nada que ver con la cualidad de la comedia, aunque los espectadores rían mucho. Por ejemplo, un personaje escénico se cae al suelo accidentalmente; posiblemente esta acción hará al público reír provocando la “emoción estimulada directamente”, sin embargo, no influye nada en la verdadera cualidad de esta comedia. Por el contrario, como ha dicho Langer, Véase la cita de la nota 183.

es posible que la comicidad creada dentro del contexto de una comedia no provoque ninguna risa en la vida real, puesto que el contexto de la vida real puede no coincidir con el de esa comedia. De ahí Langer considera las risas de “buena comedia” como los elementos poéticos Véase la cita de la nota 139.

de la obra. Y, según hemos visto anteriormente, la distancia psíquica es precisamente la estrategia dramaturgica puesta en la comedia, de manera que los espectadores interpreten más claramente la comicidad dentro del contexto de la obra. Como en el caso del efecto de lo diferente, el comediógrafo elimina la identificación entre los espectadores y la situación escénica a través de la distancia psíquica. Sin embargo, hay alguna diferencia detallada entre Langer y Olson; la distancia psíquica acepta la distanciamiento brechtiano, es decir, la distancia entre el actor y su personaje, mientras que el efecto de lo diferente no lo hace. Véase el subapartado 2.4. para más detalle.

Si relacionamos dicha teoría de Langer con la de Olson, podemos decir que la comicidad de la comedia palatina creada por el efecto de lo diferente puede corresponder al humorismo de Langer, Podemos deducirlo conforme a la doctrina de Langer, aunque Olson no ha distinguido la risa de la comedia de la de la vida real.

puesto que el exotismo y el ambiente palaciego, que son los métodos concretos para cumplir dicho efecto en este subgénero, son precisamente los que nos ofrezcan el contexto adecuado dentro del que nos encontramos con la comicidad. Si las mismas situaciones de la comedia palatina se

desarrollaran en la vida real del público perdiendo el exotismo y el ambiente palaciego, su comicidad podría ser totalmente dudosa. Es decir, las diferencias paradigmáticas y sintagmáticas de la comedia palatina constituyen apropiadamente el contexto favorable para producir la comicidad dentro de la obra, y, por consiguiente, conforme a la declaración de Langer, podemos decir que ellas pueden ser los elementos poéticos de este subgénero cómico. En una palabra, la comicidad de la comedia palatina es contextual. En realidad, el concepto de la comicidad contextual, que ha sistematizado Langer muy apropiadamente con el humorismo, no es tan nuevo: Feibleman, si bien no se ha dedicado tanto en su libro a analizar el mecanismo mismo de producir la risa en la comedia, también desarrolla la misma opinión:

First of all, comedy does consist in the absence of something which is expected, but it can also consist in the presence of something where nothing is expected. Always, however, the situation must illustrate the absence of what ought to be, if it is to reveal comedy. The unexpected indication of the absence of perfection (the ought) constitutes the comic situation. (James Feibleman, *op. cit.*, p. 180.)

Esta idea también nos recuerda la oposición de valores de Olson, e insinúa que donde la comicidad se produce es dentro del contexto de la comedia. Aunque las intenciones finales de los teóricos no coinciden, ellos tratan la risa en común dentro del contexto buscando la esencia de la comedia.

Por último, tenemos otro aspecto que considerar en relación con el efecto de lo diferente. Se trata de la ficcionalidad y la verosimilitud en la comedia palatina. Como hemos visto a principios de este subapartado, Arellano nos ha presentado estos dos matices de resultados de la teoría de Torres Naharro, que son los dos factores importantes que tienen mucho que ver con el teatro del XVII, e, interpretando la explicación de Wardropper sobre la tendencia

barroca, hemos dicho que la comedia puede llegar a la verdad poetica a traves de la armonia de dichos dos aspectos. Como hemos visto en la declaracion de este estudioso ingles, Vease la cita de la nota 272.

esta armonizacion o mezcla se realiza plenamente tanto en la comedia palatina como en otros tipos de la comedia del XVII, o, mejor dicho, diriamos que la comedia palatina es precisamente el ejemplo ideal para ello.

Concretamente hablando, en cuanto a la ficcionalidad, indudablemente la comedia palatina alcanza su maxima intensidad gracias a la fantasia producida por el exotismo y los asuntos palaciegos excepcionales que no se encuentran en la vida diaria del vulgo. Ademas, Wardropper y Weber de Kurlat han confirmado la plena ficcionalidad de la comedia palatina al decir que las obras de este subgenero son precisamente los productos de la libre imaginacion del poeta. Veanse las citas de las notas 222 y 223.

Y, por otra parte, gracias al efecto de lo diferente, podemos conceder tambien la verosimilitud a la comedia palatina. O, mas bien, si este subgenero comico quiere producir la comicidad en los espectadores, la verosimilitud debe ser imprescindible, puesto que, conforme a la teoria de Olson, todo el procedimiento del efecto de lo diferente de la comedia se realiza basandose en la verosimilitud: Vease p. 36.

los espectadores se sienten diferentes de los personajes comicos, pero se sienten asi dentro de la categoria de verosimilitud. Paradojicamente, el exotismo de la comedia palatina, que es precisamente uno de los elementos mas importantes para realizar la ficcionalidad, pone el "color de verdad" en los sucesos dramaticos tan excepcionales motivados por la imaginacion desenfrenada del dramaturgo haciendo a los espectadores pensar que esos sucesos extranos que parecen impensables en su vida cotidiana podrian ocurrir probablemente en el extranjero. Igualmente, viendo los acontecimientos excepcionales del palacio, ellos pensaran en su probabilidad, puesto que, si bien existe el palacio realmente, no lo han experimentado en su vida diaria, y, desde luego, pensaran que el noble palaciego podria hacer o pensar asi porque el es diferente de ellos, aunque se rien de los disparates que hace en su espacio.

Si el dramaturgo desarrollara el mismo acontecimiento excepcional sin dichos exotismo y ambiente palaciego, la comedia palatina se quedaria sin verosimilitud, y sus actos dramaticos parecerian al publico meros disparates con escasa comicidad. Ya nos suena esta hipotesis; efectivamente, la propusimos tratando el humorismo de Langer anteriormente. De hecho, por supuesto, esta idea sobre la verosimilitud de la comedia palatina puede relacionarse con este humorismo. Es decir, como en el caso del humorismo o, como hemos designado anteriormente, la comicidad contextual, la verosimilitud conseguida asi por el exotismo y el ambiente excepcional del palacio tambien tiene que considerarse dentro del contexto de la obra; no hay que considerarla como el traslado de la vida real; En este sentido, diriamos que se puede considerar la comedia de capa y espada como la comedia cuyo contexto coincide relativamente con el de la vida real.

es la verosimilitud de dimension mas avanzada. En una palabra, lo que concede el efecto de lo diferente a este subgenero comico es la verosimilitud contextual, no la de la vida real. Y, por eso, podemos deducir facilmente que aquella verosimilitud armonizada con la ficcionalidad en la comedia palatina causa la emocion presentada simbolicamente, y se continua con el humorismo, o, en otras palabras, con la comicidad contextual. Por consiguiente, conforme a lo que explica Langer, esta comicidad creada asi dentro del contexto pertenece a la obra, no a lo que en realidad nos rodea. Vease la cita de la nota 135.

De ahi podriamos decir que este subgenero comico tiene mas posibilidad que el de capa y espada de producir la comicidad que influye en la cualidad de la obra, Sin embargo, no digamos que, por lo tanto, la cualidad total de la comedia palatina es siempre superior a la de capa y espada. Si fijamos el limite estrictamente dentro de la categoria de la comicidad, podriamos decirlo. Pero la comicidad contextual, es decir, el humorismo, no pasa de ser uno de los elementos que determinan la cualidad de la comedia. Ademias, como dice Langer, el humorismo no es la esencia ni el elemento estructural de la comedia (veanse las citas de las notas 138 y 139).

puesto que el de capa y espada se basa no en la verosimilitud contextual

como la palatina, sino en la verosimilitud de la vida cotidiana.

Pues bien, así las dos formas de diferencia de la comedia palatina se efectúan con la verosimilitud a lo largo de las acciones dramáticas a pesar de su ambiente fantástico. Y, a través de la consecución de la verosimilitud, la comedia palatina puede cumplir con los dos factores importantes del teatro barroco explicada por Arellano. Es decir, si los espectadores ven viendo una comedia palatina, podemos decir que esta cumplida plenamente la armonía de la ficcionalidad y verosimilitud en esa comedia, ya que, sin esta armonía, lo que se produciría sería una comicidad coja.

De este modo, el dramaturgo crea la "verdad fantástica" a través de la armonía de la ficcionalidad y la verosimilitud en la comedia palatina, cuyo método nos recuerda la dialéctica de que la verdad del principio produce otra verdad después de armonizarse con la mentira, cosa contraria a la del principio. Es decir, al principio el dramaturgo de la comedia palatina se encuentra con dos aspectos aparentemente opuestos, que son la verosimilitud y la ficcionalidad; la primera se basa en la "verdad", es decir, la realidad que pueden imaginar los espectadores dentro del contexto dado, y la segunda corresponde a la "ficción" que el dramaturgo tiene que inventar para ofrecer el contexto adecuado para la comedia. El armoniza con primor estos dos conceptos dentro de una comedia -hemos explicado la manera para conseguir esta armonización empleando el concepto de las "diferencias paradigmáticas y sintagmáticas" que resultan del efecto de lo diferente-; después nos propone la armonía conseguida así, y, por fin, ella, convirtiéndose en comicidad, nos lleva a la "verdad fantástica". La llamamos así, puesto que la verdad final que ofrece el poeta en la comedia palatina es la que está hecha de la fantasía. Esta "verdad fantástica" es diferente de la "verdad" del principio como concepto contrario de la "ficción". Si la "verdad" del principio es la que en la realidad se percibe lógicamente, aquella alcanzada por medio de dicha armonización es la verdad poseída intuitivamente más allá del límite de la razón lógica. Así, el dramaturgo nos sube a otra dimensión más avanzada de la verdad. Podemos comprobar esto en la explicación de Wardropper sobre las comedias

palatinas de Lope y de Tirso:

Lejos de ser meros entretenimientos, las comedias de fantasia de Lope y de Tirso son indagaciones epistemologicas desarrolladas no por via logica sino por via poetica: exploran la naturaleza de la verdad y como se la descubre. La verdad que investigan es por lo general una verdad poseida intuitivamente; es la verdad de los misterios vitales que la sucesion de palabras de la prosa expositiva es incapaz de expresar. Bruce W. Wardropper, op. cit., p. 213.

Como consecuencia, tenemos que entender el realismo poetico y la verdad poetica del teatro del XVII, como hemos podido ver en las declaraciones de Arellano y de Wardropper, Veanse las citas de las notas 270 y 272.

dentro del contexto dialectico que acabamos de desarrollar. En cuanto al realismo poetico, la verdad poetica y la verosimilitud contextual de la comedia palatina, nos llama la atencion la declaracion de Frye de que “el sentido de realidad es mas grande en la tragedia que en la comedia, puesto que en esta la logica de acontecimientos normalmente se somete al deseo del publico de un final feliz”. (Vease la cita de la nota 202.) En esta explicacion tan concisa podemos encontrar otra base para emplear dichos terminos.

En suma, diriamos que la □verdad fantastica□ es la verdad poetica, pero, particularmente, la verdad poetica de la comedia palatina.

Y, conforme a la teoria de Olson, riendose los espectadores se relajan de la posible preocupacion causada por alguna situacion critica en la que haya podido estar inmerso el protagonista en los primeros momentos de la comedia. Pero, ¿los espectadores se quedan realmente relajados despues de haberse reido? En el momento en el que el dramaturgo consigue hacerles reir, su teoria “el efecto de lo diferente y la catastasis de la preocupacion” nos convence bastante, por eso hemos podido aplicarla a la comicidad de la

comedia palatina. Pero, si tenemos en cuenta las comedias españolas del XVII que reflejan fielmente la situación social de aquel entonces, y, sobre todo, el concepto de la "verdad fantástica" que acabamos de ver, su teoría de la acción sin valor de la comedia no es tan convincente. Es decir, concretamente hablando, este teórico ha explicado bien el procedimiento de crear la comicidad aclarando que ella resulta de la armonización de la ficcionalidad -es decir, la ficción que causa el efecto de lo diferente- y verosimilitud en la comedia, pero no ha llegado a descubrir que esta comicidad es continuación del verdadero mensaje del comediógrafo -o, la verdad poética de la comedia-. En este caso, debemos tener en cuenta la declaración de Langer de que el humorismo, es decir, la risa contextual no es la esencia de la comedia, sino solo uno de sus elementos más útiles y naturales. Véase la cita de la nota 138.

Aunque Olson ha aclarado bien la comicidad misma, no ha podido alcanzar la verdadera esencia de la comedia. Desde el punto de vista de Langer, no es correcto decir "la comicidad = la comedia". De ahí que necesitemos apoyarnos en otras teorías para establecer la naturaleza total de la comedia palatina, como las necesitábamos después de ver la teoría de Olson. Según este teórico, no importa el mensaje final del dramaturgo. Wardropper ha señalado este problema con "mucho ruido y pocas nueces" diciendo que este paso de Olson es lo que dificulta la aplicación de su aristotelismo a la comedia española. Véase Bruce W. Wardropper, op. cit., p. 188.

. Y con los términos siguientes este crítico inglés apunta el atributo intrínseco de la comedia palatina situado más allá de la teoría de Olson:

Estas comedias fantásticas -ya sean en griego, en inglés o en castellano- son, más que misteriosas, desorientadoras. Mientras ríe, el espectador se ve turbado por la posibilidad de un significado profundo que escape a su comprensión, o que tal vez no esté presente siquiera en la comedia. Bruce W. Wardropper, op. cit., pp. 195-196.

Así, el público no solamente ríe, sino que también “se turba por la posibilidad de un significado profundo” de la comedia palatina. Otras teorías que sobrepasan la cuestión del género dramático, vistas en el apartado §2, nos ayudan a alcanzar el “significado profundo”, es decir, la verdad poética de este subgénero cómico.

En primer lugar, vamos a ver el dinamismo de la comedia, estudiado en el subapartado 2.2. Con este término hemos captado la esencia de todo lo que explican los tres estudiosos; el movimiento ascendente de Frye, la autoconservación de Langer y el cambio de la realidad de Feibleman. Como hemos visto anteriormente, Langer declara que la comicidad no puede ser la esencia de la comedia, es simplemente uno de sus elementos más útiles y naturales. Según su doctrina, por tanto, la verdadera razón de ser de la comedia está más allá de la comicidad. Frye y Langer la han encontrado en la vitalidad -el movimiento ascendente y la autoconservación-, y Feibleman nos la ha explicado con el orden lógico o el cambio de la realidad perseguido por la comedia. Hemos resumido todo esto en una palabra: dinamismo. Efectivamente, la comedia palatina lo persigue, puesto que, como hemos visto en el subapartado anterior, en ella se refleja el clamor de la innovación social, el anhelo de una nueva sociedad, las quejas sobre las costumbres e instituciones absurdas. Todas estas cosas surgieron en la sociedad española cuando empezaba el siglo XVII. Es decir, lo que este subgénero cómico refleja con el dinamismo es esa tendencia innovadora de la sociedad de aquel período. Y hemos comprobado todo esto tratando las bases sociológicas de la comedia palatina.

Entonces, nos podemos enfrentar con una cuestión fundamental respecto a este subgénero: entre varias formas posibles de comedia, ¿por qué tiene que darse la comedia palatina del exotismo y el ambiente excepcional palaciego? o ¿qué pasaría si fuera otra forma de comedia? A lo mejor podemos encontrar la respuesta en la índole paródica de este subgénero, que hemos visto en la explicación de Vitse. Véase la cita de la nota 224.

Es decir, diríamos que todas las propiedades de la comedia palatina que

hemos analizado hasta ahora sirven finalmente para hacer la parodia, y, por supuesto, el propósito de esta reside en la reflexión de la tendencia innovadora que se extendía en la sociedad durante el primer cuarto del XVII. En otras palabras, diríamos que a través de la parodia el dramaturgo quiere dejar el mensaje de dicha innovación social demostrando indirectamente el absurdo de la realidad. Y podemos interpretar esta índole paródica desde los dos puntos de vista. Es decir, la parodia de la comedia palatina corresponde a la definición de Feibleman de que la comedia es una afirmación indirecta del orden lógico a través de la derogación del orden limitado de la realidad. Véase la cita de la nota 164.

Y, por otra parte, como hemos visto tratando las bases sociológicas de la comedia palatina, Véase p. 147.

en la sociedad española de principios del XVII coexistían dicho clamor innovador del público contra la crisis social y la tentativa de los privilegiados sociales de solucionarla reforzando la sociedad establecida de modo conservador. Por consiguiente, cualquier crítica directa en contra del orden establecido hubiera contrariado de manera evidente la voluntad de los privilegiados. En ambos casos, las diferencias sintagmáticas y paradigmáticas de la comedia palatina son los métodos más convenientes que podía elegir el dramaturgo para dejar en la comedia su verdadero mensaje a través de la parodia.

Todas estas condiciones de la comedia palatina que acabamos de ver corresponden a la idea de Frye y de Langer de que la comedia es más “social” que la tragedia, considerada en el subapartado 2.4. Diríamos, por tanto, que el tema principal de la comedia palatina no es la cuestión individual sino la social. Y la nueva sociedad de Frye, Véase la cita de la nota 196.

el Mundo como verdadero antagonista de la comedia de Langer, Véase la cita de la nota 207.

el orden lógico de Feibleman, todas estas son las teorías que más tienen que ver con el carácter social de la comedia palatina. Por otra parte, con este carácter social, se puede explicar de forma lógica la ausencia de la

moralidad en este subgenero (no inmoralidad sino no-moralidad). Asi es, como ha senalado Vitse, Vease la cita de la nota 224.

en muchas ocasiones la parodia de la comedia palatina impide continuamente el despertar de la conciencia moral. Podemos aplicar este caracter de no-moralidad, desde luego, a las explicaciones de Frye y de Langer sobre la cuestion moral de la comedia. Segun ellos, la cuestion moral con que se podria enfrentar cada individuo de la comedia no puede ser su tema principal, puesto que la comedia busca el juicio social contra el absurdo antes que el moral contra la maldad. Veanse las citas de las notas 200, 201 y 204.

Igualmente, la comedia palatina es social antes que moral. De hecho, no es facil que se encuentre en este subgenero la justicia poetica que suele aparecer en el teatro de los Siglos de Oro, puesto que el final feliz tras castigar a los malos a traves de la justicia poetica no pasa de ser individual, y pertenece a la cuestion de la moralidad. La comedia palatina nos dirige a los aspectos sociales superando los problemas personales. Ademias, la justicia poetica se opone a la declaracion de Frye de que lo que la comedia persigue verdaderamente se cumple a traves de la reconciliacion o la armonia incluso con el antagonista Veanse las citas de las notas 205 y 206. -por eso, como hemos visto anteriormente, Langer dice que no existe el personaje del antagonista, sino que su verdadero antagonista es el Mundo-. En este sentido diriamos que la justicia poetica y la verdadera comedia son cosas incompatibles. Y no nos extranara la falta de aquella en la comedia palatina, puesto que esta no deja de ser la comedia pura. Podemos encontrar un ejemplo de todo esto en los protagonistas de la comedia palatina El perro del hortelano, que estudiaremos detalladamente en el proximo capitulo. Diana y Teodoro son personajes que tienen evidentes defectos desde el punto de vista moral. Sin embargo, consiguen por fin todo lo que querian. A. David Kossoff los describe en la introduccion de su edicion de la manera siguiente:

[...] sus defectos: la ambicion, por la cual Teodoro traiciona a su novia Marcela; la envidia, por la cual Diana traiciona a su parienta Marcela; lo

mentirosos que son los dos; y la ingrata ferocidad de Diana, que incluso se propone asesinar al autor de su felicidad, Tristan, para más asegurarla. En la balanza moral, según cualquier esquema ético -y de seguro según la moralidad española de tiempo de Lope-, estos defectos de los protagonistas sobrepasan con mucho a sus virtudes, más bien triviales, en términos éticos. Sin embargo Lope hace que el público o el lector anhele un desenlace feliz, que estos encantadores malvados logren su deseo. A. David Kossoff, ed., *El perro del hortelano, El castigo sin venganza*, Madrid, Editorial Castalia, 1970, p. 26.

Así, esta pareja moralmente defectuosa logra su deseo por fin, y esto es posible porque, conforme a lo que acabamos de ver, el verdadero propósito de Lope en esta comedia no es castigar a “estos encantadores malvados”, ni conceder el triunfo emocionante a la moralidad. Entonces, ¿cuál es el objetivo que persigue Lope? Solucionar esta pregunta es una de nuestras tareas en el próximo capítulo, donde veremos más concretamente los aspectos de la comedia palatina analizando las piezas de Lope de Vega y de Tirso de Molina, *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio*, desde los puntos de vista considerados hasta ahora.

□. HACIA EL ARQUETIPO DE LA COMEDIA PALATINA.

En el capítulo anterior hemos establecido el molde de la comedia palatina basándolo en las teorías existentes de varios estudiosos, molde que nos servirá de criterio para agrupar a las comedias que se corresponden con este subgénero cómico. Pero antes de esto, tenemos que probar la teoría de este subgénero que hemos establecido aplicándola a las obras que nos sirven de ejemplo de forma práctica. Una vez demostrado que se puede aplicar de forma práctica, habremos conseguido ver la comedia palatina desde un sentido teórico y otro práctico. Todo ello nos permitirá afirmar con seguridad

que la comedia palatina del siglo XVII es un subgenero comico con una tendencia dramatica muy determinada en la teoria y en la practica.

Como hemos comprobado en el apartado §3. del capitulo anterior, la comedia palatina consta de varios aspectos que no siempre presenta de forma uniforme, ya que si observamos los dramas del siglo XVII considerados como comedia palatina vemos que algunos de ellos coinciden relativamente con lo que expone nuestra teoria, y otros difieren de ella. Ademas, con la misma tendencia dramatica de una obra algunos pueden decir que pertenece a la comedia palatina, y otros no. Y, hablando del teatro del XVII, en bloque dicen que ciertos dramas pertenecen a la comedia palatina, pero no coinciden en senalar cual es el limite entre la comedia palatina y otro genero, y tampoco hay conformidad entre los estudiosos sobre el modo de interpretar la teoria para aplicarla a la practica. En todo caso, si tenemos algunos modelos precisos y concretos para este subgenero conforme a la teoria que hemos estudiado hasta ahora, nos podran servir para arreglar los puntos de vista incoherentes o confusos originados por la disconformidad entre la teoria y la practica. Necesitamos obras que nos valgan de ejemplo, de arquetipo de la comedia palatina para que podamos equiparar con ellas cualquier drama considerado como comedia palatina. Para juzgar y criticar alguna cosa hace falta un criterio determinado, y a veces es mejor que este criterio tenga la forma concreta de un modelo tangible antes que una forma abstracta. Es decir, si establecemos el arquetipo de la comedia palatina, podremos comprobar mas concretamente la intensidad del acercamiento de cualquier drama a este subgenero comico comparandolo con su arquetipo.

Para nuestro trabajo, entre varios dramas del XVII considerados como comedia palatina, proponemos *El perro del hortelano* lopesco y *El vergonzoso en palacio* tirsiano como arquetipos. Y, a traves de su analisis a lo largo de los proximos apartados, vamos a establecer el arquetipo de la comedia palatina.

§1. Comicidad distintiva de la comedia palatina.

En el apartado §1. del capítulo anterior hemos analizado la comicidad de la comedia tratando esta como género estrictamente dramático. Su esencia, como hemos visto en la teoría de Olson, consiste en el efecto de lo diferente. Es decir, este es la clave para producir la comicidad en la comedia, según la teoría de este estudioso. Y es lógico que cada tipo tenga su propia forma de realizar el efecto de lo diferente dentro del contexto de la obra, aunque todos producen la comicidad en común por medio de este efecto en el sentido dramático, según Olson. Ya hemos visto las formas de realizarlo de la comedia palatina en el subapartado 3.3. del capítulo anterior al tratar los aspectos teóricos de este subgénero cómico: la “diferencia paradigmática” y la “diferencia sintagmática”. Es decir, estos dos tipos de diferencia son precisamente los que llevan al espectador a la comicidad producida en la comedia palatina.

En este apartado, por lo tanto, apoyándonos en el punto de vista de Olson vamos a estudiar de qué modo concreto se realizan estos dos tipos de diferencia en dichas piezas ejemplares de Lope y de Tirso. O, en otras palabras, vamos a analizar cómo estos dos dramaturgos consiguen producir el efecto de lo diferente en dichas obras manejando los caracteres de la comedia palatina estudiados hasta ahora. Y, con esto, podremos experimentar de forma práctica la comicidad distintiva que hemos visto solo en la teoría.

1.1. Desde la preocupación hacia la relajación del espectador.

Para interpretar *El perro del hortelano* Para el análisis de esta obra utilizaremos las ediciones de A. David Kossoff, ed., *El perro del hortelano, El castigo sin venganza*, Madrid, Editorial Castalia, 1970, y Mauro Armino, ed., *El perro del hortelano*, Madrid, Ediciones Catedra, 1997.

(que llamaremos *El perro*) y *El vergonzoso en palacio* Para el análisis de esta obra utilizaremos las ediciones de Antonio Prieto, ed., *El vergonzoso en palacio, El condenado por desconfiado*, Barcelona, Editorial Planeta, 1982, y

Francisco Florit Duran, ed., *El vergonzoso en palacio*, Madrid, Taurus, 1987. (que llamaremos *El vergonzoso*) conforme a la teoría de Olson, lo que tenemos que descubrir, ante todo, son las preocupaciones implicadas al principio de los acontecimientos dramáticos, puesto que, según lo que hemos estudiado, Véase el ESQUEMA 2. de p. 48.

esta preocupación es el origen y el punto de partida que se convertirá en la comicidad a través del efecto de lo diferente. Y, después, tenemos que analizar los elementos que eliminan la preocupación para producir la comicidad o la risa en los espectadores. Finalmente, este procedimiento nos demostrará como los espectadores pueden llegar a la relajación viendo *El perro* y *El vergonzoso*, que es la última faceta cómica de la teoría de Olson.

En el caso de *El perro*, la mayor preocupación de esta comedia es el amor desigual entre la condesa Diana y su secretario Teodoro. Todos los sucesos ocurren en torno a este amor. Naturalmente, desde el punto de vista moderno, este amor desigual no podría traer como consecuencia la preocupación. Pero nosotros tratamos una comedia del siglo XVII, y, por lo tanto, lo que nos importa es el criterio vigente en aquella época. Como hemos visto en el subapartado 3.2. del capítulo anterior, en la sociedad española del siglo XVII predominaba una estratificación jerárquica y un conservadurismo rigurosos. Y ningún dramaturgo, incluso el propio Lope, podía escapar totalmente de este fenómeno social en su teatro, como hemos estudiado anteriormente.

Siendo así, podemos decir que a principios de esta comedia, Diana, la condesa de Belflor, causa una preocupación a los espectadores enamorándose de su secretario Teodoro, ya que este amor desigual sería un asunto bastante problemático desde el punto de vista del público de la sociedad de aquel tiempo. La complicación de este asunto la podemos ver en las siguientes palabras de Teodoro y de Marcela, una de las criadas de la condesa Diana, que al igual que esta también está enamorada de Teodoro:

TEODORO. Señoras busquen señores;

que amor se engendra de iguales;
y pues en aire nacisteis,
quedad convertido en aire;
que donde meritos faltan
los que piensan subir, caen.

(vv. 1718-1723)

MARCELA. que entre el honor y el amor
hay muchos montes de nieve.

(vv. 3004-3005)

El monologo de un Teodoro desilusionado, y las palabras tan significativas de Marcela, podrian reflejar lo que piensa en realidad el publico de aquel entonces en cuanto al amor desigual. Es decir, en la vida cotidiana los espectadores creen que, como dice Teodoro, “el amor se engendra de iguales”, o, de acuerdo con las palabras de Marcela, para que se realice la union entre una noble y su criado, hay demasiados “montes de nieve” que cruzar.

Pues bien, la comedia ya empieza a desarrollarse de verdad con el siguiente soliloquio de Diana, que insinua a los espectadores que esta enamorada de su secretario:

Mil veces he advertido en la belleza,
gracia y entendimiento de Teodoro;
que a no ser desigual a mi decoro,
estimara su ingenio y gentileza.

(vv. 325-328)

Pero la condesa todavia no esta dispuesta a lanzarse del todo a una

relacion amorosa intima con su secretario; aunque ella le profesa amor, aun a ella le importa mas mantener el honor:

Es el amor comun naturaleza,
mas yo tengo mi honor por mas tesoro;
que los respetos de quien soy adoro
y aun el pensarlo tengo por bajeza.

La envidia bien se yo que ha de quedarme,
que si la suelen dar bienes ajenos,
bien tengo de que pueda lamentarme,
porque quisiera yo que por lo menos
Teodoro fuera mas, para igualarme,
o yo, para igualarle, fuera menos.

(vv. 329-338)

No obstante, a lo largo del acto primero ella se rinde poco a poco merced a los celos causados por el amor entre Teodoro y su igual Marcela. Y, al final de este acto, viendo la escena donde Diana pide la mano a Teodoro tras tropezar y caer, los espectadores se dan cuenta de que ya han caido completamente en una situacion irremediable. La preocupacion de los espectadores desarrollada desde el principio ya se concreta en un punto determinado: Diana no se rendira facilmente, y, de todas formas, intentara hacer algo por el amor de Teodoro, aunque el sea su secretario.

El mismo Teodoro tambien nota el amor que la condesa siente por el al verla tan inquieta; antes no se atrevia a sospecharlo, pero ya empieza a hacerlo. Podemos deducirlo por lo que declara justo despues de que Diana se marche no sin antes pedirle que guarde el secreto de su caida:

¿Puedo creer que aquesto es verdad? Puedo,
si miro que es mujer Diana hermosa.
Pidio mi mano, y la color de rosa,

al darsela, robo del rostro el miedo.

Temblo; yo lo senti; dudoso quedo.

¿Que hare? Seguir mi suerte venturosa;

si bien, por ser la empresa tan dudosa,

niego al temor lo que al valor concedo.

(vv. 1173-1180)

Si interpretamos todo esto desde el punto de vista de Olson, podemos decir que el amor desigual entre la condesa Diana y su secretario Teodoro expuesto así a lo largo de primer acto se convierte gradualmente en el absurdo, que es la mayor fuente de comicidad. A partir del acto segundo, este amor desigual dejara de causar preocupacion al publico, y, por supuesto, Lope habra instalado deliberadamente algunas estrategias para ello desarrollando la situacion dificultosa de esta pareja.

Por su parte, en el caso de *El vergonzoso*, tambien la mayor preocupacion del publico suscitada por Tirso es el amor desigual entre un pastor y una hija del duque de Avero, caso semejante a *El perro*. Pero *El vergonzoso* tiene una estructura mas complicada. En primer lugar, se desarrolla en dos espacios: dentro del palacio del duque de Avero y fuera de este. Desde luego, el espacio principal es el palacio. Lo confirma Everett W. Hesse en la introduccion de su edicion de la comedia tirsiana:

Hay dos acciones en *El vergonzoso* en palacio: la accion secundaria describe el fondo sobre el cual se desarrolla la accion principal. La accion secundaria, o menor, es politica; la principal es romantica. Ambas acciones presentan dos partes, pues se mezclan elementos politicos en la accion romantica y elementos romanticos en la politica, lo cual unifica las dos acciones en un conjunto coherente. La presencia de uno o dos personajes en ambas acciones constituye otro vinculo de eslabonamiento. (Everett. W. Hesse, ed., *El vergonzoso* en palacio, Madrid, Ediciones Catedra, 1990. p. 16.)

Es decir, según lo que explica a lo largo de la introducción, la acción secundaria, que es política, nos explica la historia desgraciada del conde de Coimbra, el fingido pastor Lauro y el padre de Mireno, y la tentativa de Ruy Lorenzo de asesinar a don Duarte, autor de la deshonra de su hermana. Todos los asuntos para esta acción se desarrollan fuera del palacio ducal de Avero, y, por otra parte, la acción principal es romántica, ya que se trata de los asuntos amorosos de las dos parejas: Madalena-Mireno y Serafina-Antonio. Estos asuntos amorosos se desarrollan solo dentro del palacio. Pero Mireno, nuestro protagonista, es un pastor que vive cerca de Avero, es decir, fuera del palacio; él tiene su propia forma de vida que aparentemente no tiene nada que ver con la palaciega de Madalena, hija del duque de Avero. Por lo tanto, para que el tal Mireno se meta en el palacio desde su vida basta y se enfrente al problema amoroso con Madalena, harán falta previamente varios acontecimientos o episodios forzados que le guiarán al palacio inevitablemente. En el sentido de la estructura dramática Mireno es el eje principal de todos los acontecimientos de esta comedia. A un lado suyo, el fingido pastor Lauro, duque de Coimbra, hermano del rey don Duarte, y ahora padre del pastor Mireno que sufre en las montañas la pérdida de su hijo; y, a otro lado, se desarrolla el ambiente palatino que simboliza el problema del amor desigual que le hace “vergonzoso”. Estas dos cosas que se han desarrollado en paralelo a ambos lados de Mireno se unen cuando Lauro llegue a Avero para verle. Hesse lo explica como sigue:

En este punto las dos partes de las dos acciones, tanto romántica como política, empiezan a convergir. Lauro y Ruy llegan a la corte en el momento en que se lee un pregón exculpando a Pedro de la traición, y anunciando la captura y castigo del traidor, Vasco Fernandez. (Ibid., p. 28.)

Ahora bien, a causa de esta estructura complicada el suceso que provoca el amor desigual como mayor preocupación del público, se produce entre el acto primero y el segundo, mientras que en *El perro* ocurre inmediatamente

en cuanto el telon sube. En concreto, cuando Madalena ve a Mireno por primera vez, el la atrae con audacia y buen talle, aunque lo han traído como preso. Podemos verlo en los siguientes apartes de Madalena:

¡Extraña audacia
de hombre! El poco temor
que muestra dice el valor
que encubre. De su desgracia
me pesa.

(Acto I. vv. 1026-1030)

Ya deseo libralle,
que no merece su talle
tal agravio.

(Acto I. vv. 1063-1065)

Y se compadece de el con su hermana Serafina, otra hija del duque, al llevarle los pastores para encerrarle:

MADALENA. Mucho, dona Serafina,
me pesa ver llevar preso
aquel hombre.

SERAFINA. Yo confieso
que a rogar por el me inclina
su buen talle.

(Acto I. vv. 1090-1094)

Asi, al final del acto primero, los espectadores pueden suponer que la hija del duque profesa amor al pastor Mireno. Y, en cuanto empieza el acto

segundo, este amor desigual se hace claro en el siguiente monologo de Madalena:

¿Que novedades son estas,
altanero pensamiento?
¿Que torres sin fundamento
teneis en el aire puestas?
¿Como andais tan descompuestas,
imaginaciones locas?
Siendo las causas tan pocas,
¿quereis exponer mis menguas
a juicio de las lenguas
y a la opinion de las bocas?
Ayer guardaban los cielos
el mal de vuestra esperanza
con la tranquila bonanza
que ahora inquietan desvelos.
Al conde de Vasconcelos,
o a mi padre di, en su nombre,
el si; mas, porque me asombre,
sin que mi honor lo resista,
se entro al alma, a escala vista,
por la misma vista un hombre,
Vive en ella, y fuera exceso,
digno de culpa mi honor,
a no saber que el amor
es nino, ciego y sin seso.
¿A un hombre extranjero y preso,
a mi pesar, corazon,
habeis de dar posesion?
¿Amar al conde no es justo?
Mas ¡ay! que atropella el gusto

las leyes de la razon.

(Acto I. vv. 1-30)

Sin embargo, igual que Diana en El perro, Madalena todavia no esta preparada para sacrificarse por el amor desigual enfrentandose a la orden de su padre, que quiere que se case con el conde de Vasconcelos. En consecuencia, dice lo siguiente en el mismo monologo:

Mas, pues, a mi instancia esta
por mipadre libre y suelto,
mi pensamiento resuelto
bien remediarse podra.
Forastero es; si se va,
con pequena resistencia
podra sanar la paciencia
el mal de mis desconciertos;
pues son medicos expertos
de amor el tiempo y la ausencia.

(Acto I. vv. 31-40)

Pero, como en el caso de Diana en El perro, antes de que se termine el acto segundo, Madalena se da cuenta de que el honor y las “leyes de la razon” no pueden vencer el “gusto”:

Ya teneis en casa, honor,
quien la batalla os ofrece,
y poco hara, me parece,
cuando del alma os despoje,
que quien el peligro escoge
no es mucho que en el tropiece.

Los encendidos carbones
trago Porcia, y murio luego;
¿que hare yo, tragando el fuego,
por callar, de mis pasiones?
Direle, no por razones,
sino por senas visibles,
los tormentos insufribles
que padezco por no hablar;
porque mujer y callar
son cosas incompatibles.

(Acto□. vv. 631-646)

Y, curiosamente, como vemos en el siguiente dialogo entre Madalena y Mireno, el acontecimiento crucial y concreto para causar a los espectadores mas plenamente la preocupacion por el amor desigual es la caida de Madalena delante de Mireno, que ya es su maestro, igual que en El perro:

MADALENA. (Aparte)

Un favor

me manda amor que le de.

(Tropieza y dala la mano MIRENO.)

[Alto.] ¡Valgame Dios! Tropece...

[Aparte.] Que siempre tropieza amor.

[Alto.] El chapin se me torcio.

MIRENO. [Aparte.] ¡Cielos! ¿Hay ventura igual?

[Alto.] ¿Hizose acaso algun mal
vueselencia?

MADALENA. Creo que no.

MIRENO. ¿Que la mano la tome?

MADALENA. Sabed que al que es cortesano
le dan, al darle una mano,

para muchas cosas pie.

(Acto I. vv. 1143-1154)

Diríamos que los espectadores, viendo la caída de Madalena, creeran que la situación dramática producida por los sucesos anteriores ya está pasando a una nueva etapa. Es decir, como en el caso de la caída de Diana delante de Teodoro en *El perro*, la de la hija del duque delante de su maestro culmina la preocupación de los espectadores por esta pareja desigual, y se desarrolla verdaderamente el enredo relacionado con el amor desigual entre ellos. A partir de este percance, la pareja empieza de forma más evidente la lucha psicológica para conseguir el amor, y, para el final feliz, todas las situaciones puestas anteriormente fuera y dentro del palacio continuarán favoreciendo al “vergonzoso” Mireno.

Pues bien, como hemos visto hasta ahora, en ambas comedias hay amor desigual que preocupa a los espectadores, puesto que, desde el punto de vista del siglo XVII el amor entre una noble y su criado no podría ser material para el final feliz. Sin embargo, conforme a la teoría de Olson, Lope y Tirso convertirán esta preocupación en la comicidad dramática con algunas estrategias adecuadas, y, gracias a ellas, los espectadores podrán sentirse relajados abandonando su preocupación.

1.2. Estrategia I: diferencia paradigmática.

Según la teoría de Olson, si los espectadores compartieran el sufrimiento producido por estos amores desiguales con los protagonistas de las dos piezas, y, mejor dicho, se sintieran identificados con estas dos parejas que se angustian por la discrepancia de sus posiciones sociales, estas dos obras dejarían de ser comedias. Tenemos que encontrar algunos elementos dramáticos que hagan a los espectadores sentirse diferentes de los protagonistas, a pesar de que estos sufren verdaderamente en el drama. Estamos hablando de la destrucción de la ilusión teatral, que ya hemos

comentado varias veces en el subapartado 1.4. del capítulo anterior. Gracias a esta destrucción de la ilusión teatral, como hemos visto en el trabajo de Bergman, los espectadores de aquella época no confundían la situación escénica con la realidad de su vida cotidiana. De hecho, en la creación dramática de los autores del siglo XVII como Lope, Tirso, Calderón, podemos encontrar esta tendencia. Y lo reconfirma Florit Durán en su libro:

Recuérdese que ya se pudo contemplar en el primer capítulo un claro ejemplo de negación de esta ilusión teatral cuando se comentó como Lope, Tirso y Calderón se burlaban en sus propias comedias de la convención de acabar las mismas concertando matrimonios. Al obrar de este modo, los dramaturgos no hacen más que recordar al espectador que lo que les ha divertido durante unas horas es una pura ficción inventada por ellos y llena de recursos repetidos. (Francisco Florit Durán, Tirso de Molina ante la comedia nueva, Madrid, revista *Estudios*, 1986, p. 88.)

En la comedia palatina, esta tendencia de romper la ilusión teatral, como hemos estudiado anteriormente, se realiza de forma de anti-cotidianidad. Lo veremos más detalladamente a lo largo de nuestro trabajo. Es decir, lo que debemos revelar no son los elementos que hagan que su sufrimiento parezca fingido, sino los que impiden estratégicamente la posible empatía entre los espectadores y los protagonistas. Para ello, necesitamos recordar lo que hemos estudiado en el apartado 3 del capítulo anterior.

En el primer cuarto del siglo XVII, es decir, alrededor de cuando se escribieron *El perro* Gracias a la citada obra de Morley y Bruerton, los análisis de la versificación lopeveguesca sitúan *El perro del hortelano* en el periodo de 1611-1618. (Mauro Armino, ed., op. cit., p. 14.)

y *El vergonzoso*

Al igual que ocurre con casi todo el teatro de Tirso, se ignora la fecha en la que el Mercedario redactó *El vergonzoso en palacio*. No obstante, la

mayoría de los estudiosos, a la hora de aventurar una fecha, se mueven entre el periodo de tiempo que va de 1609 a 1613; [...]. (Francisco Florit Duran, ed., op. cit., p. 37.)

, dos tendencias generales predominaban en los dramas cómicos. Estas dos tendencias son la fantástica y la doméstica. Es decir, estas tendencias forman las dos mayores corrientes de la comicidad de la comedia de aquel periodo, y pueden proceder de esta idea los dos subgéneros principales que hemos visto -comedia palatina y comedia de capa y espada-. Y hemos comprobado todo esto en las explicaciones de Vitse y de Wardropper. Veanse los subapartados 1.4. y 3.1.

De dichas tendencias, la fantástica perteneciera a la comedia palatina, y hemos visto las explicaciones detalladas de Wardropper. Vease la cita de la nota 221.

, de Weber de Kurlat. Vease la cita de la nota 223.

y de Vitse. Vease la cita de la nota 224.

para este subgénero cómico. En el subapartado 3.1. hemos resumido todas estas explicaciones sobre la comedia palatina en sus tres puntos esenciales: primero, la comedia palatina predominaba en el primer cuarto del siglo, es decir, durante el reinado de Felipe IV, y no hubo un segundo florecimiento; segundo, este subgénero cómico persigue la anti-cotidianidad; tercero, tiene índole paródica como forma de realizar la comicidad. Hemos dicho que la anti-cotidianidad está destinada a formar una fantasía dramática, y, ello, como consecuencia, sirve para facilitar esta parodia. Veanse pp. 129-130.

Por eso, en el subapartado 3.3. analizamos la anti-cotidianidad detalladamente dividiéndola en la “diferencia paradigmática” y la “diferencia sintagmática” como método de revelar su comicidad realizada a través de la parodia. Si hemos conseguido explicar teóricamente la comicidad de la comedia palatina con la anti-cotidianidad, podemos decir que, cuando aplicamos a este subgénero cómico la teoría de la comedia de Olson, precisamente la anti-cotidianidad corresponde al efecto de lo diferente, estrategia esencial dramaturgicamente para producir la comicidad impidiendo la empatía entre el público y los protagonistas. De hecho, ya

hemos comprobado teóricamente que el efecto de lo diferente se realiza concretamente con la anti-cotidianidad en la comedia palatina. Por consiguiente, podemos considerarla como la estrategia propia de este subgénero cómico de convertir la preocupación del público en la comicidad impidiéndole sentirse identificado con los protagonistas, que es el procedimiento del efecto de lo diferente de Olson. Finalmente, si consideramos las dos obras que tratamos como comedia palatina, podemos aplicarles todo esto, y, por lo tanto, podríamos decir que Lope y Tirso han instalado a propósito la anti-cotidianidad por esta razón. Entonces tenemos que estudiar como funciona esta de forma práctica dentro de las dos obras, objeto de nuestro estudio.

En primer lugar, vamos a ver la “diferencia paradigmática” causada por el alejamiento geográfico, uno de los dos ejes principales de la anti-cotidianidad. Se trata de la fijación espacial exótica reflejada en la obra, como hemos visto anteriormente. Es decir, debemos prestar atención a donde ocurren los sucesos dramáticos de *El perro* y de *El vergonzoso* teniendo en cuenta la posible influencia producida por el ambiente exótico.

En el caso de *El perro*, desde el principio, podemos saber que el eje espacial de toda la pieza es extranjero, según el punto de vista español: su acción no tiene lugar en España, sino en la ciudad italiana de Nápoles. Aunque la obra se inicia sin acotación que señale el lugar concreto, con las palabras de Otavio al principio del drama, los espectadores se enteran de que los hechos se desarrollan en esa ciudad italiana:

OTAVIO. Si era hombre de valor,

¿fuera bien echar tu honor

desde el portal a la calle?

DIANA. ¿De valor aquí? ¿Por qué?

OTAVIO. ¿Nadie en Nápoles te quiere,

que mientras casarse espere,

por donde puede te ve?

(vv. 62-68)

Ademas, hasta que termine la obra, los personajes siguen recordando al publico que estan en Napoles, hablando de esta ciudad en momentos dispersos del drama. Por ejemplo:

TEODORO. Sirvenla principes hoy
en Napoles, que no puedo
ser su esclavo. Tengo miedo;
que en grande peligro estoy.
(vv. 859-862)

RICARDO. Id, Fabio, a mi posada; que manana
os dare mil escudos y un caballo
de la casta mejor napolitana.
(vv. 2080-2082)

FEDERICO. Antes que desto se hable
en Napoles y el decoro
de vuestra sangre se ofenda,
sea o no sea verdad,
ha de morir.

RICARDO. Y es piedad
matarle, aunque ella lo entienda.

FEDERICO. ¿Podra ser?

RICARDO. Bien puede ser,
que hay en Napoles quien vive
de eso y en oro recibe
lo que en sangre ha de volver.
(vv. 2398-2407)

TRISTAN. que no hay en toda Napoles espada

que no tiemble de solo el nombre mio!

(vv. 2458-2459)

TRISTAN. y con deseos de ver
a Napoles, ciudad bella,
mientras alla mis criados
van despachando las telas,
vine, como veis, aqui,

(vv. 2768-2772)

LUDOVICO. Pues ¿vos sola
no sabeis lo que sabe toda Napoles?

(vv. 3077-3078)

FEDERICO. La bella
Napoles esta esperando
que salga, junta a la puerta.

(vv. 3337-3339)

En este caso, debemos tener en cuenta lo que explica Ruano de la Haza sobre los decorados escenicos utilizados en el teatro del siglo XVII:

Los decorados que se utilizaban en los corrales del Siglo de Oro no eran decorados realistas. Su funcion era mas bien iconica, en el sentido de que establecian una relacion analogica y convencional con el lugar que querian representar. La funcion de muchos decorados eran informar sobre el espacio en que se desarrollaba la accion, no crear la ilusion de un espacio escenico. (Jose Maria Ruano de la Haza y John J. Allen, op. cit., p. 545)

La idea de la verosimilitud teatral en el siglo XVII tiene mucho en comun con la de un teatro moderno experimental con escenario circular, donde unos cuantos objetos, mas o menos realistas, pueden dar al publico una idea

bastante exacta del lugar donde se desarrolla la accion. Como los teatros del Siglo de Oro, los escenarios circulares carecen de proscenio y han, por tanto, de recurrir a esta semiotizacion del objeto teatral, con lo cual se da a entender que lo importante no es el objeto en si sino significacion y connotacion. (Ibid., p. 546.)

Es decir, para producir el ambiente exotico solo con la decoracion escenica esta comedia tendria limitaciones. Las palabras de los personajes, por lo tanto, ayudan a los espectadores de aquel entonces a notar la circunstancia exotica.

Y el ambiente dramatico se hace mas exotico a los espectadores espanoles cuando el secretario Teodoro pide el permiso a Diana para irse a Espana abandonandola, sin superar la dificultad del amor escandaloso de ella causado por la desigualdad de la clase social entre ambos:

TEODORO. Envidia a mi mal tendran,
que bien al principio fue.
Con esta ocasion, te pido
licencia para irme a Espana.
(vv. 2594-2597)

El ambiente exotico creado asi facilitara por fin que todas las situaciones dramaticas resulten curiosas y extranas para los espectadores en todos los sentidos, puesto que, naturalmente, ellos no tenian idea exacta sobre la vida de esa ciudad italiana. Es decir, la fijacion espacial exotica les ofrece la diferencia vertical o, mejor dicho, paradigmatica. Cuando ellos ven esta comedia, en su psicologia ocurre el movimiento paradigmatico de Espana a Italia. En otras palabras, entre los varios paradigmas de espacios existentes, los espectadores espanoles se trasladan a uno de ellos, que es Italia. En este

caso no hara falta contar con la diferencia de cualidades que existe entre estos dos espacios, puesto que estas pertenecen a la diferencia horizontal o sintagmatica.

El amor entre una noble y su humilde secretario puede causar alguna preocupacion desde el punto de vista de la sociedad del siglo XVII que hemos estudiado en el subapartado 3.2., y podemos decir que, sin el efecto de lo diferente instalado por esta “diferencia paradigmatica”, los espectadores se habrian podido inquietar y preocupar por el posible enamoramiento entre la duquesa y su criado en la vida real. Pero, gracias a este efecto de lo diferente, pueden ver el absurdo en esta comedia, el que significara la disconformidad que existe entre la vida real y la imaginaria expuesta por el exotismo de la pieza. Y ellos no confundiran el amor desigual con un traslado de la vida real, puesto que los sucesos dramaticos de esta comedia no tienen nada que ver con la sociedad a la que pertenecen ellos mismos. Posiblemente ellos pensaran que esos sucesos corresponden a otro juicio de valor distinto de un lugar geograficamente alejado. Estaran libres de esta preocupacion, y tomaran la comicidad viendo los disparates, las situaciones injustas, el capricho de Diana, motivados por el absurdo del amor de los dos desiguales. Ningun espectador considerara seria la situacion en que cae Teodoro en la confusion repetida de sus amores entre las dos mujeres, situacion en la que Diana engana a Teodoro y a Marcela con su tirania y sus celos caprichosos, puesto que, para los espectadores espanoles del siglo XVII, Napoles es un lugar demasiado lejano para que ellos se identifiquen con el sentido del gusto, costumbres, mentalidad, etc. de estos personajes. Ellos no compartiran emocionalmente los apuros de los protagonistas. En cambio, ven el absurdo en estos apuros, y el los llevara a la comicidad, conforme a la teoria de Olson. Cuando Teodoro equipara a Diana con el “Perro del Hortelano”, al quejarse de su tirania sobre el, ningun espectador se indignara por el caracter tiranico de la condesa compadeciendose de nuestro protagonista. Aunque el se queja de verdad, los espectadores no participaran emocionalmente en su queja, puesto que ya han notado el absurdo en este asunto. Para ellos esta manifestacion tan desesperada de Teodoro no pasara

de ser una metáfora muy exquisita:

Mas vienele bien el cuento
del Perro del Hortelano.
No quiere, abrasada en celos,
que me case con Marcela;
y en viendo que no la quiero,
vuelve a quitarme el juicio,
y a despertarme si duermo;
pues coma o deje comer,
porque yo no me sustento
de esperanzas tan cansadas
(vv. 2193-2202)

Ahora pasamos a *El vergonzoso*. Lo que primero nos llama la atención en esta comedia es la diferente fijación espacial y temporal con respecto a *El perro*. Es decir, mientras que no hay precisión temporal en *El perro*, en *El vergonzoso* Tirso invita al público a *Avero*, una ciudad portuguesa, de la época remota, es decir, del año 1400. Esta fijación espacial y temporal tan concreta se presenta a los espectadores al inicio de esta comedia cuando el duque de *Avero* lee la carta que ha escrito su secretario contrahaciendo su firma y sello:

DUQUE. ¿Que enredo es este, cielos soberanos?

(Lee el duque la carta.)

□[...] Sirvaos esta

carta de creencia, y dadse la a quien os la
lleva, advirtiéndolo lo que importa la brevedad
y el secreto. De mil villa de *Avero*, a 12
de marzo de 1400 años. -EL DUQUE. □

CONDE. No se que injuria os haya jamás hecho

la casa de Estremoz, de quien soy conde,
para degenerar del noble pecho
que a vuestra antigua sangre corresponde.

DUQUE. Si no es que algun traidor ha contrahecho
mi firma y sello, falso, en quien se esconde
algun secreto enojo, con que intenta
con vuestra muerte mi perpetua afrenta,
vive el cielo, que sabe mi inocencia,

(Acto I. vv. 48-57)

Esta presentacion del espacio y tiempo al principio de la obra por la boca del duque se necesita forzosamente para el argumento, puesto que esta basado en un hecho real de la historia portuguesa, y, por lo tanto, el duque de Avero, su palacio ducal y sus hijas no son cosas imaginarias -veremos mas tarde todo esto-, aunque la intriga misma de la comedia sea pura invencion de Tirso. De todos modos, tal fijacion espacial y temporal tiene el mismo objetivo que *El perro*: desde el principio de la comedia el dramaturgo hace al publico notar el ambiente exotico y extrano, e, igual que en *El perro*, los personajes siguen recordandole a traves de sus palabras en varias partes de la comedia, que ellos no son espanoles, sino portugueses que viven en Avero y sus cercanias. Entre las diversas menciones, lo que dice Juana a su primo Antonio llama la atencion por el enfasis de su nacionalidad portuguesa:

De que eso digais me pesa:
nuestra nacion portuguesa
esta ventaja ha de hacer
a todas; que porque asista
aqui amor, que es su interes,
ha de amar, en su conquista,
de oidas el portugues

y el castellano, de vista.

Las hijas del duque son
dignas de que su alabanza
celebre nuestra nacion.

(Acto I. vv. 827-837)

A traves de la comparacion de las dos naciones (Portugal y Castilla), Juana esta cumpliendo el papel de recordar a los espectadores que los personajes son diferentes de ellos para alejarlos emocionalmente de los “portugueses” escenicos.

Ademas, tambien en las siguientes palabras de Serafina y Antonio se destaca nacionalidad portuguesa:

SERAFINA. Muy colerico sois.

ANTONIO. Es
condicion de portugues,
y no es mucho, si en media hora
me mandais dejar Avero,
que hiciese entremos de loco.

SERAFINA. Callad, que sabeis muy poco
de nuestra condicion.

(Acto I. vv. 911-917)

Asi que, como hemos dicho en la nota 322 viendo El perro, en el teatro de aquella epoca la indicacion oral del espacio geografico de los personajes era la manera mas importante para que el dramaturgo pudiera comunicar al publico el lugar donde se desarrollaba la accion dramatica. Confirman todo esto las explicaciones de Maria del Pilar Palomo sobre la fijacion espacial en las comedias tirsianas, que tienen un razonamiento similar al de Ruano de la Haza en la nota 322:

Quiero decir que solo a traves del propio texto teatral -insertando unas

pertinentes referencias en monologos o dialogos- el autor puede cominicar al espectador el lugar en el que se situa la accion dramatica. Pensemos que una comunicacion geografica a traves de la imagen es practicamente imposible en una puesta en escena casi carente de decorados, al menos en el primer tercio de siglo. Que estos decorados, cuando comenzaron, no fueron indicadores del espacio geografico, sino aquellos que exigia la accion dramatica para desarrollarse, mediante unos trucos convenientes de tramoya. O que, a lo sumo, cuando indicadores de accion no pasaron de los topicos de jardin, calle, campo, etc., intercambiables y acomodados a cualquier puesta en escena de cualquier comedia.

[...] Que el gran negocio de las estampas o grabados nutria los talles de los pintores, pero no era algo de conocimiento habitual. Y que la imagen de monumentos identificadores, a traves de la pintura, es un fenomeno tardio y desde luego tampoco de comunicacion mayoritaria. (Maria del Pilar Palomo, □Senales de fijacion espacial en la comedia de enredo tirsista□, Cuadernos de teatro clasico, No. 1 (1988), p. 107.

Por lo tanto, podemos decir que en esta comedia ellos viven pisando un territorio que esta demasiado alejado geograficamente de la vida cotidiana del publico, y, por tanto, no pueden hacer que el publico se sienta identificado con ellos emocionalmente; ademas, hay demasiada diferencia del tiempo entre el publico de principios del siglo XVII y el del ano 1400.

Entonces, cuando Madalena se angustia dudando entre el honor y el “gusto”, probablemente los espectadores querran ver por curiosidad como ira la situacion de esta noble portuguesa en vez de participar emocionalmente en su inquietud. Y Madalena misma facilita todo esto en el siguiente soliloquio:

Que, aunque venga a mi presencia,
vencera la resistencia
hoy del valor portugues.
El desear y ver es,
en la honrada y la no tal,

apetito natural;
y si diferencia se halla,
es en que la honrada calla
y la otra dice su mal.
Callare, pues que presumo
cubrir mi desasociago,
si puede encubrirse el fuego,
sin manifestalle el humo.
Mas bien podre, si consumo
el tiempo en palabras vanas;
pero las llamas tiranas
del amor, es cosa cierta
que, en cerrandolas la puerta,
se salen por las ventanas;
cuando les cierre la boca,
por los ojos se saldrán;
mas no las conocerán,
callando la lengua loca;
que si ella a amor no provoca,
nunca amorosos despojos
dan atrevimiento a enojos
si no es en cosas pequenas;
porque al fin hablan por senas
cuando hablan solos los ojos.

(Acto I. vv. 92-120)

Asi, Madalena expresa lo que siente esperando a Mireno, que va a entrar en su habitacion para hablar con ella. Hasta el inicio del acto segundo, ella no estaba tan inquieta creyendo que podria obedecer a su padre reprimiendo el "apetito natural". Pero, como acabamos de ver, su resistencia a favor del honor queda en duda cuando Mireno quiere verla. Por este soliloquio

podemos saber que ella sufre mucho por la discrepancia entre la pasión y lo que le pide la razón; ella sabe que el amor es como las llamas que salen por las ventanas cuando la puerta está cerrada. Sin embargo, con las primeras palabras de “la resistencia del valor portugués” de Madalena, este soliloquio no emocionará del todo al público. Si ella fuera una mujer con la que se puede encontrar el público en cualquier calle en la vida real, podría interpretar esta situación más seriamente. Pero, para el espectador, Madalena es una noble extranjera que cree en el “valor portugués”. Eso nos recuerda el episodio de Sancho que hemos visto en el subapartado 1.2. del capítulo anterior. Como los espectadores no toman en serio el apuro de Sancho viéndolo absurdo, porque saben que donde se agarra el tan desesperadamente no es al borde de un precipicio sino de una zanja, en esta comedia también ellos pueden ver el absurdo en lo que siente Madalena, porque saben que no es bastante probable ese asunto en su vida cotidiana. Alejándose así de la fortuna de los protagonistas, a lo largo de la comedia los espectadores podrán descubrir la comicidad encubierta debajo de los apuros del amor desigual de Madalena y Mireno: el público no puede identificarse con su sufrimiento. Como consecuencia, cuando Madalena confiesa el amor a Teodoro disimulando el sueño (acto □ vv. 441-668), o cuando Antonio engaña a Serafina imitando a don Dionis en la oscuridad (acto □ vv. 1254-1327), diríamos que hace gracia, y en esos momentos los espectadores podrán reír sin preocuparse de la fortuna de ellos gracias a la diferencia paradigmática.

Debemos tener en cuenta una cosa más sobre la diferencia paradigmática de *El vergonzoso*, que es un elemento que no hay en *El perro*. Se trata del reflejo de los hechos y figuras reales de la historia portuguesa. En concreto, Lauro, padre de Mireno, en esta comedia es don Pedro de Portugal y el duque de Coímbra, el hermano de Duarte I que era el Rey de Portugal; en realidad él murió en la batalla de Alfarrobeira en el 1449 y sin hijo sucesor, según la historia portuguesa. En el epílogo de esta comedia Tirso lo explica de la manera siguiente:

Pedante hubo historial que afirmo merecer castigo el poeta que, contra la

verdad de los anales portugueses, habia hecho pastor al duque de Coimbra don Pedro (siendo asi que murio en una batalla que el rey don Alfonso, su sobrino, le dio, sin que le quedase hijo sucesor), en ofensa de la casa de Avero y su gran duque, cuyas hijas pinto tan desenvueltas, que contra las leyes de su honestidad, hicieron teatro de su poco recato la inmunidad de su jardin. Antonio Prieto, ed., op. cit., p. 137.

Y, acerca de este caso, veanse tambien la nota 92 de p. 88 de Ibid. y la nota sobre v. 115 de p. 209 de la edicion de Florit Duran.

Es decir, excepto la fuga del duque de Coimbra a los montes y su disfraz pastoril, todo lo que dice Lauro a Ruy Lorenzo a principios del acto tercero (vv. 111-232) para confesar su pasado oculto es lo que ocurrio realmente en la historia. Y, en el argumento de esta comedia, esto sirve finalmente para producir la inversion dramaticamente decisiva que es la revelacion de que Mireno, humilde pastor y ahora secretario de la hija del duque de Avero, es el hijo del duque de Coimbra y el primo del Rey de Portugal. Todo esto se realiza casi al final de la comedia, a traves de la declaracion real de la rehabilitacion del duque de Coimbra tras la revelacion de su inocencia (acto □. 1436-1458). Y en la siguiente escena, donde se encuentran el duque de Avero y Lauro como su primo, se produce mas plenamente esa inversion dramatica:

LAURO. Trabajos,
si me habeis tenido mudo,
ya es tiempo de hablar. ¿Que aguardo?
Dadme aquesos brazos nobles,
duque ilustre, primo caro:
don Pedro soy.

DUQUE. ¡Santos cielos,
dos mil gracias quiero daros!

CONDE. ¡Gran duque! ¿En aqueste traje?

LAURO. En este me he conservado
con vida y honra hasta agora.

(Acto I. vv. 1470-14779)

Es decir, con este encuentro conmovedor el amor desigual de Madalena y Mireno se convierte en el amor de dos iguales.

Entonces, interpretando todo esto desde el punto de vista de la diferencia paradigmática que nos está ocupando, podríamos decir que el público se puede alejar más de los protagonistas portugueses gracias a dicha historia personal de Lauro basada en los hechos reales. Estamos hablando del realismo de esta obra; ya hemos dicho que al teatro del siglo XVII le faltaba el decorado realista, y, por lo tanto, en ambas comedias las palabras de los personajes que describen directamente el lugar que ocupan, pueden ayudar a producir el realismo dramático supliendo el decorado irreal. Todo esto está destinado a crear el exotismo haciendo al público, a través de tales palabras, creer que ellos no son españoles. Aparte de esto, en *El vergonzoso* la aparición de los hechos y las figuras existentes en la historia real puede ser otro elemento que facilita el realismo. Es cierto que *El vergonzoso* es una ficción inventada por Tirso, pero él lo hizo basándose en los acontecimientos históricos de Portugal. En conclusión, este realismo establecido por un hecho real concretará más el ambiente exótico. En resumen, si los protagonistas son extranjeros, el público se podrá sentir diferente de ellos aunque sean personajes ficticios o no especificados. Siendo así, si los protagonistas de *El vergonzoso* son portugueses, y, además, responden a figuras concretas que existían de verdad, queda mucho más rotundo el hecho de que su fortuna no pueda ser la misma que la del público, y, por lo tanto, no pueda participar emocionalmente en su asunto. En *El vergonzoso*, solamente con el ambiente del palacio ducal de Avero del año 1400 los espectadores se podrían sentir diferentes de los protagonistas. Siendo así, podemos decir que, además de este ambiente, Tirso ha añadido los hechos y las figuras reales para

impedir la empatia mas rotundamente.

Por consiguiente, no nos parece tan casual el hecho de que cuando Madalena se rebela contra su padre declarando que Mireno es su marido, es precisamente despues de que Tirso haya puesto todo lo que quiere para alejar emocionalmente al publico de los protagonistas en el sentido paradigmatico:

MADALENA. Si la mia estima en algo,
le suplico, asi propicios
de aqui adelante los hados
le dejen ver rebisnietos
y venguen de sus contrarios,
que este casamiento impida.

DUQUE. ¿Como es esto?

MADALENA. Aunque el recato
de la mujeril verguenza
cerrarme intente los labios
digo, senor, que ya estoy
casada.

DUQUE. ¡Como! ¿Que agurdo?
¿Estais sin seso, atrevida?

MADALENA. El cielo y amor me han dado
esposo, aunque humilde y pobre,
discreto, mozo y gallardo.

DUQUE. ¿Que dices, loca? ¿Pretendes
que me mate?

MADALENA. El secretario
que me diste por maestro
es mi esposo.

DUQUE. Cierra el labio.
¡Ay desdichada vejez!
Vil, ¿por un hombre tan bajo

al conde de Vasconcelos
desprecias?

(Acto I. vv. 1524-1546)

Aunque esta rebelion de Madalena parece tan grave, no preocupara tanto a los espectadores, ya que estan bastante alejados emocionalmente de la fortuna de estos miembros de la familia real portuguesa de otra epoca. Juzgando esta actitud desde el punto de vista de la sociedad espanola del siglo XVII, podemos decir que, si hubiera salido esta escena al principio de la comedia, es decir, antes de que se hubiera efectuado la diferencia paradigmatica con los espectadores, ellos estarian preocupados de verdad por la rebelion de la hija del duque. Pero el efecto de lo diferente ya domina paradigmaticamente en la psicologia de los espectadores cuando Madalena esta dispuesta a oponerse a su padre para conseguir el amor. Ademias, los espectadores saben que Mireno ya no es humilde pastor, sino es un primo del Rey de Portugal.

1.3. Estrategia I: diferencia sintagmatica.

Si el eje espacial exotico de El perro y de El vergonzoso ofrece la diferencia paradigmatica, las condiciones sociales de los personajes haran sentirse a los espectadores diferentes sintagmaticamente; estamos hablando de otro elemento para el efecto de lo diferente. Para ello, en este subapartado, vamos a interpretar ambas comedias analizando a los personajes desde el punto de vista jerarquico.

En primer lugar vamos a ver El perro. Todos los personajes de esta comedia se dividen muy claramente en dos clases: los nobles (Diana, Federico, Ricardo, Ludovico) y sus criados (Teodoro, Marcela, Fabio, Leonido, Antonelo, Dorotea, Anarda, Otavio, Camilo, Celio, Furio, Lirano, Tristan). Concretamente hablando, el escenario principal es el palacio de la condesa de Belflor, y todos los que aparecen en la escena son los nobles que

tienen alguna relacion con ella y los criados necesariamente dependientes de la nobleza. Durante toda la obra, sin excepcion alguna, no aparece ningun personaje ajeno a ellos. Por consiguiente, podemos decir que El perro trata exclusivamente de los asuntos relacionados con la vida de los nobles y que tienen lugar en el palacio de la condesa. Por lo tanto, es natural que a los espectadores les extranen estos sucesos palatinos, puesto que los nobles son una minoria del auditorio de aquella epoca, y la vida palaciega es diferente de la cotidiana de ellos; ademas, como hemos visto en el subapartado 3.2. del capitulo anterior, los espectadores mas influyentes en el teatro de aquel entonces eran los plebeyos, no los nobles. Vease la nota 279.

. Por consiguiente, podemos decir que los espectadores pueden observar el absurdo que envuelve los sucesos amorosos de la condesa Diana y su secretario Teodoro sin participacion emocional, es decir, sin preocupacion. En este caso, aunque excluyamos la fijacion espacial exotica de esta comedia que hemos observado anteriormente, tambien se podria producir el efecto de lo diferente solo a traves de esta diferencia sintagmatica ofrecida por las condiciones sociales de los personajes, es decir, la preocupacion causada por el amor desigual de Diana y Teodoro se convierte en algo absurdo sintagmaticamente. Naturalmente, gracias a esta diferencia sintagmatica producida por el ambiente palaciego, los espectadores pueden apreciar la comicidad al ver los hechos absurdos de los nobles, evitando la posible preocupacion motivada por la identificacion con ellos. Creeran que el asunto que estan viendo nunca ocurrira en su vida cotidiana, puesto que ese asunto pertenece a los de otro nivel jerarquico. En otras palabras, por esta diferencia sintagmatica, las angustias de Diana y Teodoro pareceran al publico del siglo XVII demasiado irreales e impracticables para que se compadezca de ellos.

Si analizamos la situacion tan enganosa del conde Ludovico, podremos entender mas concretamente como funciona la diferencia sintagmatica dentro de la obra. Su caso es un ejemplo muy preciso y concreto para ello. En primer lugar, su conducta parece muy ridicula a los espectadores simplemente porque el es un hombre de alto rango social. Tristan, criado del

galan Teodoro, acude a la casa de Ludovico, un viejo conde de la ciudad, para falsear la verdad como remedio para salvar a su dueno de sus dificultades amorosas, sabiendo que el hijo de ese conde, que tiene el nombre de Teodoro, igual que nuestro protagonista, fue capturado hace muchos anos por los moros. Es decir, este fiel criado quiere transformar a su dueno en el hijo del viejo conde aprovechando dos cosas: su dueno es homonimo del hijo perdido del conde, y es “hijo de la tierra”, esto es, no tiene padres ni parientes conocidos. Podemos saberlo por las palabras de Teodoro:

que soy hijo de la tierra
y no he conocido padre
mas que mi ingenio, mis letras
y mi pluma, [...]

(vv. 3287-3290)

Cuando Tristan, disfrazado graciosamente de mercader griego, engana al conde haciendole creer que el secretario de la condesa Diana es su hijo perdido, se realiza una falsa anagnorisis, y diriamos que la comicidad de la obra llega al punto culminante. La mayor parte de las causas que producen la risa en El perro estan concentradas alrededor de este caso del conde Ludovico: amor desigual que es el mayor absurdo que penetra toda esta obra sin causar preocupacion al publico, falsa anagnorisis como consecuencia de este amor desigual, disfraz y acento graciosos de Tristan, conducta ridicula del conde, etc.

Cuando se realiza el ardid de Tristan, nos podemos dar cuenta del humorismo de los efectos irreales de Fergusson que hemos visto en el subapartado 2.4. del capitulo anterior estudiando la teoria de Langer. Vease la cita de la nota 184.

Asi dice la acotacion:

Sale Tristan vestido de Armenio con un turbante graciosamente, y Furio con otro.

(acotacion entre v. 2754 y v. 2755)

Conforme a la teoria del humorismo de los efectos irreales, si Tristan se hubiera disfrazado perfectamente de un mercader griego, y si se hubiera portado mas en serio y con mas precaucion para enganar al conde completamente, el no haria tanta gracia. Pero su disfraz es gracioso porque es irreal, aunque el no quiera que su disfraz parezca irreal al conde. Y, cuando Tristan y Furio hablan imitando el acento del griego, el efecto irreal resulta mas claro:

TRISTAN. Bien se entrecas
el enganifo.

FURIO. Muy bonis.

TRISTAN. Andemis.

CAMILO. ¡Extrana lengua!
(vv. 2895-2897)

Esto no nos parece imitacion, sino una parodia de imitacion, aunque estos dos graciosos no la intenten. De todas formas, Ludovico es enganado sin dudar, y esto lleva al publico a otra comicidad. Es decir, el viejo conde es enganado tan perfectamente, que le da mucha pena la ausencia de la madre del hijo rescatado en falso. Y en este momento los espectadores se dan cuenta claramente de su torpeza. Por consiguiente, no es tan dificil suponer que los espectadores de aquel tiempo se reirian viendo el ridiculo que produce el conde Ludovico lamentando la muerte de su esposa en compania de la condesa:

DIANA. Con justa causa, conde, me habeis dado
tan buena nueva.

LUDOVICO. Vos, senora mia,
me habeis de dar, en cambio de la nueva,
el hijo mio, que sirviendoos vive,
bien descuidado de que soy su padre.
¡Ay, si viviera su difunta madre!
(vv. 3091-3096)

De ahí nos podemos enterar de la comicidad producida por la diferencia sintagmática. Es decir, en esta situación tenemos que plantear una cuestión: si el viejo conde fuera un hombre con el que cualquier espectador de aquel período pudiera identificarse, ¿el público aun se podría reír? La pérdida de un niño y la muerte de su madre puede ser algo trágico si ocurre en la vida real -efectivamente lo sufrió Lope en su propia vida-, además Ludovico es engañado siendo inocente. No obstante, lo que provoca la risa a los espectadores en esta situación, que en el fondo no es risible, es que se sienten diferentes de la fortuna de este noble engañado. Vamos a comprobarlo más concretamente: cuando el conde Ludovico aparece en la escena por primera vez, habla con Camilo, su criado, de la manera siguiente:

CAMILO. Para tener sucesión,
no te queda otro remedio.

LUDOVICO. Hay muchos años en medio,
que mis enemigos son,
y aunque tiene esa disculpa
el casarse en la vejez,
quiere el temor ser juez,
y ha de averiguar la culpa.
Y podría suceder
que sucesión no alcanzase,
y casado me quedase;
y en un viejo una mujer

es en un olmo una hiedra,
que aunque con tan varios lazos
le cubre de sus abrazos,
el se seca y ella medra.

(vv. 2730-2745)

Aparte del dolor de la perdida del hijo, que es sentimiento comun a todos los niveles de hombres, nos podemos dar cuenta de que esta preocupado por la falta del sucesor de su poder y hacienda. Por consiguiente, cuando el ve a Teodoro, su falso hijo, lo que le dice primero despues de expresar la alegria es: “luego toma posesion de mi casa y de mi hacienda”(vv. 3117-3118). Entonces, ¿a cuantos espectadores de aquel tiempo les habria preocupado la falta de su sucesor, tanto que les obligara a “casarse en la vejez” como en el caso de Ludovico? En el subapartado 3.2. del capitulo anterior hemos estudiado brevemente la crisis general de la sociedad del siglo XVII -sobre todo, los apuros economicos-. El conde Ludovico es un noble rico, y su herencia seria una cosa bastante privilegiada como para alejar emocionalmente a los espectadores de esa epoca de crisis de la fortuna de este viejo noble.

Ademas, en la sociedad de la epoca lopesca, seria normal que no pudieran considerar la torpeza mental y la conducta ridicula como cosas que pertenecieran a los de alto rango social. Es decir, al conde Ludovico le falta la “prudencia”, una de las virtudes que exige la sociedad de la epoca barroca. En cuanto a la “prudencia” de aquel tiempo, Maravall la explica de la manera siguiente analizando “una cultura dirigida” del Barroco:

La cultura barroca es un pragmatismo, de base mas o menos inductiva, ordenado por la prudencia. □Todo cae debajo de la prudencia humana□, escribia Linan; Calderon recomienda: □Ten, Cenobia, prudencia, que esto es mundo□(Lagran Cenobia). Y Suarez de Figueroa equipara prudencia y razon, haciendo de aquella practicamente la suma de las virtudes. Esta

exaltacion de la prudencia, presidiendo la obra humana, se encuentra no solo en moralistas como Gracian o en politicos como Saavedra Fajardo, Lancina y tantos otros, sino incluso en preceptistas de arte como, entre otros, el escritor de pintura Jusepe Martinez. [...].

El papel predominante de la prudencia responde al comun punto de vista de las gentes del Barroco. Probablemente, de ahi le viene al Barroco, por debajo de sus desmesuras y exageraciones, a veces alucinantes, su aspecto (que a quien frecuenta sus producciones le llama la atencion) de una cultura cuyo desorden responde a un sentido, esta regulado y gobernado. Hasta se podria sostener que no solo en la parte mas cultivada, sino que tambien en los mas bajos niveles de formacion cultural, el Barroco representa una disciplina y una organizacion mayores que la de otros periodos anteriores. (Jose Antonio Maravall, La cultura del Barroco, op. cit., pp. 140-141.)

Siendo asi, la torpeza del conde Ludovico que posibilita el engano de Tristan puede producir naturalmente un choque con su escala social, y, por consiguiente, los espectadores pueden reirse de el sin compartir su emocion. Y el origen de todo esto es, desde luego, el amor desigual entre la condesa de Belflor y su secretario Teodoro: ya ningun espectador ve este amor con preocupacion, sino que vera con risa las dificultades amorosas que sufre esta pareja joven.

Ahora pasemos a El vergonzoso. A diferencia de El perro, aparentemente salen en esta comedia varios personajes ajenos al palacio del duque de Avero. Es decir, los pastores, los cazadores, el pintor, Doristo (alcalde) son personajes que no tienen nada que ver con la vida palaciega. Y, sobre todo, en torno a Lauro, algunos de los pastores forman parte del segundo eje espacial de esta comedia, Estamos hablando de la accion principal y la secundaria de El vergonzoso, que hemos visto en la nota 312.

que es la casa del pastor Mireno situada en los montes. Sin embargo, todos ellos influyen poco en la esencia de la obra, aunque este segundo eje espacial sea necesario para que el dramaturgo inventara la historia personal de Lauro basandose en hechos reales, e hiciera a nuestro protagonista un humilde pastor. Las condiciones de los personajes del palacio, que es el

primer eje espacial, son perfectamente iguales que en El perro; todos son nobles y sus criados.

Entonces, antes de ver la comicidad creada por la diferencia sintagmatica de esta comedia, tenemos una cosa importante que considerar. Esto es, puesto que al inicio del acto tercero Lauro confiesa a Ruy Lorenzo su historia secreta, a lo largo de ese acto el publico sabe que Mireno ya no es un humilde pastor, sino el hijo del duque de Coimbra, aunque Mireno mismo no lo sepa hasta finales de la obra. Y bajo esta condicion el poeta propone al publico la escena donde Madalena declara el amor a Mireno disimulando un sueño. En este momento, escuchando sus palabras amorosas y somnilocuas, Mireno se exalta hablando de la manera siguiente:

¿Hay sueño mas amoroso?

¡Oh, mil veces venturoso

quien le escucha y considera!

Aunque tengo por mas cierto

que yo solamente soy

el que sonando estoy;

que no debo estar despierto.

(Acto III. vv. 538-544)

Diriamos que puede ser genial e ingenioso objetivamente el hecho de que una mujer confiese amor a un hombre simulando un sueño. Pero, si el publico se identifica con uno de ellos emocionalmente, puede perder el punto de vista objetivo, y posiblemente no percibira la ingeniosidad y la gracia que produce ese sueño fingido. Por consiguiente, podemos decir que el hecho de que el publico sabe que Mireno ya va a ser el igual de Madalena ayuda al publico a seguir sintiendose diferente de ellos y a descubrir la gracia causada por el disimulo de ella. Si se hubiera puesto esta escena antes de la confesion de Lauro, es decir, si no se supiera que Mireno es el primo del Rey, quizá fuera posible que el publico se compadeciera de él pensando en su

caracter vergonzoso y su condicion incapaz de resolver el problema; quiza podria dar lastima al publico el hecho de que Madalena lo ha declarado a nuestro vergonzoso no en la realidad, sino en el sueno, aunque este sea fingido.

Ademas, en el siguiente aparte, ella informa al publico previamente que va a dejar a Mireno mas confuso, pese a que le declarara su amor abiertamente:

(Aparte.) A dar
licion vendra de callar,
pues aun palabras no tiene.
De suerte me trata amor
que mi pena no consiente
mas silencio; abiertamente
le declarare mi amor,
contra el comun orden y uso,
mas tiene de ser de modo
que, diciendoselo todo,
lo he de dejar mas confuso.

(Acto □. vv. 442-452)

Es decir, el publico sabe que en la siguiente escena ella, aparte de declararle amor, se va a burlar del caracter vergonzoso de Mireno. De esta forma, no es tan dificil imaginar a los espectadores de aquel tiempo reirse al ver al vergonzoso Mireno, que ya va a lograr el titulo de noble, aturdirse por cada palabra somnilocua fingidamente de su amor.

En resumen, las dos condiciones ayudan al publico a descubrir la comicidad en esta escena: esta informado previamente de que lo que va a hacer Madalena para declarar el amor a Mireno no es serio, sino que lo hara burlandole, y tambien esta informado de que el padre de Mireno no es pastor, sino el famoso duque de Coimbra, y eso, segun el contexto de la

comedia, salvara de todas formas la situacion tan dificultosa de la pareja. Esto facilitara al publico el ver esta escena sin compartir la emocion de la pareja, puesto que su condicion ya parece demasiado diferente de la del publico.

Podemos encontrar en el caso de la pareja de Serafina y Antonio otro ejemplo de la comicidad causada por la diferencia sintagmatica. Serafina, la hermana menor de Madalena, se describe como una mujer desdenosa y narcisa por su hermosura; cuando Antonio se enfada con ella, maldice con los terminos siguientes:

Aspid, que entre las rosas
desa belleza escondes tu veneno,
¿mis quejas amorosas
desprecias deste modo? ¡Ay, Dios, que peno,
sin remediar mis males,
en tormentos de penas infernales!

Pues que del paraiso
de tu vista destierras mi ventura,
hagate amor Narciso,
y de tu misma imagen y hermosura
de suerte te enamores,
que, como lloro, sin remedio llores.

(Acto I. vv. 762-773)

Y Juana tambien piensa lo mismo. Cuando Serafina no se entera de que es suyo el retrato que tiro al suelo Antonio enfadado, dice:

[Aparte.] ¡Hay mas singular
suceso! Castigo ha sido
del cielo que a su retrato
ame quien a nadie amo.

(Acto □. vv. 888-891)

Y podemos comprobar también el carácter narcisista y presumido de Serafina en sus propias palabras:

No en balde en tierra os echo
quien con vos ha sido ingrato,
que si es vuestro original
tan bello como esta aquí
su traslado, creed de mí
que no le quisiera mal.

Y a fe que hubiera alcanzado
lo que muchos no han podido,
pues vivos no me han vencido,
y el me venciera pintado.

Más aunque le haga favor,
no os espante mi mudanza,
que siempre la semejanza
ha sido causa de amor.

(Acto □. vv. 892-905)

[Aparte.] ¿Que flaqueza
es la vuestra, alma? Colijo
que no sois la que solía;
mas justamente merece
quien tanto se me parece
ser amado.

(Acto □. vv. 1052-1057)

Para convencer a Serafina de tal caracter, Antonio decide enganarla inventando una gran mentira (acto □. vv. 945-1041). Le dice que el dueño del retrato es don Dionis, hijo del duque de Coimbra, que vive cultivando la tierra disfrazado en una quinta, y se crio con él. Con esta mentira, Antonio puede convertirse en el amigo de don Dionis, que está enamorado de la bella Serafina después de verla en Avero. Según dice mintiendo, él, como fiel amigo de don Dionis enamorado de ella, le dio palabra de declararle su amor por él, y llegó a Avero con su retrato para eso. Con lo que Serafina es engañada completamente.

Este caso nos recuerda al conde Ludovico de El perro. Este es engañado completamente por la mentira de Tristan, y lo que lo posibilita es el hecho de que haya perdido el juicio por la tristeza provocada por la pérdida de su hijo y la preocupación por la falta de sucesor. Es decir, Tristan sabe aprovechar esta condición del conde para obtener su fin. Igualmente, Antonio consigue enganar a Serafina con el retrato muy fácilmente, porque ella ha perdido el juicio por su narcisismo y su carácter desdenoso y presumido. Y, además, como el conde Ludovico de El perro, ella también demuestra al público la discrepancia entre sus condiciones exteriores y las interiores. Es decir, aunque ella es noble aparentemente. Podemos decir que Serafina y Madalena tienen dos condiciones exteriores para ser nobles: son las hijas del duque de Avero y son hermosas físicamente (“Las hijas del duque son dignas de que su alabanza celebre nuestra nación. La mayor puede dar otra vez a Clície celos, si el sol la sale a mirar. Pues de dona Serafina, hermana suya, es divina la hermosura”: Acto □. vv. 835-847). Sobre la segunda condición la explica Florit Duran en su edición de la manera siguiente:

Uno de los axiomas básicos de la época, de estirpe platónica, era que la nobleza de sangre engendraba belleza y hermosura física. (Francisco Florit Duran, ed., op. cit., p. 213)

, su comportamiento no corresponde a la nobleza, esto es, le falta la “prudencia” por culpa de su carácter. Véase la nota 328.

Por consiguiente, podemos decir que, cuando Antonio hace un doble papel en la oscuridad del jardín mudando la voz para hacer creer a Serafina que el ha venido acompañado por don Dionis, se produce la máxima comicidad del asunto de Serafina. Esta se nota más concretamente con las palabras del gracioso Tarso, que presencia este acontecimiento por casualidad. Es decir, aunque la víctima del engaño es Serafina, el ambiente cómico creado por este engaño se transmite al público a través de Tarso. Este gracioso también viene al jardín en el mismo momento para averiguar si hay gente antes de que llegue Mireno para ver a Madalena. Ahí escucha en la oscuridad lo que le dice Antonio a Serafina cambiando la voz, y se queda atónito, puesto que no sabe la trampa de Antonio:

TARSO. [Aparte.] ¡Valgate el diablo!

Solo un hombre es, vive Dios,
y parece que son dos.

(Acto II. vv. 1294-1296)

Y, después de ver a Antonio convertirse en don Dionis y entrar en la habitación de Serafina, dice:

¿Hase visto igual enredo?

En gran confusión me pone
este encanto. Un don Antonio
que consigo mismo hablaba,
dijo que aquí se quedaba,
y se entro; o es el demonio.

(Acto II. vv. 1328-1333)

En estos momentos los espectadores podrían reír viendo a Serafina engañada por Antonio y oyendo lo que dice Tarso desconcertado. Y podemos

decir que la causante de todo esto es Serafina, que no ha reconocido ni siquiera su propio retrato por la falta de prudencia y por la vanagloria de su belleza física. Por esta disconformidad entre su calidad y su nobleza exterior, los espectadores podran reirse sin compartir lo que siente ella. Ademas, tambien podemos suponer que, si ella, igual que Ludovico en El perro, fuera una mujer con quien se pudieran encontrar en cualquier momento de la vida cotidiana, podria ser menos probable que esa situacion enganosa produjera comicidad, y, al contrario, los espectadores podrian compadecerse de ella porque Antonio le esta enganando y se esta aprovechando de ella. Pero en realidad Serafina es la hija del duque de Avero, que vive en el palacio alejada de la vida cotidiana de los espectadores. Por consiguiente, ellos, sintiendose alejados de la fortuna de Serafina, pueden descubrir la comicidad envuelta en dicha situacion sin participar emocionalmente.

Como hemos visto en la declaracion de Fergusson, Vease la cita de la nota 184.

las cosas irreales pueden provocar la comicidad. Pero si el ambiente no corresponde a ello, en vez de comicidad, podria provocar alguna preocupacion en el publico. Y diriamos que, por lo tanto, cada tipo de comedia tiene su propia manera de crear el ambiente adecuado para ello. Precisamente las diferencias paradigmaticas y sintagmaticas que nos ocupan ahora son las que toma la comedia palatina como su propia manera de crear el ambiente conveniente para la comicidad. Podemos ver un ejemplo mas concreto para este caso en la siguiente explicacion de Royston O. Jones sobre el papel de la mujer en el teatro comico del siglo XVII:

El ver tomar la iniciativa a la mujer era gracioso precisamente porque era irreal. En la vida diaria no era de esperar que la mujer tomara tales iniciativas. La libertad que demuestra el personaje femenino sobre la escena supone una subversion del mundo masculino, pero sigue siendo una subversion irreal porque no corresponde a la realidad diaria. Royston O. Jones, "El perro del hortelano y la vision de Lope" en Filologia, ano X

(1964), p. 136.

De hecho, en ambas comedias, quien tiene la iniciativa en las aventuras amorosas son las protagonistas, y lo que vemos en Teodoro y en Mireno en cuanto al amor es caracter cobarde, vergonzoso y medroso. Pero, en este caso, diriamos que, sin el ambiente fantastico creado por dichas diferencias, la “subversion de la mujer” podria parecer real a los espectadores, y lo que produciria en el publico esta subversion no seria comicidad sino alguna preocupacion. Y, como acabamos de ver en ambas obras, digamos que dichas diferencias son la manera que elige la comedia palatina para ello.

Hemos visto hasta ahora la comicidad producida por las dos direcciones distintas del efecto de lo diferente reflejado en *El perro* y *El vergonzoso*, que son la “diferencia paradigmatica” y la “diferencia sintagmatica”.

Resumiendo, digamos que los dos palacios, el de la condesa de Belflor y el del duque de Avero, seran el simbolo del espacio dramatico donde se cruzan perpendicularmente las dos direcciones de comicidad; simbolo, por tanto, del espacio comico donde se produce la esencia de la comicidad con el maximo efecto de lo diferente.

En conclusion, si la comicidad de la comedia se produce por medio del efecto de lo diferente conforme a la teoria de Olson, podemos decir que, relacionando esta teoria con las características de la comedia palatina que hemos estudiado en el apartado §3 del capitulo □, la comicidad producida por las diferencias paradigmaticas y sintagmaticas de la comedia palatina es la que puede distinguir definitivamente este subgenero comico de los otros tipos de comedia.

§2. Dinamismo de la comedia palatina.

Hemos estudiado que para que se cree la comicidad en *El perro* y *El*

vergonzoso, ambas comedias tienen dos formas de diferencia que nos llevan al efecto de lo diferente con las dos direcciones distintas: la paradigmática y la sintagmática. Y nuestros protagonistas siguen sus aventuras amorosas luchando con los obstáculos en el espacio donde se cruzan perpendicularmente estas dos diferencias. Entonces, ¿qué consecuencias podemos sacar en cuanto al resultado final de las dos parejas de *El perro* y *El vergonzoso*? Para ello, digamos que es forzoso que superemos la teoría de Olson, puesto que, como hemos visto anteriormente, su teoría de la comedia empieza con la acción sin valor, concepto meramente contrario a la acción seria de la tragedia aristotélica. Véase el esquema 1. de p. 40. Además, hemos criticado la teoría de Olson en el subapartado 2.1. del capítulo □ por la misma razón.

Este límite teórico de la doctrina de Olson se puede explicar también, con el episodio de Sancho, que hemos visto en el subapartado 1.2. del capítulo anterior; este teórico puede explicar por qué ríe el espectador viendo el apuro de Sancho, pero no explica la diferencia que existe entre los dos posibles resultados: puede caerse al suelo o puede conseguir subir. O, a lo mejor, a este teórico no le importa eso. Las dos parejas de *El perro* y *El vergonzoso* consiguen el amor por fin, pero no se trata de un éxito inevitable, ya que ellos podrían haber fracasado. Entonces, aunque podemos conceder algunos significados a este éxito, no podemos contar con la teoría de Olson para ello, puesto que a este teórico le da igual el fracaso o el éxito. Según él, con o sin éxito, el espectador se sentiría relajado igualmente. En una palabra, lo que necesitamos es otros ángulos. Por esta misma razón hemos estudiado las teorías de la comedia de Frye, Langer y Feibleman en el §2 del capítulo anterior. Y en el libro de Everett W. Hesse, *La comedia y sus intérpretes*, Madrid, Editorial Castalia, 1972, podemos ver prácticamente como se explica en el teatro español del siglo XVII el concepto de la nueva sociedad de Frye. Aunque Hesse aclara que su base teórica estriba en la doctrina del estudioso canadiense, en el capítulo □ de su libro nos podemos dar cuenta de que él contempla las comedias españolas del XVII desde un punto de vista semejante al de Frye.

2.1. Nueva sociedad: una parodia de lo absurdo.

En primer lugar, podríamos suponer que a través de estas dos comedias Lope y Tirso intentan explorar una posibilidad de nueva sociedad donde predomine un orden más lógico, que puede ser la meta final de la comedia en la teoría de Frye - y también de Feibleman- que hemos visto en el apartado §2 del capítulo anterior. Si estos dos poetas lo intentan efectivamente, lo que facilita esta tentativa es precisamente el ambiente fantástico del espacio o tiempo de estas comedias, en el que ellos pueden superar el límite de la realidad que los rodea. Como hemos visto en las declaraciones de Maravall, aquella época era de absolutismo monárquico, levantado para cerrar el paso a los cambios sociales y políticos, y mantener energicamente los cuadros estamentales de la sociedad, estimando peligrosa cualquier tentativa de innovación del orden y de estructura sociales. Veanse las citas de las notas 238 y 239.

Diríamos que bajo tal situación estos dos poetas forzosamente tendrían que manifestar dicho propósito a través de un lugar imaginario como Belflor de Nápoles y una ciudad portuguesa como Avero, en una época remota.

La posible nueva sociedad que desean Lope y Tirso empieza a asomar planteando la cuestión del verdadero amor. Es decir, ambos poetas habrían elegido en común el problema del amor desigual como punto de partida o motivo original para proponer lo que quieren manifestar en *El perro* y *El vergonzoso*, a pesar de que cada una de estas obras tiene su propio modo de desarrollarlo. Así pues, en primer lugar, vamos a ver como nos acerca Lope a la “nueva sociedad” a través de *El perro*.

Si limitamos el tema de esta comedia a la cuestión del amor, nos llama la atención el proceso de cambio de criterio de la condesa Diana a lo largo de la obra. Como hemos visto antes, al comienzo, Diana es una condesa acompañada con su tiempo que estima el honor más que nada (“yo tengo mi honor por más tesoro; que los respetos de quien soy adoro”: vv. 330-331) Es

decir, ella todavia cree que el honor es superior al amor. Con este aspecto de Diana quiza Lope quiere insinuar desde el comienzo el orden establecido en el sistema social de aquella epoca. Sin embargo, tal actitud no podra ser tan rotunda delante del objeto de su amor secreto, su humilde secretario Teodoro. Tras probar indirectamente lo que quiere este al mandarle corregir lo que ha escrito al presunto amado de su amiga, ella, ya que sabe que el no esta dispuesto a oponerse al orden de la sociedad establecida para amarla, alude a la desilusion diciendo como sigue:

DIANA. Si alguna cosa sirvieres
alta, sirvela y confia;
que amor no es mas que porfia;
no son piedras las mujeres.
Yo me llevo este papel;
que despacio me conviene
verle.

TEODORO. Mil errores tiene.

DIANA. No hay error ninguno en el.

TEODORO. Honras mi deseo; aqui
traigo el tuyo.

DIANA. Pues alla
le guarda, aunque bien sera
rasgarle.

TEODORO. ¿Rasgarle?

DIANA. Si.
que no importa que se pierda,
si se puede perder mas.

(vv. 827-840)

Su aventura amorosa, desde aqui, empieza a desarrollarse verdaderamente: la confusion repetida de Teodoro entre la ilusion y el

desengano repentino, los celos, la tiranía y la furia caprichosa de Diana que incluso abofetea a Teodoro... La lucha psicológica de Diana entre el honor y el amor culmina cuando Teodoro intenta abandonarla tras pedirle permiso para irse a España. En este momento la condesa llega a maldecir el honor que le impide amar a su secretario;

DIANA. ¡Buena quedo agora!

¡Maldigate Dios, honor!

Temeraria invención fuiste,
tan opuesta al propio gusto.

(vv. 2622-2625)

TEODORO. Quede vuestra señoría
con Dios.

DIANA. ¡Maldita ella sea,

pues me quita que yo sea
de quien el alma quería!

(vv. 2648-2651)

Diana ya no es la Diana que solamente presumía de la nobleza; a través de su problema amoroso, empieza a darse cuenta del absurdo del honor que se opone al “propio gusto”. Y, por fin, Diana, tras lograr el requisito socialmente justo con el que puede casarse con Teodoro sin problema gracias al ardid tan ingenioso de Tristan, declara a Teodoro con los términos siguientes que es lo que significa el verdadero amor;

pues he hallado a tu bajeza
el color que yo quería,
que el gusto no está en grandezas,
sino en ajustarse al alma

aquello que se desea.

Yo me he de casar contigo;

(vv. 3307-3312)

En este momento hay una cosa importante que debemos tener en cuenta: ella se declara así sabiendo que la nobleza de Teodoro es falsa. Mas aun, ella critica a Teodoro que vuelve a querer irse a España para no engañar la nobleza de ella con el título falso. Si hablamos más francamente, podemos decir que en el fondo él quiere irse por miedo a que se revele su falseamiento del título. Es decir, Teodoro quiere rechazar la nobleza por su falsedad, pero el motivo de este rechazo no es su ambición hacia el título auténtico, ni el respeto del orden jerárquico, sino que es el miedo al posible castigo que le darían cuando se revelase la verdad:

TEODORO. A mil pensamiento llego

que me causan gran tristeza,
pues si se sabe este engaño
no hay que esperar menos dano
que cortarme la cabeza.

(vv. 3255-3259)

:

Discreto y necio has andado:
discreto en que tu nobleza
me has mostrado en declararte;
necio en pensar que lo sea
en dejarme de casar,
(vv. 3302-3306)

La falsa anagnórisis urdida por Tristan para dotar a su amo de una

posicion social alta puede considerarse como una parodia que se burla de la nobleza congenita de la sociedad establecida. Es decir, diriamos que Lope quiere dejar en ridiculo la posicion social connatural del noble de aquel entonces revelando su vacio a traves de esta parodia, cuya comicidad ya hemos visto analizando la situacion del conde Ludovico en el apartado anterior. Y, como acabamos de ver, Diana es complice de esta falsa anagnorisis; es decir ella acepta lo que puede significar esta parodia declarando a Teodoro el verdadero amor.

En el final de la comedia la joven pareja consigue todo lo que queria: Teodoro ha subido a la nobleza para igualarse con su amor, y Diana consigue el casamiento con el aprovechando su titulo falso. Diriamos que el matrimonio que se realiza con este exito final puede simbolizar la nueva sociedad que Lope quiere apoyar a traves de El perro. Siendo asi, podemos considerar a Teodoro, dotado del condado falso, como el espejo que refleja la faceta absurda de la sociedad de aquel tiempo. Como hemos visto en la nota 337, a Teodoro le importa mas el miedo al castigo que el respeto del orden social; si no tuviera miedo, no diria a Diana que quiere marcharse abandonandola, y estaria dispuesto a burlar la norma social manteniendo el falso titulo. De hecho, cuando la situacion final le favorece (Diana le anima diciendo que no importa incluso asesinar a Tristan, el unico que sabe el secreto, para mantener el falso titulo, el conde Ludovico no duda en que el es su hijo autentico y Tristan le da bastante confianza de conservar el secreto.) el no rechaza la fortuna que puede alcanzar burlandose del absurdo del orden establecido en la sociedad de aquella epoca.

Es decir, en su situacion esta disuelto todo lo que quiere decir la parodia de la nobleza congenita realizada por la falsa anagnorisis. Y Diana decide casarse con Teodoro, un noble falso, sin revelar su falsedad. Por consiguiente, individualmente, por el verdadero amor ella acepta la baja social de Teodoro asi tal como es, y, socialmente, se burla del orden social manteniendo el secreto de Teodoro para siempre. En este momento ella se convierte en un personaje que trastoca genialmente el sistema social establecido.

En resumen, la parodia de esta comedia empieza con la falsa anagnorisis y concluye con la union de Diana y Teodoro. Si interpretamos el fruto del amor desigual de la pareja desde el punto de vista sociológico, lo que hemos estudiado en el capítulo anterior, este fruto es una gran parodia de lo absurdo contenido en la sociedad que ya ha dejado de funcionar bien, e intenta reprimir la movilización innovadora existente manteniendo el conservadurismo y el asolutismo monárquico para salir de la crisis de disfunción social. Y la unión de esta pareja también refleja la tendencia innovadora de aquella época, que desea construir una nueva sociedad donde predomine otro orden más lógico. Por consiguiente, esta parodia podemos decir que corresponde a la teoría de Frye del apartado §2 del capítulo anterior, según la cual, el humor en la comedia está conectado íntimamente con el tema de la ley absurda o irracional que la actuación de dicha comedia tiene que eliminar. Véase la cita de la nota 197.

Podemos explicar más teóricamente esta reflexión de la nueva sociedad con lo que manifiestan Frye y Langer. En primer lugar, si aplicamos lo que dice Frye a la situación de Diana que va a casarse con Teodoro, podemos decir que ella se incorpora con él en el movimiento desde un tipo de sociedad hacia otro a través de la burla del absurdo de la estructura social. Este movimiento de la comedia lo llama Frye el “movimiento ascendente”, y será la traslación de una sociedad controlada por la ley convencional y arbitraria y los caracteres antiguos a otra sociedad controlada por la juventud y la libertad pragmática. (Véanse las citas de las notas 146, 198 y 199.)

Este movimiento no significa la ruptura entre los dos tipos de sociedad, sino el cambio de lo antiguo a lo nuevo o de lo irracional a lo lógico. Quien se burla del orden social finalmente favoreciendo la parodia producida por la falsa anagnorisis es precisamente Diana, la misma que, como símbolo que refleja el sistema jerárquico de la sociedad establecida de aquella época, estimaba al principio el honor más que el “gusto”. En otras palabras, lo que ha hecho el dramaturgo para realizar el movimiento de Frye en esta comedia no es sustituir a Diana por otro personaje, sino enmendar su

naturaleza a lo largo de la misma para que sea adecuada para incorporarse en la nueva sociedad.

Podemos encontrar lo mismo en el caso de los antagonistas Ricardo y Federico, que cortejan a Diana como iguales y pretendientes suyos, e intentan matar a Teodoro por celos; podemos considerar su tentativa de asesinar a Teodoro como la voluntad de mantener la ordenación estamental de la sociedad establecida. Es decir, a través de estos dos nobles, Lope quiere manifestar simbólicamente la inclinación conservadora de la sociedad española de su época, que hemos comprobado en el subapartado 3.2. del capítulo □. Esta tentativa de Ricardo y Federico naturalmente fracasa. Sin embargo, al final de la obra estos dos nobles reconocen su derrota y dan el parabién a Teodoro, ganador del juego amoroso. Además, ellos quieren dotar a Marcela y a Dorotea que van a casarse con Fabio y Tristan. En fin, estos dos nobles, igual que Diana, pasan de antagonistas, a participes con los protagonistas en el movimiento hacia la nueva sociedad. Es decir, en el caso de Ricardo y Federico podemos encontrarnos con la teoría de Frye de que “la comedia incluye el mayor número de gente posible en la sociedad donde los protagonistas se incorporan al final, y los antagonistas son cambiados y reconciliados antes que rechazados”. Como ya hemos visto, no solo los protagonistas participan del final feliz de la comedia, sino que también los antagonistas pueden ser participes de él (véase la cita de la nota 205).

Así, al final de la comedia, se realiza una gran reconciliación entre lo antiguo y lo nuevo, y, como explica Frye, Véase la cita de la nota 196. la nueva sociedad cristaliza alrededor de la pareja protagonista. Viendo este proceso de reconciliación el público reconocería una posibilidad de la nueva sociedad; la única cosa que queda cuando llega el fin es la celebración de todo esto.

Y, también, en los casos de Diana, Ricardo y Federico podemos encontrar la autoconservación de Langer, más concretamente, la autoconservación de la vitalidad social, concepto semejante a la teoría de Frye, puesto que ellos participan en el movimiento sin estar rechazados ni eliminados. Como hemos visto en el 2.2. del capítulo □, en la comedia la sociedad antigua no se

acaba por eliminar, sino que sigue renovándose -este fenómeno lo llama Langer “autoconservación”-. Por eso, viendo a la sociedad avanzar sin ruptura hacia otra, podemos sentir plenamente la vitalidad, que es lo que profesa la comedia de Frye y Langer finalmente.

Pues bien, con todo lo que hemos visto hasta ahora, podríamos decir que a través de El perro Lope intenta realizar la renovación de un “Antiguo Mundo” que ha dejado de funcionar bien, que es, según lo que hemos visto en la declaración de Vitse, Véase la cita de la nota 261.

la esencia del debate ideológico en la sociedad española del primer cuarto del siglo XVII. Y diríamos que el poeta ha tomado el molde de la comedia palatina para realizarla. Es decir, Lope ha instalado las dos direcciones de la comicidad -paradigmática y sintagmática-, y en este ambiente cómico realizado así se produce la parodia, que es el destino de la comicidad de este subgénero cómico. Hemos dicho que todas las propiedades de la comedia palatina sirven finalmente para hacer parodia y esta índole paródica es la esencia de este subgénero cómico. La razón de la necesidad de la índole paródica de la comedia palatina se puede explicar en los dos sentidos: en el sentido filosófico de la comedia de Feibleman y en el sociológico que hemos estudiado en el subapartado 3.2. del capítulo anterior.

Finalmente, con esta parodia Lope nos propone indirectamente una posibilidad de nueva sociedad insinuando la renovación de lo antiguo y lo absurdo.

Ahora vamos a ver cómo se presenta esta posibilidad de la nueva sociedad en El vergonzoso. En primer lugar, lo que nos llama la atención en esta comedia es el comportamiento tan atrevido, activo y, a la vez, juicioso de Madalena en la persecución del amor. Ante todo, podemos ver en ella el buen juicio, puesto que sabe penetrar en el pensamiento de Mireno que le profesa amor, y también sabe muy bien que, sin embargo, su condición humilde le impide declarárselo, por tanto, quien primero tiene que hacer algo para que Mireno se atreva es ella misma. De hecho, como vemos en sus palabras, lo ha puesto en ejecución:

MADALENA. Si teme mi calidad
su bajo y humilde estado,
bastante ocasion le ha dado
mi atrevida libertad.

(Acto □. vv.425-428)

Pese a todo, el problema que impide el amor de esta pareja es precisamente el caracter vergonzoso de Mireno. Por este defecto caracteristico suyo, todo lo que ha intentado ella para hacerle hablar resulta un fracaso, y finalmente ella decide hacer algo definitivo. En concreto, don Duarte, conde de Estremoz, avisa que el conde de Vasconcelos va a llegar al dia siguiente para la boda con Madalena, y, en este momento tan critico, Madalena, en vez de rendirse al destino, se atreve a cambiarlo entregando a Mireno una carta que dice lo siguiente:

MADALENA. Don Dionis, en acabando
de escribir aqui, leed
este billete, y haced
luego lo que en el os mando.

MIRENO. Si la ocasion perdi,
¿que he de hacer? ¡Ay, suerte dura!

MADALENA. Amor todo es coyuntura.

(Vase.)

MIRENO. Fuese. El papel dice ansi:
(Lee.) □ No da el tiempo mas espacio;
esta noche, en el jardin,
tendran los temores fin
del Vergonzoso en palacio. □
¡Cielos! ¿Quees esto? ¿Que veo?
¿Esta noche? ¡Hay mas ventura!
¿Si lo sueno? ¿Si es locura?

(Acto □. vv.1178-1192)

El atrevimiento de Madalena llega a su auge cuando se rebela contra su padre declarando que Mireno ya es su marido. Y manifiesta su creencia sobre el verdadero amor:

Ya le ha igualado
a mi calidad amor,
que sabe humillar los altos
y ensalzar a los humildes.

(Acto □. vv. 1546-1549)

Cuando su padre esta a punto de castigarla de cualquier modo, lo que le salva es la declaracion de Lauro, primo del duque de Avero, de que Mireno es su hijo:

LAURO. Paso,
que es mi hijo vuestro yerno.

DUQUE. ¿Como es eso?

LAURO. El secretario
de mi sobrina vuestra hija,
es Mireno, a quien ya llamo
don Dionis y mi heredero.

(Acto □. vv. 1550-1555)

Con esta declaracion se realizara la autentica anagnorisis, esto es, conforme a la teoria de Frye, el descubrimiento comico que produce la resolucio, Vease la cita de la nota 196.
y la comedia se dirige plenamente hacia el final feliz: la boda de nuestros

protagonistas.

Por otra parte, Serafina, otra hija del duque, contrasta con ella en varios aspectos, aunque las condiciones exteriores de ambas -la nobleza y la belleza física- coinciden. En primer lugar, como hemos visto en el subapartado 1.1., cuando Serafina ve a Mireno por primera vez, a ella le gusta como a Madalena, a pesar de que el ha venido al palacio como preso. Pero, mientras esta intenta librarle, aquella no hace nada por el, bien porque el esta preso y no parece noble, o bien porque ella no tiene tanta fuerza de voluntad como Madalena. En este caso tambien tenemos que darnos cuenta del disimulo de Madalena de su verdadera voluntad para tomar la iniciativa ante Serafina sobre el asunto de Mireno, puesto que quien va a realizar el plan de librarle es precisamente ella, aunque dice a Serafina:

¿Eso desea
tu aficion? ¿Ya es bueno el talle?
Pues no tienes/tienen de libralle
aunque lo intentes.

(Acto □. vv. 1094-1097)

En la edicion de Prieto se pone “tienen” en el verso 1096 en vez de “tienes”. Entonces, ademas de la ironia sobre la presuncion de Serafina, nos queda mas clara la tentativa de dicho disimulo en Madalena.

De todos modos, mientras Madalena esta a favor de cumplir su creencia personal sobre el amor y sigue luchando contra el convencionalismo social que le impide hacerlo, Serafina esta encerrada dentro del narcisismo desdenando a otros. Pero, esta tambien encuentra el amor por fin, que es el falso don Dionis inventado por Antonio. Por lo tanto, resulta que estas dos hijas del duque que se oponen en el sentido de los valores morales se enamoran del mismo hombre, don Dionis, aunque ellas no se han propuesto esta coincidencia. Pero ellas no son rivales de amor, puesto que no saben lo que esta pasando en el palacio con respecto a don Dionis/Mireno hasta finales de la comedia, y, ademas, cada una toma uno de los dos aspectos

contrastantes que tiene don Dionis: mientras Madalena le ama como un hombre humilde, su secretario, Serafina se enamora como noble de alto rango social, hijo del duque de Coimbra escondido en las montañas. En esta obra, el nombre “don Dionis” inventado por Antonio para llamar al hijo del duque de Coimbra coincide por casualidad con el nombre inventado por Mireno para cambiar el suyo en el palacio. Pero no podemos atribuirlo solo a una simple casualidad que pueda ocurrir en cualquier drama, puesto que, como estamos viendo, el propósito de Tirso con esta coincidencia es destacar el contraste de las actitudes de Serafina y Madalena sobre el mismo objeto, que es don Dionis.

En este momento tenemos que prestar atención al hecho de que Tirso nos insinúa con este caso una cosa esencial desde el punto de vista temático. Diríamos que con el narcisismo de Serafina intenta parodiar el absurdo contenido en el orden jerárquico de la sociedad de su época. En otras palabras, con lo que hemos visto analizando la comicidad producida por la situación de Serafina en el subapartado 1.3., podríamos interpretar su narcisismo como una parodia que refleja la sociedad jerárquica tan firme de aquel tiempo donde los privilegiados no hacen caso de los asuntos de los de niveles más bajos y persiguen a sus iguales para mantener la ordenación estamental ya establecida. En concreto, podemos interpretar en dos sentidos las palabras de Serafina de “siempre la semejanza ha sido causa de amor” (acto I. vv. 904-905) y “justamente merece quien tanto se me parece ser amado” (acto I. vv. 1055-1057): individualmente, podemos considerarlas simplemente manifestadoras de su carácter narcisista y presumido, pero, más allá de esta interpretación literal, digamos que, desde el punto de vista sociológico, también se puede tratar de una parodia de la inclinación de los nobles que buscan a sus iguales para el amor repudiando a los de clase baja. En concreto, la “semejanza” denotará la calidad de semejante en los aspectos físicos, pero en este caso también podrá connotar la igualdad en la escala social. Es decir, con la “semejanza” Tirso intenta parodiar la igualdad jerárquica que se logra congenitamente y, por tanto, no tiene nada que ver

con la verdadera igualdad de la calidad interior. Las siguientes palabras de Serafina nos insinúan hacia donde se dirige y que significa finalmente su narcisismo en la comedia:

un hombre tan principal,
a mi calidad igual,
y que a mi amor corresponde,
es ingratitud no amalle.

(Acto I. vv. 1067-1070)

Esta idea contrasta plenamente con las palabras de Madalena que demuestran su fe sobre el amor y la igualdad de los seres humanos, Madalena repite la misma opinión a su padre a finales de esta comedia declarando que Mireno es su esposo. (Vease p. 206.)

que es lo que supera el límite de los valores relativos que predominarían solo en una época determinada:

-Amor, ¿no es dios?-

Si, senora. -Pues hablad,
que sus absolutas leyes
saben abatir monarcas
y igualar con las abarcas
las coronas de los reyes.

(Acto I. vv. 579-584)

La igualdad y semejanza
no está en que sea principal,
o humilde y pobre el amante,
sino en la conformidad
del alma y la voluntad.

(Acto □. vv. 599-603)

La parodia llega al climax cuando Serafina permite en la oscuridad a Antonio entrar en su habitacion creyendo que el es don Dionis. De este modo Tirso deja en ridiculo el orgullo de una noble, puesto que quien ha entrado en su habitacion es precisamente Antonio, que era rechazado tan ofensivamente por ella hace poco tiempo. A traves de este prejuicio ridiculo del honor de Serafina, Tirso intenta burlarse de la vanidad del honor producido por la nobleza superficial.

Hemos dicho anteriormente que se realiza el final feliz de la pareja protagonista con la anagnorisis producida por la declaracion del duque de Coimbra de que Mireno es su hijo. Tenemos que anadir una cosa mas aqui: esa declaracion de Lauro sirve a Madalena de la anagnorisis para llevarla a la felicidad, y, a la vez, a Serafina le sirve de otra anagnorisis que demuestra su equivocacion y, por lo tanto, la lleva al desengano:

SERAFINA. Conde, ¿que es de don Dionis,
mi esposo?

ANTONIO. Yo os he enganado;
en su nombre goce anoche
la belleza y bien mas alto
que tiene el amor.

DUQUE. ¡Oh, infame!

SERAFINA. ¡Matadle!

(Acto □. vv. 1595-1600)

En otros terminos, si Tirso produce una anagnorisis con aquella, lo que hace con esta es una parodia de la autentica anagnorisis: con esta parodia el poeta hace que Serafina quede en ridiculo finalmente.

En resumen, podemos decir que la parodia esta escondida detras de la

situacion comica donde Serafina, ciega de jactancia, confunde su propio retrato con el de don Dionis, el primo del Rey, y se enamora de el ignorando la realidad. O, mejor dicho, Serafina misma es una parodia que deja en ridiculo a la nobleza, que esta llena de vanidad careciendo de “prudencia”, una de las virtudes mas importantes de aquel tiempo, y prefiere la ostentacion vana a la inclinacion natural del hombre. Gracias a esta parodia, podemos ver en ella la faceta ridicula, deformada y fea del noble coetaneo que quiere conservar a ciegas el privilegio congenito. Precisamente su propio narcisismo es la parodia de esta tendencia del noble.

Por otra parte, tambien podemos interpretar la parodia de Serafina relacionandola con la opinion personal de Tirso sobre la cuestion del honor, opinion que se manifiesta evidentemente en las palabras de Lauro:

RUY. El honor, ¿no es preferido
a la vida y hijos?

LAURO. Si.

RUY. Pues si no tengo esperanza
de dar a mi honor remedio,
mas pierdo.

LAURO. En una venganza
no es bien que se tome el medio
deshonrado; el que la alcanza
con medios que injustos son,
cuando mas vengarse intenta,
queda con mayor afrenta;

(Acto I. vv. 43-52)

Lo que quiere decir Tirso por boca de Lauro es que el honor no puede ser el valor absoluto que aventaje todos los demas valores, justificando incluso el homicidio. Florit Duran explica mas detalladamente en su edicion este punto de vista de Tirso en cuanto al honor:

El honor: preferir el honor a la vida y a la familia es un sentimiento real en la España del siglo XVII. Ruy Lorenzo es buena prueba de ello al querer lavar con sangre la deshonra de su hermana Leonela, entregada al conde de Estremoz bajo palabra de matrimonio. Conviene, sin embargo, señalar que Tirso de Molina obra en su teatro de modo diferente al de Lope y Calderon, pues nunca escribió una tragedia de honor como *El castigo sin venganza*, *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza*; antes al contrario, ya que en su pieza *El celoso prudente* defiende de una manera acerrima que el sentimiento tradicional del honor, el que obliga al supuestamente deshonrado a matar al causante de la infamia, se opone radicalmente al pensamiento católico fuente de caridad y amor al prójimo. (Francisco Florit Duran, ed., op. cit., p. 208.)

Es decir, aparte del punto de vista social para burlar el aspecto absurdo de la sociedad jerárquica, el poeta quiere revelar también la cara frívola del honor dejando en ridículo el de Serafina a través de dicha parodia.

De todas formas, lo que es cierto es que el comportamiento tan valiente de Madalena que está dispuesta a sacrificar hasta el honor y la vida por el verdadero amor se destaca más contrastando con la situación ridícula de Serafina que busca su igual a ciegas dejando su “inclinación natural”. En este caso, diríamos que aquella refleja las tendencias innovadoras hacia el orden lógico que existían en un sector de la sociedad de la época tirsiana, mientras esta es el símbolo de los privilegiados sociales del “Antiguo Mundo” que, según la expresión de Vitse, dejó de funcionar bien. Si interpretamos la declaración arriesgada de Madalena de que “el secretario que me diste por maestro es mi esposo” (acto I. vv. 1540-1542) desde el punto de vista de Frye, véase la cita de la nota 199.

podemos decir que esta declaración es la reflexión del deseo del público de aquella época de formar la nueva sociedad controlada no por el convencionalismo paralizador, sino por el nuevo orden lógico y la libertad pragmática.

Tenemos otro aspecto al que debemos prestar atención en relación con el

tema que nos ocupa ahora: a través del caso de Ruy y don Duarte, Tirso nos presenta ejemplarmente uno de los posibles aspectos que puede tener la nueva sociedad. Ruy consigue recuperar la honra perdida de su hermana Leonela por el engaño de don Duarte no por la venganza, que es la forma habitual de aquella época, véase la explicación de Francisco Florit Durán de la nota 349.

sino por la reconciliación producida por la disculpa y la promesa de este de casarse con ella:

CONDE. [A RUY LORENZO.]

Recibidme por cunado,
que a Leonela he de cumplir
la palabra que le he dado
luego que a mi estado vuelva.
¿Dónde está?

RUY. Tu pecho hidalgo
hace, al fin, como quien es.

(Acto I. vv. 1616-1621)

Esto demuestra la creencia personal de Tirso sobre la cuestión del honor, y, a la vez, puede ser una muestra de cómo solucionar el problema del ser humano en el orden lógico de la posible nueva sociedad. Y, puesto que don Duarte es el conde de Estremoz, y Ruy Lorenzo es el secretario del duque de Aveiro, la boda de don Duarte y Leonela será otro fruto del amor desigual. Así el ambiente del final de *El vergonzoso* está lleno de la vitalidad y la autoconservación a las que se dirige la comedia según las teorías de Frye y Langer. En conclusión, de este modo, igual que en *El perro de Lope*, Tirso quiere demostrar a través de esta comedia alguna posibilidad de traslación hacia la nueva sociedad.

2.2. Ausencia de la moralidad: ¿inmoralidad o no-moralidad?

En este subapartado vamos a ver un aspecto moral que tienen los protagonistas de las dos comedias que nos ocupan, muy relacionado con la característica específica de los personajes cómicos que hemos visto en el 2.4. del capítulo □. Este aspecto moral que vamos a ver facilita a los dramaturgos el desarrollo de sus ideas a través de la llamada comedia palatina. Para ello, ante todo, necesitamos prestar atención a los defectos de los protagonistas de ambas comedias desde el punto de vista de la conciencia moral arraigada.

En primer lugar vamos a ver la pareja de *El perro*. Efectivamente, podemos descubrir a lo largo de esta comedia varios casos en que Diana y Teodoro se portan excluyendo la moralidad. Por ejemplo, podemos ver la infidelidad en la intención de Teodoro de traicionar a Marcela por su ambición de subir en la escala social. Delante de Marcela traicionada, Tristan equipara a su amo con la mujer, tan mudable:

MARCELA. ¡Ah Tristan, Tristan!

TRISTAN. ¿Que quieres?

MARCELA. ¿Que es esto?

TRISTAN. Una mundancita;

que a las mujeres imita

Teodoro.

(vv. 1488 -1491)

Y la traición de Teodoro se convierte después en una excusa mentirosa y desvergonzada; el galán, desesperado por la fingida decisión de Diana de casarse con el marqués Ricardo, miente a Marcela con los términos siguientes para recuperar el amor de esta:

Quise probar

tu fuerza, y es tan poca

que no me ha dado lugar.

Ya dicen que se empleo
tu cuidado en un sujeto
que mi amor sustituyo.

(vv. 1820-1825)

Jones comenta tal caracter de Teodoro con los terminos siguientes:

Pero aun segun las normas del siglo XVII Teodoro pareciera escasamente digno de admiracion al jugar con Marcela de manera tan poco caballeresca y comportarse en forma tan mudable como las mujeres. Royston O. Jones, op. cit., p. 140.

No podemos dejar de notar la excesiva distancia que hay entre el caracter timido de Teodoro. Por ejemplo, como hemos visto en la nota 337, Teodoro quiere dejar de ser noble falso por el miedo a posible castigo. y los protagonistas tradicionales, tan valientes, dispuestos a sacrificar incluso la vida por amor.

Diana tambien es un personaje bastante imperfecto en el sentido moral. En primer lugar, no tiene concordancia entre sus dichos y hechos respecto a los celos de Marcela; al principio le promete casarla con Teodoro, pero, poco despues, la encierra en su aposento con el pretexto de castigo para que no le vea. Es decir, abusa asi de su poder para que se rinda su rival amoroso. Ademias es una condesa tirana, feroz e ingrata. Tal caracter se manifiesta mas claramente cuando intenta asesinar a Tristan, el autor de su felicidad, para mantener el secreto de Teodoro para siempre:

y porque Tristan no pueda

decir a questo secreto,
hoy hare que cuando duerma,
en ese pozo de casa
le sepulten.

(vv. 3313-3317)

En este caso, segun Wardropper, el caracter de Diana nos puede mostrar incluso el "horror de la ingratitud humana". Asi nos explica su intencion de asesinar a Tristan:

Tristan, quien ha escuchado a escondidas la intencion de la condesa, sale y dice un donaire, consiguiendo por un golpe de la suerte que se retracte la amenaza. Se evita el horror contemplado; pero el espectador no olvida que Diana lo ha propuesto en serio y con la intencion de llevarlo a cabo. El horror de la ingratitud humana, tema de tantas tragedias, asoma en la comedia sin que se desarrollen sus consecuencias terribles. Bruce W. Wardropper, □El horror en los distintos generos dramaticos del Siglo de Oro□, Criticon, num. 23, 1983, p. 229.

Por otra parte, podemos decir que estos defectos morales de los protagonistas tienen algo que ver con las "excursiones morales" que ve J. W. Sage en El perro:

Taking El perro del hortelano, then, in its literary and social contexts, I am inclined to the conclusion that it does mirror contemporary life insofar as it reflects a republic that was stable and ordered on the surface only. It is essentially a problem play that dips into the undercurrents that force man to evolve. It is a play that invites the audience to dare to go not on □vacaciones morales□ but □excursiones morales□. J. W. Sage, □The

context of comedy: Lope de Vega's *El perro del hortelano* and related plays in R. O. Jones, ed., *Studies in Spanish literature of the Golden Age*, London, Tamesis Books, 1973, p. 265.

Es decir, Sage opina que con las “excursiones morales” *El perro* quiere reflejar una sociedad superficialmente estable, que se mantenía por la estructura de pirámide jerárquica, como hemos visto en el 3.2. del capítulo anterior. En otras palabras, lo que quiere insinuar Sage con las “excursiones morales” es la parodia de estabilidad vana y frágil de aquella sociedad. Por consiguiente, la unión de Diana y Teodoro es una parodia sobre el mantenimiento del orden jerárquico en cuyo fondo están ocultos varios disparates favorables a él. Aparentemente, el resultado final de *El perro* no trastoca el orden establecido de la sociedad, puesto que exteriormente consideran que Diana se casa no con su secretario, sino con el hijo del conde Ludovico. Pero, para ello, el público tiene que haber visto a lo largo de esta comedia un montón de disparates originados por los defectos morales de los protagonistas y, por lo tanto, diríamos que de este modo Lope está parodiando la estabilidad social de aquel tiempo, que está dispuesta a perder el equilibrio en cualquier momento por su superficialidad. Es decir, Lope quería demostrar con esta comedia que las bases que soportan la sociedad jerárquica de su época son precisamente los disparates motivados por el deseo equivocado de conservar la jerarquía. Y tenemos que ver también la felicidad final de Ludovico precisamente en este sentido. Según la interpretación de Kossoff en su edición, no solamente los protagonistas sino también Ludovico, la víctima del engaño por su torpeza mental, disfruta de la felicidad solucionando su problema de sucesión, y esto va contra la práctica de la farsa, en la que normalmente la víctima merece castigo. Kossoff interpreta el caso del conde Ludovico de la manera siguiente:

En otra situación irónica, la víctima del engaño (Ludovico) resuelve el problema de la sucesión mediante esa mentira (de la que no es el único engañado), y gracias al embuste alcanza su felicidad. Esto va contra la práctica de la farsa, en la que normalmente la víctima merece castigo por su avaricia o torpeza mental o moral, etc., con lo que ni resulta afortunada ni se siente feliz. (A. David. Kossoff, op. cit., p. 26.)

Pero, con respecto a los caracteres defectuosos de los protagonistas, tenemos que añadir otro punto de vista a estas “excursiones morales” de Sage. Como hemos visto antes, Frye declara que la comedia toma más bien el juicio social contra el absurdo que el moral contra la maldad. Véase la cita de la nota 201.

Es decir, conforme a sus teorías, aunque en la comedia no se trata de la tendencia anti-moral o inmoral, En este caso, debemos tener en cuenta lo que declara Wardropper sobre *El perro del modo siguiente*:

Though the revelation of this true nature of the temporal world pursues a different pattern from that used in the serious plays, the lesson is the same: the world is an illusion, but this fact is no excuse for behaving immorally.

(Bruce W. Wardropper, □ *Comic illusion: Lope de Vega's El perro del hortelano* □, *Kentucky romance quarterly*, Vol. XIV, No. 2, 1967, p. 111.)

tampoco tenemos que juzgar a los protagonistas de la comedia desde el punto de vista puramente moral. En otras palabras, la cuestión de la moralidad o el conflicto moral no es el tema principal de la comedia; Véase la cita de la nota 157.

según Langer, los comediantes famosos, como Aristófanes, Menandro, Molière, no son moralistas. Véase la cita de la nota 204.

Tenemos que distinguir el juicio social del moral. Lope no habría descrito intencionadamente a Diana y a Teodoro como personajes moralmente defectuosos, sino que habría necesitado forzosamente de su carácter dentro del contexto de esta comedia. Más concretamente, diríamos que el vicio moral de Diana es necesario para reflejar el absurdo de la sociedad

establecida, puesto que su tiranía, su ferocidad y su ingratitud son la consecuencia de su lucha psicológica entre el gusto y el honor, y la cobardía de Teodoro funciona en este caso ayudando al dramaturgo a establecer tal contexto dentro de la obra. Es decir, los defectos de los protagonistas no sirven para señalar la maldad de estos individuos, sino que son necesarios para realizar finalmente el juicio social sobre el absurdo. También tenemos que interpretar el caso de Ludovico de este modo. Este juicio social no es lo que se cumple castigando al individuo por su maldad personal, o, mejor dicho, el juicio social tiene poco que ver con el castigo personal. En otras palabras, lo que quiere manifestar Lope con los defectos de los protagonistas no es el vicio personal que provocaría el castigo por la “justicia poética”, sino que es el absurdo extendido en la sociedad de su época. Por consiguiente, diríamos que Lope deja de ser moralista, por lo menos en *El perro*.

Si este poeta quisiera limitar el punto de vista a la cuestión moral, lógicamente realizaría la justicia poética o cualquier castigo al final sobre estos personajes defectuosos o malvados: la falsedad se revelaría, Teodoro estaría castigado muy severamente, la condesa Diana se quedaría deshonrada, y el conde Ludovico sin sucesor. Sería una tragedia de ambiente serio. De hecho, Guy Rossetti indica en su trabajo que el dilema aparentemente serio de Diana en esta comedia lopesca amenaza con hundir a la pareja protagonista en el final desdichado. A pesar de ello, según este estudioso, lo que crea el ambiente cómico impidiendo esta posible seriedad es precisamente la burla, es decir, el truco gracioso que ha urdido Tristan:

Even this brief and incomplete synopsis reveals Diana's serious dilemma. Although the play is a comedy, her dilemma is so serious that for the major part of the play it threatens to sink the lovers in an unhappy ending. A seemingly disastrous situation is avoided by the use of a burla, a trick that does no one harm, but prevents a personal tragedy for the two young people. (Guy Rossetti, □*El perro del hortelano: love, honor, and the burla*□, *Hispanic journal*, Vol. 1, No. 1, (Fall, 1979), p. 39.)

y lo que podemos ver al final no sería nada más ni nada menos que el triste

sino personal de los protagonistas desgraciados. Por eso, como hemos visto, Langer y Frye dicen que la tragedia es individual, mientras que la comedia es social. (Vease el 2.4. del capítulo anterior, sobre todo, las citas de las notas 190, 192, 194, 195 y 200.)

Pero, en realidad todo ocurre al revés, puesto que la cuestión de la moral no es el tema principal de esta comedia. Y, como hemos visto antes, es una parodia lo que nos insinúa Lope con este resultado final que va contra la parénesis realizada por la justicia poética; una parodia del absurdo social que se continúa en el juicio social sobre este absurdo. En resumen, en *El perro* podremos considerar el movimiento hacia la nueva sociedad simbolizado por la unión de Diana y Teodoro como la consecuencia del juicio social sobre el absurdo representado por la situación dificultosa de estos protagonistas. En este caso tenemos que recordar la declaración de Langer de que la comedia expresa el equilibrio continuo de aguda vitalidad que pertenece a la sociedad y lo ejemplifica brevemente en cada individuo. Vease la cita de la nota 192.

Es decir, la situación dificultosa de la pareja del principio y su unión final tenemos que interpretarlas desde el punto de vista social, puesto que ellos son los individuos que reflejan y simbolizan los aspectos sociales con sus situaciones individuales desarrolladas en la comedia. En otras palabras, ellos superan la dimensión individual. Individualmente, su unión no pasa de ser felicidad personal, pero, como hemos visto anteriormente, su significación social es la traslación a una nueva sociedad. Así que, tenemos que entender las “excursiones morales” de Sage desde este concepto del juicio social de la comedia.

Podemos decir lo mismo de los aspectos personales de los protagonistas de *El vergonzoso*. En primer lugar, vamos a ver a Mireno, el galán. Como dice el título de esta comedia, su defecto principal como hombre estriba en el carácter tan vergonzoso y tímido. Es decir, le falta valor para afrontar la dificultad del amor desigual, el valor considerado como la propia virtud de hombre, según nos dice Madalena:

Ciego dios, ¿que os averguenza
la cortedad de un temor?
¿De cuando aca nino amor,
sois hombre y teneis verguenza?
¿Es posible que vivis
en don Dionis y que os llama
su dios? Si; pues, si me ama,
¿como calla don Dionis?
Declareme sus enojos,
pues callar un hombre es mengua;

(Acto □. vv. 413-422)

Y Tarso, el criado de Mireno, tambien opina lo mismo. Su critica sobre el caracter vergonzoso de su amo es mucho mas mordaz que la de Madalena:

¿Verguenza? ¿Tal dice un hombre?
¡Vive Dios, que estoy corrido
con razon de haberte oido
tal necedad!

(Acto □. vv. 341-344)

Mas bien, como hemos visto antes, quien declaro el amor primero es Madalena, y, como dice ella, esto va “contra el comun orden y uso” (acto □. v. 449). Es decir, el defecto de Mireno le impide llegar ni siquiera al nivel del “comun orden y uso”. Ademas, con los siguientes palabras de el, nos podemos dar cuenta de su caracter incluso medroso:

y declarando mi amor
tengo de ver en mi dano
el castigo y desengano

que espero de su rigor,
¿no es mucho mas acertado,
aunque la lengua sea muda,
gozar un amor en duda,
que un desden averiguado?

(Acto I. vv. 373-380)

Y, si comparamos a Mireno con el atrevimiento de Madalena, que se rebela contra su padre por amor, no podemos dejar de opinar desde el punto de vista tradicional, que han intercambiado sus papeles: vemos en ella el valor que tiene que verse en el y la verguenza en el que seria propia de ella. Jones ve lo mismo en la pareja de El perro:

Mientras Diana muestra la iniciativa de un hombre, Teodoro revela cierto caracter femenino. En esta inversion consiste parte del efecto comico de la obra. (Royston O. Jones, op. cit., p. 141.)

Este estudioso explica este tipo de personaje femenino con los terminos siguientes:

En el teatro comico, el atrevimiento de los personajes femeninos violentaba las normas o ideales sociales del auditorio pero en un contexto donde no se exigia el asentimiento del publico, por lo cual el efecto resultaba gracioso. (Ibid., p. 137.)

Charlotte Stern tambien nos explica de manera semejante la inversion del papel de la protagonista en la comedia lopesca:

Not only do men and women exchange roles, but the values that society esteems are inverted. Women come out on top. They dress and behave like man. They are the aggressors, and men mere putty in their hands.

(Charlotte Stern, op. cit., p. 20.)

Para destacar esta inversion de papeles, necesitamos tener en cuenta la explicacion de Wardropper sobre el hombre y la mujer del siglo XVII:

En el siglo XVII, igual que hoy dia, la sociedad esta dominada por los varones. [...] Los hombres exigen la posesion exclusiva de sus mujeres, en cuanto que ellos se reservan el derecho a la promiscuidad; las familias se perpetuan patrilinealmente; los hombres eligen pareja mientras que las mujres aguardan pasivamente a que las escojan. La sociedad es enemiga de los derechos de las mujeres, que deben aprender a manipular el sistema masculino si es que han de llevar en el una vida soportable. Bruce W. Wardropper, *La comedia espanola del Siglo de Oro*, op. cit., p. 225.

Es decir, igual que Diana en *El perro*, Madalena toma la iniciativa de escoger su pareja en vez de esperar pasivamente a ser elegida por algun hombre, mientras Mireno prefiere “gozar un amor en duda” a “un desden averiguado” (acto □. vv. 379-380). Frederick H. Fornoff interpreta en su trabajo esta inversion de los papeles sexuales desde el punto de vista del erotismo carnavalesco. Segun el, en *El vergonzoso* esta reflejada la tradicion de que se permite la desverguenza de las mujeres durante el carnaval para que busquen a los hombres inversamente, y concluye que precisamente el marco carnavalesco es el factor crucial de esta comedia tirsiana:

Especiallly pertinent are Pitt-Rivers' remarks concerning the unusual attitude toward verguenza during Carnival. In *Alcala*, he writes, Carnival was formerly considered to be “a time of the authorized shamelessness”(p. 176). He continues: “The reversal of values was illustrated in the relations of the sexes. A name for it was the ‘Festival of the Women’ and it was supposed to be a propitious time for finding a novio. During Carnival it was the girls who invited the boys to dance...” Pitt-Rivers goes on to say that in the

village during Carnival, games were organized wherein “compadres de carnaval” were brought together at random. In this way, he writes, “persons who suffered from excessive shyness found their difficulty overcome. It is said that...many happy marriages were owed to the custom” (p. 176; italics mine). Pitt-Rivers’ observations about the special connection between verguenza and Carnival in the mountain village of Algala twenty years ago could hardly be more pertinent had he formulated them with *El vergonzoso en palacio* in mind, or had Tirso written his play specifically to illustrate these custom and this connection. (Frederick H. Fornoff, “Symbolic action in Tirso’s *El vergonzoso en palacio*”, *Hispanica moderna*, vol. XXXIX, nums. 1-2 (1976-1977), pp. 43-44)

In the light of the foregoing analysis, it is evident that the Carnival setting is the crucial factor in the thematic, poetic, and structural unity of *El vergonzoso en palacio*. (Ibid., 48.)

De este modo Fornoff interpreta dicha inversion desde el punto de vista de la relacion sexual o erotica entre el hombre y la mujer, mientras Wardropper y Weber de Kurlat la interpretan desde el sociologico o revolucionario. El concepto de “inversion” de Weber de Kurlat, vamos a estudiarlo mas detalladamente en el proximo subapartado. Desde el mismo punto de vista del erotismo Fornoff se acerca incluso a la “nueva sociedad” de Frye reflejada en *El vergonzoso*:

As ruler of the Green World, the well-ordered duchy within the troubled kingdom, the garden within the bosque, this Duke will preside over the erotic ceremonies of redemption. Significantly, he has two daughters, Madalena and Serafina, and seems anxious to marry them off in time for Carnival. (Ibid., pp. 45-46)

El explica mas concretamente el “green world” que indica la nueva sociedad del final de la comedia de la teoria de Frye:

In *El vergonzoso*, that green world of renewal is Avero, and the time is Carnival, upside-down season when the rules of conventional sexual behavior are suspended.

Para mas analisis de *El vergonzoso* desde el punto de vista del sexo o erotismo, merece la pena ver Raymond Conlon, "Female psychosexuality in Tirso's *El vergonzoso en palacio*", *Bulletin of the Comediantes*, Vol. 37, No. 1, (summer 1965), Francisco Ayala, "Erotismo y juego teatral en Tirso", *Insula*, num. 214, XIX, (septiembre 1964) y la introduccion de su edicion de *El vergonzoso* (Madrid, Editorial Castalia, 1971). Sobre todo, el primer estudio analiza el deseo sexual femenino reflejado en Madalena, Serafina y Juana dividiendolo en tres tipos: heterosexualidad, narcisismo y lesbianismo latente.

Podemos encontrar en *El vergonzoso* a otros personajes moralmente deficientes. Y, entre ellos, quien destaca mas es Serafina, la hermana simetrica de Madalena, por el caracter tan presumido y desdenoso que ya hemos visto antes. Diriamos que su papel es semejante al de la Diana de principios de *El perro*. Como hemos visto antes, tal caracter refleja la tendencia de los nobles de la sociedad jerarquica coetanea, igual que el de la Diana de principios de la comedia lopesca. En este sentido diriamos que las dos caracteristicas contrastantes de Madalena y Serafina coexisten en la Diana de *El perro*. Mas concretamente, el mayor problema de esta es causado por la angustia entre el honor y el gusto. Desgraciadamente, el gusto de Diana no coincide con lo que le pide su honor. Sin embargo, no quiere abandonar ninguno de estos dos valores. Ahi empieza su problema. Por otra parte, ninguna de las dos hermanas de *El vergonzoso* sufre la angustia radical tanto como Diana, puesto que cada una de ellas no hace mas que esforzarse para conseguir su meta final. Madalena es una mujer bastante pragmatica desde el punto de vista del siglo XVII, que persigue el amor incluso oponiendose a su padre; es decir, simbolizara el gusto. Serafina

no duda en dejar su inclinacion natural hacia Mireno buscando su igual; es decir, representa la faceta vana del honor. En este caso, si prestamos atencion a donde se dirigen las parodias que han puesto Lope y Tirso en estas dos comedias, podremos imaginar lo que quieren decir finalmente los dos poetas a traves de sus obras. Como ya hemos visto antes, el blanco de la parodia de *El vergonzoso* es Serafina, y el de *El perro* es la sociedad jerarquica que apoyaba la Diana del principio de la obra. Por supuesto, lo que intentan Lope y Tirso no es desdenar el honor mismo; mas bien, a traves de las palabras de Lauro, Tirso opina que “el honor es preferido a la vida y hijos”(acto I. vv. 43-44). Pero, como hemos visto en las parodias de estas comedias, podemos decir que el verdadero honor que apoyan no consiste en el titulo de la nobleza congenita. Madalena de *El vergonzoso* y la Diana de finales de *El perro* aceptan sus amores tal como son. Diriamos que la diferencia entre ellas es que la declaracion de Madalena de que Mireno es su marido se realiza abiertamente delante de casi todos los personajes escenicos, mientras que la de Diana de que su marido es un noble falso que es su secretario, se realiza a traves de una especie de “aparte”, es decir, es un secreto que saben solo Tristan, Teodoro, Diana y los espectadores. Para burlarse de las vanas convenciones sociales, Diana tiene que superar el dilema de dejar de estimar lo que apoyaba ella misma sin perderlo; es decir, una parte de su ser: la nobleza como titulo. Mientras Madalena declara lo que cree sin tanto dilema, puesto que diriamos que Serafina hace el papel de la Diana como simbolo del honor producido por la nobleza exterior. y hemos dicho que su narcisismo es la parodia de esa tendencia de los nobles. Tambien en Antonio, pretendiente de Serafina, podemos ver un error moral: el la engana haciendole creer que el retrato es de don Dionis, hijo del conde de Coimbra, y disfruta de ella. Don Duarte tampoco puede estar libre de la critica moral, puesto que deshonor a Leonela, hermana de Ruy Lorenzo, enganandola bajo palabra de matrimonio.

Tambien los comportamientos rebeldes de las dos hijas contra su padre podemos considerarlos como una inmoralidad desde el punto de vista convencional de la epoca. El caso de Madalena demuestra indudablemente

la desobediencia a su padre, puesto que ella rechaza casarse con el conde de Vasconcelos que el ha elegido. Y el que Serafina permita voluntariamente a Antonio, el fingido don Dionis, entrar en su habitacion por la noche tambien puede hacer dano al honor de su padre. Serafina misma lo sabe bien; despues de entrar Antonio en su habitacion, dice: “mi padre y honor perdone.” (acto I. v. 1326)

Sin embargo, ninguno de los defectos morales de estos personajes causa el castigo merecido al final; es decir, no hay venganza sangrienta, ni intervencion de la Providencia. El vergonzoso Mireno consigue casarse con Madalena, Antonio con Serafina, y Ruy Lorenzo se reconcilia con don Duarte, autor de la deshonra de su hermana, tras la disculpa y la promesa de que se casara con ella. Unicamente, la situacion final de Serafina no parece tan feliz, puesto que la desengana totalmente la impresionante anagnorisis realizada por Lauro: al final ella se da cuenta de que Antonio la engano, el retrato en cuestion es de ella misma, y el autentico don Dionis es el novio de su hermana. No obstante, diriamos que no es conveniente que consideremos su situacion final como producto de la “justicia poetica”, una de las maneras mas frecuentes de castigar a los malos en el teatro de aquel periodo. Con esta, de todos modos, Serafina se quedaria deshonrada por su imprudencia. Pero, en realidad, lo que recibe al final no es el castigo merecido sino el debido desengano. Antes bien, lo que la consuela en este desengano es que puede evitar la deshonra casandose con Antonio, autor del engano para disfrutar de ella -ademas, afortunadamente se ha revelado que este es igual que ella tras la declaracion de dona Juana de que es su primo y el conde de Penela-, puesto que el duque de Avero le pide “dar la mano” a Serafina. En este caso, nos llama la atencion la interpretacion de Hesse acerca de la situacion de Serafina. Segun este estudioso, en el fondo Serafina ama a Antonio aunque le rechazaba rinendole. Y, por lo tanto, se puede considerar que ella tambien consigue la felicidad casandose con el al final:

Serafina manda que Antonio se aparte de Averro porque ella le odia. Hoy día, los psicólogos afirman que el amor y el odio son contrarios de la misma pasión y que el odio puede transformarse en amor y viceversa, con mucha rapidez, por medio de un proceso llamado □enantiodromia□. (Everett W. Hesse, Interpretando la comedia, Madrid, Porrúa, 1977, p. 66.)

Cuando Serafina muestra su talento teatral improvisando un diálogo imaginario entre príncipe celoso y un conde por los amores de una tal Celia, en el cual ella desempeña los papeles de los dos nobles. Esta pequeña comedia refleja su amor por Antonio. (Ibid., p. 69.)

Pese a todo, no podemos decir que esta comedia refleja la tendencia inmoral. Igual que en *El perro*, lo que se refleja es la posibilidad de traslación hacia una nueva sociedad, y digamos que esta posibilidad empieza con la demostración de la “vitalidad” de Frye y Langer. Y lo que se necesita simbólicamente para esta vitalidad no es castigar a los malvados o personajes torpes sino la boda de la pareja protagonista y la reconciliación de los resentidos, puesto que, como hemos dicho viendo *El perro*, la nueva sociedad se realiza no por la ruptura y extinción de las cosas anteriores, sino por incluir todo tras enmendarlas y reconciliarse con ellas. No hay rezagados en el movimiento hacia la nueva sociedad. Simbolizaría todo esto las siguientes palabras del duque de Averro al final de la comedia:

A recibir todos vamos
al conde de Vasconcelos,

(Acto □. vv. 1654-1655)

Así, tacitamente, el duque perdona a sus hijas que se han rebelado contra él, puesto que, según Hesse, en esta comedia Tirso quiere demostrar el triunfo de la libertad de la mujer para elegir marido:

En *El vergonzoso en palacio*, Tirso demuestra el triunfo de la libertad de la mujer en casarse con el hombre que quiere y no con el escogido por el padre. Demuestra como las dos hermanas se sirven de una astucia para volver el código de honor a su propia ventaja, metiéndose en una situación deshonrable en que el padre tiene que dejarlas que se casen con el hombre que ellas mismas han seleccionado. Es un apuro inmoral y no sancionado por la Iglesia. Ibid., p. 70.

Para el “triunfo de la libertad de la mujer”, a lo mejor Tirso tenía que hacer la vista gorda forzosamente a esta inmoralidad. Merece la pena tener en cuenta la siguiente explicación de Ricardo del Arco de que Tirso se dedica a representar las costumbres de su tiempo antes que a explicar lecciones de moral:

Ya el conde Schack, comentando a don Agustín Durán, señaló que Tirso no se propuso explicar lecciones de moral, sino solo representar las costumbres de su tiempo, sin aprobarlas ni censurarlas, cuidándose muy poco, en lo general, de la moralidad o inmoralidad de los cuadros que traza. (Ricardo del Arco Garay, “La sociedad española en Tirso de Molina”, *Revista internacional de sociología*, vol. □, num. 8 (octubre-diciembre de 1944), p. 177.

Pues bien, de todas formas, en este momento en que el duque propone que vayan todos a recibir al conde de Vasconcelos, lo importante no es quien o como es el conde, sino el hecho de que por primera vez todos se unen para ir juntos al final de la obra.

En resumen, diríamos que Tirso, en vez de poner el punto final castigando a los que se lo merecen, pone el juicio social sobre el absurdo representado por ellos, y, por consiguiente, llega a superar la dimensión cerrada ocupada por el sino absoluto e inmanejable que solemos ver en la tragedia. Y el juicio social tiene su consecuencia en la proposición de la

nueva sociedad a la que se dirige la vitalidad producida por nuestros protagonistas.

2.3. Inversion: una revolucion hacia el orden logico.

Pero la forma de esta nueva sociedad todavia no nos parece clara. A lo mejor eso no es extrano, puesto que ni *El perro* ni *El vergonzoso* nos ha propuesto ninguna solucion directa burlandose del orden de las convenciones sociales de aquella epoca. En este sentido, nos llaman la atencion las siguientes opiniones de Jones sobre *El perro*:

El conflicto entre el amor y el honor en *Diana* es doloroso, y aqui Lope maneja un problema autentico. Pero su actitud no es nada clara. Por ejemplo, ¿cual es la posocion que quiere que adoptemos frente a los personajes principales? Royston O. Jones, op. cit., p. 140.

Yo no veo en la obra una protesta contra las estratificaciones sociales. Mas bien, Lope juega con las posibilidades dramaticas creadas por esas estratificaciones, como hace Tirso en *El vergonzoso en palacio*, que tiene un tema analogo. Evidentemente el dilema era interesante para el publico del siglo XVII.

Pero si el tema de *El perro del hortelano* no es la victoria del amor verdadero sobre las vanas convenciones sociales, ¿de que trata entonces? De nada que se pueda reducir a una simple moraleja o aforismo. La gracia deriva de la violacion de la normalidad cotidiana. Ibid., p. 141.

Y tambien Margaret Wilson interpreta *El perro* manera semejante:

How seriously is Lope's satire to be taken? I think it is unwise to look for any consistent line of thought in his drama, and I do not wish to suggest that *El perro del hortelano*, any more than *Fuenteovejuna* or *Peribanez*, constitutes a serious attack on the upper classes. Margaret Wilson, "Lope as satirist: two themes in *El perro del hortelano*" in *Hispanic Review*, vol. XL (num. 3, 1972), p. 280.

Estamos de acuerdo con las opiniones de estos estudiosos, puesto que Diana quiere que Teodoro mantenga el título noble a pesar de que es falso. Nunca habra casamiento entre una condesa y su humilde criado, sino hay el de una pareja noble y un gran engano favorable a ellos. En cuanto a la cuestion de amor y honor de *El perro*, varios estudiosos coinciden mas o menos en la opinion de que en esta comedia lopesca no se trata la simple victoria de uno entre los dos valores. Por ejemplo, ademas de Jones y Wilson cuyas opiniones acabamos de ver, Rossetti y Susan L. Fischer tambien opinan lo mismo sobre los dos valores que aparecen en esta comedia: el amor y el honor:

This play seems to be moving towards an accommodation between the two noble values -not the victory of one at the expense of the other. A way must be found where love is allowed to come to its ultimate fruition and honor be preserved. Much like the case of the daughter who cannot rebel against the wishes of the father and at the same time finds it impossible to deny her own love, a *burla* will be used to resolve the seemingly unsolvable situation. (Guy Rossetti, op. cit., p. 43.)

The *burla* used to resolve Diana's problem should not be seen as an indirect means by which Lope censures the code of honor and thereby upholds the superiority of love, but as an acceptable stratagem to bridge the two positive, but conflicting, values. (Ibid., p. 45.)

[...] Lope does not allow honor to destroy love. But at the same time, love is not permitted to triumph over good sense and personal integrity: Lope's play strikes a balance between the two extremes. (Susan L. Fischer, "Some are born great...and some have greatness thrust upon them": Comic Resolution in *El perro del hortelano* and *Twelfth Night*", *Hispania*, Vol. 72, No. 1, (March, 1989), p. 83.)

Nos parece que Rossetti limita demasiado el punto de vista a la situación individual de Diana, puesto que lo que quiere decir finalmente su trabajo es que gracias a la "burla" Diana ha podido conseguir los dos valores positivos aparentemente contradictorios. Y, acerca del trabajo de Fischer, podríamos decir que, aunque a finales de su trabajo ha comentado la nueva sociedad de Frye, falta la aplicación detallada de su concepto al resultado final de *El perro*. Sin embargo, de todos modos, podemos decir que Jones, Wilson, Rossetti, Fischer, todos ellos están de acuerdo en que la meta final de Lope en esta comedia está más allá de indagar simplemente cuál es superior si el amor o el honor, a través de su estructura conflictiva.

Pero, como dice Wilson, si no se trata de la agresión de los de alto rango social, sino, según Jones, de un juego de las posibilidades dramáticas, y si no se sabe exactamente qué posición hay que adoptar frente a los personajes principales, ¿cómo se puede explicar el concepto de la nueva sociedad que acabamos de ver? Para ello necesitamos recordar lo que hemos visto al estudiar la naturaleza de la comedia; sobre todo, la teoría filosófica de Feibleman. Si consideramos lo que explica este teórico, no nos puede extrañar el punto de vista de Jones y Wilson, puesto que, según él, el dramaturgo afirma de manera indirecta lo que persigue en la comedia, no directamente como en la tragedia, véanse las definiciones de la comedia y la tragedia de Feibleman en las notas 164 y 169.

y, además, este filósofo inglés apunta que la comedia no es la crítica ni la violación de la realidad, sino una aceptación de los aspectos cómicos implicados en la realidad y un mero reconocimiento de su absurdo. Véase

la cita de la nota 167.

Segun lo que hemos visto, todo esto esta destinado a la tendencia revolucionaria de la comedia en su teoria. Es decir, a pesar de que en la comedia no hay juicio directo sobre la realidad que rodea a los protagonistas, el comediografo, haciendo a los espectadores conscientes del absurdo de la realidad dramatica resaltando sus aspectos comicos, les puede facilitar contemplar el mundo de la experiencia, es decir, la realidad que los rodea fuera del teatro. Estilo, pues, algo brechtiano. Ya hemos dicho que en el caso de la comedia palatina lo que facilita todo esto es precisamente el ambiente fantastico producido por el efecto de lo diferente, que aleja emocionalmente a los espectadores de la fortuna de los protagonistas. De ahi la razon de que la comedia es revolucionaria. Encontramos un razonamiento semejante en la siguiente declaracion de Charlotte Stern:

The spectator experiences comic release, and in the process is permitted to partake of...sympathetic laughter only to the extent that he is able to lift himself out of the immediacy of identification onto a level of critical reflection concerning what is presented. Thus, while comedy is socially oriented, and laughter a socially conditioned response, critical detachment is required to elicit that response. Lope achieves that detachment in the cloak-and-dagger comedies by inventing highly contrived plots, and in the comedias de fantasia by placing the action outside Spain. The shift from emotional participation (comedias rurales) to critical detachment (urban comedies) discourages the casual acceptance of the content of comedy. The audience engages, not merely in daydreaming and wishfulfilling fantasies, but in the thoughtful assessment of conventional values. Charlotte Stern, *op. cit.*, p. 22.

Es decir, si la comedia esta orientada socialmente, el “alejamiento critico” de los espectadores es el requisito para la risa, que se considera como

la respuesta socialmente condicionada sobre la cuestión planteada en la comedia. En otras palabras, esta risa es el resultado de contemplar y criticar la realidad social reflejada alejándose críticamente de la realidad; a través de este “alejamiento crítico”, los espectadores pueden deliberar los valores convencionales presentados en la comedia. Y, según Stern, en las comedias de capa y espada (en su vocabulario del inglés, “cloak-and-dagger comedies”), Lope consigue el “alejamiento crítico” de los espectadores manejando con habilidad las tramas inventadas, y, en las comedias de fantasía, es decir, en las comedias palatinas, lo consigue colocando su acción fuera de España.

Ahora bien, volvamos al concepto de la “afirmación indirecta” de la comedia de Feibleman. Lo que opina Wardropper sobre *El perro y El vergonzoso* nos demuestra la posibilidad de interpretar estas dos comedias desde este punto de vista de Feibleman:

Así, no era fácil escribir con claridad sobre ellas sin aparecer como subversivo. Pero la comedia, presentando a través de la acción una diversidad de posibilidades imaginables e inimaginables, era un vehículo ideal para comunicar a un público general la significación de aquellas tendencias históricas subversivas.[...] Ambas obras ponen en tela de juicio el carácter intrínsecamente estable de la nobleza, proponiendo a cambio la idea más bien revolucionaria de que la nobleza puede ser un rasgo del temperamento antes que una circunstancia genealógica. Ambas -como casi todas las comedias de tradición terenciana- afirman la primacía del derecho de los individuos a la felicidad amorosa por encima del valor social del honor familiar. Bruce W. Wardropper, *La comedia española del Siglo de Oro*, op. cit., p. 214.

Tenemos que interpretar en este sentido la declaración de Jones de que la actitud de Lope no es nada clara. No quiere proponer directamente la

subversion favoreciendo alguna parte determinada. Sin embargo, esto no significa que Lope desee reflejar alguna tendencia conformista en *El perro*; Es más tajante la opinión de Stern sobre este caso. Según él, las comedias palatinas lopescas como *El perro* tienen mensaje subversivo. Lo declara así:

In the so-called comedias de fantasía Lope's message borders on the subversive when he takes up the theme of social mobility. *El perro de hortelano* dramatizes the rise of a man by dint of personal merit in a rigidly stratified society. (Charlotte Stern, op. cit., p. 21.)

es al revés, conforme a la interpretación de Wardropper, y, también, conforme a lo que hemos visto en la teoría de Feibleman. Es decir, lo que podríamos deducir finalmente con la explicación de Wardropper es que en *El perro* y *El vergonzoso* está reflejada la tendencia innovadora de las “energías individualistas” basadas en el espíritu renacentista, la cual existía en la sociedad española a principios del siglo XVII, según lo que hemos visto en el 3.2. del capítulo □. Y, en cuanto a la opinión de Wilson de que en *El perro* no hay crítica seria sobre los de aristocracia como en *Fuenteovejuna* o *Peribanez*, En este caso, nos parece interesante lo que opina Victor Dixon en la introducción de su edición de *El perro* sobre la tendencia social o política de Lope de Vega:

Lope de Vega has too often been seen as a would-be revolutionary, on the basis of misinterpretations of plays like *Fuente Ovejuna*. More recently it has been recognised that he was writing for an urban audience of predominantly aristocratic outlook, that his attitude was mainly that of a reactionary opposed to social and political change and even a propagandist for the status quo; yet the extent to which he wrote ‘to order’, and indeed his conservatism, have probably been exaggerated. He was in fact remarkably balanced -or rather, remarkably inconsistent. (Victor Dixon, ed., *El perro del hortelano*, Londres, Tamesis Texts, 1981, p. 50.)

De este modo Dixon niega ambas tendencias que podría tener Lope. Es

decir, según su explicación, es una mala interpretación decir que Fuenteovejuna demuestra su tendencia revolucionaria, y, sin embargo, también han exagerado el conservadurismo reflejado en su teatro. En resumen, con respecto a la tendencia lopesca, este estudioso nos propone una posibilidad pero en los dos sentidos contrarios: en el sentido, Lope era notablemente equilibrado entre la tendencia revolucionaria y la conservadora, o, en el negativo, este poeta era muy inconsecuente.

podemos decir que nos parece bastante natural, puesto que, desde nuestro punto de vista, Fuenteovejuna y Peribanez no son comedias puras como El perro, mientras que este no puede ser tragedia ni pertenece a la llamada tragicomedia; no es extraño que no aparezca en El perro lo que tiene Fuenteovejuna o Peribanez, y viceversa. Podemos decir todo esto por la tendencia distintiva de la comedia, que es su carácter revolucionario. En este sentido, no estamos de acuerdo con la opinión de Jones de que El perro no trata de nada que se pueda reducir a una simple moraleja o aforismo, aunque lo podamos aceptar desde el punto de vista de Olson. Como dice Wilson, si hay un ataque serio sobre los de alto rango social en Fuenteovejuna o Peribanez, este permanece dentro de la categoría dramática, y, conforme a la teoría de Feibleman, no se continúa en la realidad que rodea al público de aquel entonces. De allí la diferencia entre la comedia y la tragedia o, por lo menos, la no-comedia desde el punto de vista de este filósofo.

En El perro y El vergonzoso hemos visto el absurdo implicado en el sistema social de aquel tiempo, y hemos presenciado como lo burlan Lope y Tirso a través de las situaciones dificultosas de los protagonistas motivadas por él. Sin embargo, si Teodoro intentara casarse con Diana revelando patéticamente su secreto a todo el mundo para mostrar su sinceridad para con ella, y si Madalena siguiera queriendo casarse con su humilde secretario Mireno sin aquella anagnorisis producida por Lauro, o si Serafina quisiera a Mireno conforme a su inclinación natural en vez de seguir la presunción y el narcisismo, los espectadores podrían estar emocionados en vez de reír. Pero esta emoción sería provocada en la situación puramente dramática, no en la

inmediación de la vida cotidiana, En la tragedia, la identificación de los espectadores con los personajes escénicos, como hemos visto en la Poética aristotélica, tendrá relación con la estrategia técnica del dramaturgo antes que con la cercanía de la situación dramática a la vida cotidiana. Mas bien, Aristóteles recomienda en su Poética que los protagonistas de la tragedia sean de linaje distinguido:

Y es el que ni se distingue especialmente por su virtud ni por su justicia ni cae en la desdicha por su maldad y perversidad, sino por alguna falta, siendo de los que estaban en una situación de gran prestigio y felicidad, como Edipo y Tiestes y los varones insignes de tales linajes. (Anibal Gonzalez, ed., op. cit., pp. 64-65.)

De hecho, como es bien sabido, muchos protagonistas de las tragedias clásicas son “distinguidos” como nuestras protagonistas Diana y Madalena. y, por consiguiente, los espectadores no estarían tan turbados pensando en su posibilidad en la vida real después de ver estas obras. Lo mismo dice la definición de la tragedia aristotélica. Según el filósofo griego, los personajes trágicos “por medio de piedad y temor realizan la purificación de tales pasiones”(vease p. 15). Es decir, lo que quiere Aristóteles con la tragedia es que viendo el público quede purificado de las pasiones que pueden impedir la tranquilidad de la vida, y que vuelva a casa “purificado” cuando termine la tragedia y siga viviendo la vida cotidiana tranquilamente sin relacionar con esta lo que ha presenciado en la tragedia. Esta purificación, como hemos visto en §1 del capítulo □, podemos llamarla catarsis.

Pero lo que pueden ver en realidad en ambas comedias no es algo patético sino absurdo; el absurdo desnudo que se puede continuar en la realidad de su vida cotidiana; el absurdo demasiado desnudo para ponerse en las comedias que reflejen la inmediatez de su vida diaria. En este sentido, nos parece bastante convincente la declaración de Wardropper de que mientras rien, los espectadores de *El perro* y *El vergonzoso* se ven turbados por la posibilidad de un significado profundo que escape a su comprensión. Véase

la cita de la nota 299.

La nueva sociedad reflejada en ambas comedias de Lope y Tirso tenemos que entenderla desde este punto de vista revolucionario de la comedia de Feibleman. La nueva sociedad que persiguen estas dos comedias no es lo que se consigue a través de negar o violar directamente la realidad escénica, sino lo que se puede imaginar a través del reconocimiento del absurdo envuelto en ella. La nueva sociedad y el movimiento hacia ella significan el mundo donde predomina otro orden más lógico y la revolución hacia él. Sin embargo, este mundo del orden lógico no se presenta directamente a lo largo de la comedia. En ella se destaca inversamente el absurdo del “mundo de la experiencia”, y, con esto, se propone indirectamente la revolución hacia él. Es decir, conforme a lo que dice Feibleman, la comedia busca el orden lógico, pero del modo inverso e indirecto, como podríamos afirmar la belleza criticando la fealdad. Hemos analizado en pp. 100-102 este fenómeno de la estética viendo el razonamiento de Feibleman para ello (la cita de la nota 168). Con ello comprobamos por qué y cómo el modo inverso o indirecto puede guiar al público a la revolución.

Así, el perseguir el orden lógico empieza por destacar el absurdo de la realidad. Y lo que intenta esta inversión que se encuentra en la comedia es precisamente la revolución hacia el orden lógico.

La cuestión de la verdadera nobleza que ha propuesto Wardropper como el tema de *El perro* y *El vergonzoso* se podría realizar de otro modo en ambas obras. Por ejemplo, de un modo trágico: Teodoro podría ser castigado severamente por su falsedad, y Madalena podría fracasar en el amor por la clase social humilde de Mireno. Este sería el modo típico de la tragedia; entonces ambas obras serían tragedias, puesto que, según Feibleman, la diferencia entre la comedia y la tragedia no reside en la diferencia del tema, sino en el modo de perseguir el mismo tema. Véanse las citas de las notas 168 y 172.

Pero, en realidad, en vez del modo trágico, Lope y Tirso han tomado el modo inverso e indirecto para el mismo tema, y esto es la prueba de que en ambas

obras esta reflejada la tendencia revolucionaria hacia el orden logico, tipica de la comedia de Feibleman. Para entender la tendencia revolucionaria de la comedia, como hemos visto en el 2.3. del capitulo anterior, tenemos que relacionarla con la ideologia dramatica de Brecht aunque aparentemente la comedia no tiene mucho que ver con este dramaturgo aleman. Segun Desuche, interprete de doctrina, Brecht nos demuestra en su teoria del teatro epico, como el dramaturgo puede llevar al publico a la revolucion (Vease la cita de la nota 173). Como hemos visto, la clave para ello estriba en la "afirmacion indirecta".

Esto coincide con el punto de vista de Wardropper para la comedia espanola del siglo XVII, puesto que este estudioso ha descubierto en ella la tendencia revolucionaria. El explica la cuestion del derecho de la mujer y la del honor y amor como ejemplos de esta tendencia revolucionaria implicada en la comedia, que, desde luego, se tratan principalmente tambien en *El perro* y *El vergonsozo*:

Al ver en la comedia la sociedad por los ojos de las mujeres, por regla general no somos testigos de la satirizacion de las instituciones sociales. Con suavidad, se nos hace conscientes de la imperfeccion y fosilizacion de estas instituciones. El gobierno de los hombres no puede ser derribado. Pero si puede ser subvertido; puede hacerse menos opresivo; puede orientarse al objetivo de la felicidad personal en lugar de la mera perpetuacion de las instituciones. La comedia substituye la autoridad del honor, cimentada en el afan de dominio del hombre, por la autoridad del amor, cimentada en el respeto mutuo y la felicidad de los sexos. Si en las obras de teatro serias la mujer generalmente es la victima, en las comedias generalmente es la vencedora. Bruce W. Wardropper, *La comedia espanola del Siglo de Oro*, op. cit., p. 227.

Sobre todo, la opinion de que "no somos testigos de la satirizacion de las

instituciones sociales. Con suavidad, se nos hace conscientes de la imperfeccion y fosilizacion de estas instituciones” nos recuerda lo que hemos visto en la explicacion de Vitse sistematizando las características de la comedia palatina: la indole parodica de este subgenero comico “impide continuamente el despertar de la conciencia moral e invalida toda interpretacion de este subgenero comico como dramas ironicos o prudentes sondeos anticonformistas”. Vease la cita de la nota 224.

Es decir, lo que puede derivar en la revolucion no es la ironia o la satira directa sobre las instituciones absurdas sino, como en la teoria de Feibleman, la conciencia y la aceptacion de los aspectos comicos que tienen estas. En concreto, en *El perro* y *El vergonsozo* hay dos declaraciones clave de las dos protagonistas sobre el amor y el honor: la de Diana de que “el gusto no esta en grandezas, sino en ajustarse al alma aquello que se desea”(vv. 3309-3311), y la de Madalena de que “la igualdad y semejanza no esta en que sea principal, o humilde y pobre el amante, sino en la conformidad del alma y la voluntad”(acto □. vv. 599-603). Lo que posibilita contextualmente a estas dos nobles el arriesgarse asi en ambas comedias o, al contrario, lo que puede “suavizar” las posibles situaciones criticas y graves causadas por estas declaraciones tan arriesgadas es precisamente el ambiente frivolo y burlesco producido por la fantasia de ambas obras como comedias palatinas. De hecho, si tenemos en cuenta lo que dice Wardropper, Vease la cita de la nota 365.

es cierto que las ideas de Diana y de Madalena que acabamos de ver son bastante revolucionarias desde el punto de vista del siglo XVII tanto en sus sujetos -¡son mujeres!- como en su significado. Sin embargo, lo que puede facilitar practicamente al publico imaginar en su psicologia la revolucion a traves de dichas ideas es ironicamente lo que tapa la connotacion de dichas declaraciones, es decir, el ambiente fantastico de ambas comedias. Segun Wardropper, la verdad que se refleja en la comedia espanola de aquel tiempo es demasiado amarga para hacerla frente. Y, por esta razon, la comedia sirve para reducir su amargura para que el publico haga frente a esa verdad mas facilmente, igual que “dorar la pildora” amarga para

tragarla facilmente:

A los atentos espectadores que veian casi todas las comedias espanolas de la epoca les habria costado quitar importancia a las graves cuestiones sobre las que giraba la accion de la comedia. En sus mejores momentos, la comedia espanola no existe por si, sino para dorar la pildora de la amarga verdad. Y no pocas veces esa verdad dice que las normas de la sociedad son un engaño o una mala interpretacion. La comedia pone de manifiesto que las “ideas y creencias” de la sociedad no son absolutos, sino mitos. Bruce W. Wardropper, *La comedia espanola del Siglo de Oro*, op. cit., p. 230.

En este caso, dorar la realidad no significa alterar su esencia. Por ejemplo, la fijacion espacial extranjera de *El perro y El vergonsozo* no tiene nada que ver con la ocultacion de la realidad amarga de la sociedad espanola de aquel tiempo ni con la tentativa de buscar su solucion fuera de Espana. Tengamos en cuenta la siguiente declaracion de Ricardo del Arco sobre la inclinacion de Tirso de Molina:

Aunque en menor escala que Lope, gusta de presentar cortes extranjeras para el desarrollo de sus ficciones escenicas, pero aquellos seres de nombres exoticos no dejan de conservar las formas de la sociedad y de la corte de los Felipe □ y □. (Ricardo del Arco Garay, op. cit., p. 184.)

Mas bien, gracias a este bano de la comedia, los espectadores de aquel entonces podrian reconocer sin amargura la realidad de la verdad que revela el absurdo de la sociedad. De alli la razon del dinamismo de la comedia. Es dificil con amargura crear una cosa nueva o cambiar lo antiguo a lo nuevo. Entonces podriamos decir que lo que sirve para dorar esa verdad amarga sobre todo en la comedia palatina es, como hemos visto en *El perro y El vergonzoso*, su indole parodica producida por el ambiente fantastico, burlesco y jocosos a traves de las dos direcciones del efecto de lo diferente -la

diferencia paradigmática y la sintagmática-. Como dice Stern en su trabajo, la fantasía ofrece a los espectadores una escapatoria temporal del control opresivo de la sociedad,

Fantasy provides a temporary escape from the oppressive restraints of a society committed to a rigid social code based on a double standard.

(Charlotte Stern, op. cit., p. 21.)

y esta escapatoria se deriva de dorar la realidad.

Tenemos otro punto de vista que apoya nuestro razonamiento para ambas comedias; es otra base para el concepto del “modo inverso e indirecto” que nos ocupa ahora. Según la explicación de Weber de Kurlat, la inversión que se encuentra en *El perro* es una forma de énfasis, y en esta inversión podemos encontrar el eje de la significación de la obra. Es posible todo esto porque *El perro* es una comedia palatina que ofrece un mundo diferente de la vida cotidiana:

Las circunstancias son muy distintas en la comedia que ahora nos ocupa. El eje de su significación hay que buscarlo no en la ruptura de las leyes tácitas -tanto las que rigen la sociedad en que se sustenta como las convencionales del género en sí- o en la supresión ocasional de dichas leyes, sino en su inversión, que es una forma de acentuación o énfasis, y creo que ello es posible porque, como en el caso de *El villano en su rincón*, se trata de una comedia palatina, no española, y no podría plantearse o resolverse de la misma manera en una comedia de costumbres contemporáneas, burguesa o de capa y espada localizada con precisión espacial y temporal en el mundo que circundaba a Lope, en el que él y su auditorio tenían diaria participación. Frida Weber de Kurlat, “*El perro del hortelano*, comedia palatina” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. XXIV (num. 2, 1975), p. 349.

Esta especialista divide la inversión de *El perro* en los dos tipos de la

manera siguiente:

El principio de la inversion constituye un elemento estructuralmente significativo en esta comedia porque se dan dos tipos de inversiones: a) inversiones que resultan de la comparacion de esta comedia con otras a traves de secuencias asociadas, que aqui se manifiestan como de signo negativo (o si se quiere, con caracter de oposicion) respecto de otras secuencias que consideramos habituales, o sea, inversiones paradigmaticas. b) Secuencias que ofrecen dentro de la comedia misma la posibilidad de senalar su presencia con caracter inverso, o sea de tipo sintagmatico. Estas, sobre todo, representan una forma exterior acorde con el movimiento pendular del actuar de los protagonistas, cuyos propios analisis psicologicos, asi como los de los personajes que los rodean, referidos a la situacion basica de la comedia, constituyen buena parte de su valiosa materia original, a tal punto que son las actitudes psicologicas de la protagonista las que ofrecen el tema que el titulo de la comedia pone de relieve. Ibid., pp. 349-350.

El que nos interesa mas entre estos dos tipos de inversion es el primero, que demuestra el caracter distintivo de la comedia palatina. Es decir, precisamente el primer tipo de inversion implica todo lo que hemos visto analizando *El perro* y *El vergonzoso*, teniendo en cuenta los elementos de la comedia palatina. Hemos visto en ambas varios asuntos que van contra la practica de los dramas convencionales. Por ejemplo: no estan castigados los que tienen vicio moral y, mas bien, consiguen felicidad; estan invertidos los papeles del heroe y la heroina, es decir, en el sentido tradicional, los galanes estan afeminados y las damas muestran la iniciativa del hombre. Digamos que todas estas inversiones tienen mucho que ver con los caracteres de la comedia palatina que hemos visto. Es decir, lo que causa estas inversiones de *El perro* y *El vergonzoso* es precisamente su adscripcion a la comedia palatina. Y, aunque Weber de Kurlat no comenta la revolucion directamente

en su trabajo, de acuerdo con su declaracion siguiente podriamos decir que este concepto de inversion tiene algo que ver con la idea revolucionaria de la comedia:

[...], pues si bien en muchos aspectos psicologicos los personajes reaccionarian como espanoles contemporaneos, la morfologia de una comedia, asi como las convenciones del genero, permitian secuencias, situaciones y fuerzas arbitrales que enfrentaban al publico con matices eticos y soluciones que corresponderian, o podian corresponder a un mundo diferente del que encontraba al volver a su realidad cotidiana. Frida Weber de Kurlat, "El perro del hortelano, comedia palatina" op. cit., p. 363.

Es decir, con la inversion la comedia palatina corresponde a un mundo diferente de la vida cotidiana del publico del siglo XVII, y, en este mundo, como ha dicho la propia Weber de Kurlat, puede plantearse o resolverse lo que no se podria en los demas tipos de comedia localizados en el mundo donde Lope, Tirso y el publico de aquel entonces tenian participacion diaria. Vease la cita de la nota 394.

Si la posibilidad de algo es visible y tangible, nosotros podemos marchar hacia esa posibilidad sin desviarnos. Pero, si no sabemos que existe, para descubrirla tendremos que quitar los obstaculos que nos la tapan. La declaracion de Wardropper de que la comedia espanola del XVII sirve para dorar la amarga verdad a fin de que el publico haga frente a ella sin amargura tenemos que considerarla como un esfuerzo para dirigir al publico a buscar activamente la posibilidad de una nueva sociedad eliminando los obstaculos que la ocultan. Entonces, ¿que quiere decir finalmente la idea de Weber de Kurlat de que a traves de la comedia palatina el poeta intenta plantear lo que no se podria en otras formas convencionales de comedia? Podriamos deducir que quiere decir que en el umbral del siglo XVII, es decir,

como ha dicho Vitse, en la época en la que la renovación de un “Antiguo Mundo” que había dejado de funcionar bien se situaba en el centro del debate ideológico, la comedia palatina era la manera más concreta que eligieron los poetas para seguir realizando dicho esfuerzo a través de la comedia, cuando se encontraban con el límite de dicho esfuerzo en las demás formas del género.

Feibleman dice que esta tendencia se destaca cuando el deseo del cambio se extiende en la sociedad. Véase la cita de la nota 163.

Efectivamente, como hemos visto en el 3.2. del capítulo □, en el periodo en el que se publicó *El perro y El vergonzoso*, a pesar de la predominancia del conservadurismo y el absolutismo monárquico en la sociedad, existía también el deseo del público hacia el cambio. Véanse, sobre todo, las citas de las notas 229, 231, 235, 238 y 239.

Y, si consideramos las explicaciones de Maravall y Díez Borque de que en el teatro de aquella época está reflejado el entramado social de la realidad, el conjunto de creencias, de valoraciones, de aspiraciones, de pretensiones que reconocía la sociedad, véanse las citas de las notas 226 y 227.

no nos extranara el hecho de que en comedias palatinas como *El perro y El vergonzoso* está reflejada la cuestión de la renovación social, que era el tema ideológico principal de la sociedad española de la generación de Felipe □. Aunque es cierto que lo que han declarado dichos estudiosos sobre el teatro está destinado fundamentalmente al sistema social del absolutismo monárquico-senorial de aquella época, no hay razón para no aplicar sus razonamientos a la tendencia renovadora, que es ciertamente una de las facetas que tenía esa sociedad. Como dice Vitse, si la renovación social es el centro del debate ideológico durante el primer cuarto del XVII, precisamente la comedia palatina es lo que refleja esta tendencia más plenamente.

En *El perro y El vergonzoso* hemos presenciado el impedimento que obstaculiza el verdadero amor de los protagonistas. La desigualdad que causan las estratificaciones sociales y la sociedad convencional que la consiente tacitamente son este impedimento. Si se eliminan los obstáculos, ¿qué habrá después? Pero no será la tarea de los poetas descubrirlo, sino

dependera de la imaginacion de los espectadores que han visto estas comedias, puesto que, conforme a la teoria de Feibleman, podemos decir que en ellas no se ofrece ninguna solucion directa sobre el absurdo que han presenciado los espectadores. La siguiente declaracion de Wardropper sobre *El perro* y *El vergonzoso* confirma esto:

A pesar de ser extraordinariamente chistosas, estas obras son al mismo tiempo dramas de tesis que plantean interrogantes a los cuales tan solo pueden insinuar algunas respuestas. Bruce W. Wardropper, *La comedia espanola del Siglo de Oro*, op. cit., p. 214.

En ambas comedias Lope y Tirso llevan a los espectadores fuera de Espana y a una epoca remota ofreciendo el ambiente fantastico, no porque alli este la solucion de todo, sino porque la realidad que los rodea es demasiado amarga para presenciarse tal como es. Quiza, sonando con la posibilidad del cambio de la sociedad, estos poetas querran que lo imaginen en la vida real, no en la obra -esto es una de las diferencias mas definitivas entre la comedia y la tragedia- En este sentido, nos convence bastante la declaracion de Frye de que el final feliz de la comedia nos impresiona no como forma verdadera o realista sino como deseable (vease la cita de la nota 209), puesto que, si parece demasiado verdadero, la imaginacion de los espectadores permanecera dentro de la dimension dramatica.

. Los espectadores pueden sonar con cualquier cosa viendo ambas obras, puesto que la barrera de imaginacion ya esta eliminada; los espacios que han instalado para *El perro* y *El vergonzoso* son donde la fantasia predomina.

§3. Hacia una simetria: comedia de capa y espada.

Hasta ahora hemos analizado las dos comedias de Lope y de Tirso tratandolas como arquetipo de la comedia palatina para comprobar como su teoria se puede aplicar a las obras correspondientes. En este apartado vamos a comparar dichas obras con otra comedia que pertenece a otro subgenero comico, puesto que, a traves de dicha comparacion, podremos poner de relieve con mayor claridad los caracteres distintivos de la comedia palatina.

Como hemos dicho en varias ocasiones, la comedia de capa y espada es el subgenero comico que tiene elementos simetricos con la comedia palatina en varios sentidos; fijacion temporal y espacial, aspectos de los personajes, características de los sucesos dramaticos, etc. Y el origen literario de esta simetria, como hemos visto en 3.3. del capitulo anterior, estriba en la teoria de Torres Naharro sobre comedia a fantasia y comedia a noticia. Siendo asi, tenemos que analizar estos elementos simetricos recordando los caracteres de la comedia palatina que hemos establecido. Y, para ello, *Las bazarrias de Belisa* de Lope de Vega (a partir de ahora citaremos como *Las bazarrias*) nos podra servir de obra ejemplar de la comedia de capa y espada, de acuerdo con el criterio de Wardropper. Wardropper divide la comedia de Lope en dos grupos:

Nevertheless, within his enormous production one can isolate two group of pure comedies. One group, based on novella material, consists of plays set as a rule in some Italian city and containing novelesque characters and a novelesque plot. Such a work is the well-known *El perro del hortelano* (The Dog in the Manger). The second group is based on the urban life of contemporary Spain, and usually on no source whatever. A good example is *Las bazarrias de Belisa* (The Extravagances of Belisa), which I shall be discussing. These latter plays were called cloak-and-sword plays, comedias de capa y espada, because the characters were attired not in costume but in everyday street clothing. The cloak and sword were habitual accoutrements. (Bruce W. Wardropper, □*Lope de Vega's urban comedy*□, Hispanofila, Numero especial dedicado a LA COMEDIA, primavera, 1974.)

Esta division de la comedia lopesca coincide mas o menos con la de Vitse de la tendencia comica del primer cuarto del siglo XVII, que ya hemos visto en la cita de la nota 115.

3.1. Identidad temporal y espacial: la comicidad domestica.

El elemento simetrico que podemos encontrar mas facilmente en Las bazarrias Para el analisis de esta obra utilizaremos la edicion de Alonso Zamora Vicente, ed., *El villano en su rincon, Las bazarrias de Belisa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

comparandola con la comedia palatina es su fijacion temporal y espacial. Mientras que *El perro* y *El vergonzoso* se desarrollan en epocas desconocidas o remotas, en espacios exoticos como Napoles y Avero y en palacios alejados de la vida cotidiana del publico, con los personajes de *Las bazarrias* el publico podria encontrarse facilmente “aqui y ahora”. Lo confirma Zamora Vicente en su edicion:

Nada hay en ella que suponga un alejamiento, un falseamiento de la realidad inmediata. Al contrario: es esta la gran salida, la primera heroina que nos encontramos al levantarse el telon. *Ibid.*, p. lxxvi.

Hay, sencillamente, lo que pasa a nuestro alrededor, en voz, en aliento, en gesto, en desazon. *Ibid.*, p. lxxvii.

Las bazarrias desenvuelven un ambiente verdadero, apoyado firmemente en la vida cotidiana, pero envuelto en una capa de falacidad, que resulta mas

verdadera que la propia verdad. Ibid., p. xcvi.

Más concretamente, el eje espacial de esta comedia es Madrid, el Madrid contemporáneo del público de principios del siglo XVII.

Existe manuscrito autógrafo de la comedia, en el British Museum, que ha servido para fecharla, ya que allí se lee la datación aceptada: 24 de mayo de 1634. Un año después, agosto del 35, Lope moría. (Ibid., p. xcvi.)

Los sitios que aparecen en las conversaciones de los personajes son conocidos por el espectador de aquel entonces. Es decir, Lope introduce a los personajes en el mismo espacio en el que se encuentra el público, con lo que las situaciones ficticias planteadas cobran apariencia de reales para él y se implica mucho más en ellas. Esto se produce desde el primer momento en el que se levanta el telón y aparecen en escena nuestra protagonista Belisa y su amiga Celia hablando de varios sitios madrilenos, que existían realmente en aquel tiempo:

CELIA. Ya la novedad recelo:

dijeronme que te habían
visto con luto en la calle
Mayor, aunque gala y talle
la causa contradecían:

(vv. 44-48.)

BELISA. iba sola con Finea,

amiga Celia, en mi coche,
tan sol de mi libertad,
cuanto luego fui Faetonte,
que nunca veras tan altas
las soberbias presunciones,

que no las fulminen rayos
como a las soberbias torres.
Era en la parte del Prado,
que igualmente corresponde
a esa Fuente, Castellana
por la claridad del nombre,
que tambien hay fuentes cultas,
que, aunque obscuras, al fin corren
como versos y abanillos,
quiera el cielo que se logren.

(vv. 85-100.)

BELISA. con la ocasion deste mes,
de tantas damas paseo,
salgo al campo a ver si veo
quien me ha de matar despues;
mas ni en Sotos, ni en Retiros
le he visto, ni el vuelve a verme.

(vv. 319-324.)

De hecho, segun la explicacion de Zamora Vicente, alrededor de la calle Mayor estaba emplazado lo mas vistoso del comercio, especialmente de panos y joyas, Vease la nota 47 de p. 121 de su edicion.

el Paseo del Prado o prado de San Jeronimo era el sitio preferido para las diversiones y esparcimiento de los madrilenos, Vease la nota 93 de p. 123 de su edicion.

y las excursiones a los sotos del Manzanares Segun la nota 308 de p. 133 de su edicion, El Soto significa los sotos de Manzanares.

eran obligadas Vease la nota 319 de p. 134 de su edicion.

en mayo. Resumiendo, como los personajes de El perro y El vergonzoso

recuerdan al público con palabras directas que ellos están en un lugar lejano en un tiempo desconocido o remoto, las conversaciones de Belisa y Celia sitúan los acontecimientos dramáticos de *Las bazarrias* en los mismos lugares en los que el público desarrolla su vida cotidiana. Vemos un ejemplo de ello cuando Belisa le cuenta a Celia que un día por la tarde durante un paseo en el Prado vio como tres hombres atacaban a otro llamado don Juan, que es galán, y le salvó interviniendo en la pelea con la espada del cochero. El público puede imaginarse esta pelea perfectamente porque conoce el lugar, aunque la pelea no se desarrolla en escena. Ignacio Arellano ha sistematizado tres tipos de coetaneidad y cercanía al público:

Es verdad que hay elementos típicos de la comedia de capa y espada en otras obras que en su conjunto no pertenecen al género, pero eso no borra las fronteras; [...].

En este sentido la comedia de capa y espada se caracteriza también por tres tipos de marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía al público; geográficas (se sitúan en ciudades españolas, castellanas principalmente: Madrid en primer lugar, pero a veces también Toledo, Valladolid o Sevilla); cronológicas (se sitúan en la coetaneidad); y onomásticas (funciona un código onomástico que coincide con el social vigente; cuanto más alejada de este código este la onomástica de una comedia, más lejos se halla de la convención genérica) Ignacio Arellano, □Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada□, Cuadernos de teatro clásico, 1, 1988, pp. 44-45.

Lope desarrolla los sucesos de esta comedia en los lugares existentes que el público también conoce, e invita al público a participar en la intriga complicada de los protagonistas; en vez de alejarse de su fortuna por el efecto de lo diferente como en *El perro* y en *El vergonzoso*, el público puede participar emocionalmente en los asuntos amorosos llenos de desden, celos y

enganos de las dos parejas, Belisa-don Juan y Lucinda-conde Enrique, puesto que ellos no son nobles de linaje distinguido que viven en palacio alejados del publico, sino jovenes que se pueden encontrar en cualquier calle del Madrid de la epoca, y el espacio donde se desarrolla la intriga tampoco es un lugar extrano, sino, al contrario, es demasiado familiar a los espectadores madrilenos del siglo XVII. En otras palabras, los juicios de valor, las costumbres e instituciones que predominaban en la sociedad espanola la epoca predominaran tambien en el espacio donde actuan los personajes de Las bizzarrias. La descripcion detallada y realista de Lope sobre los lugares de Madrid elimina la distancia entre el publico y los protagonistas. Podemos comprobarlo en la explicacion de Zamora Vicente sobre Madrid como eje espacial de la obra:

En efecto, Madrid es el fondo preciso para esta comedia.[...] Y como toda gran ciudad que crece afanosamente, se iria matizando dia a dia, causando estupor ante los ojos tradicionales del madrilenos o del provinciano. Y esa es la ciudad en que Lope hace moverse a sus criaturas, con gracia, con desparajo, con alocado vaiven de pasiones y de calmas. Esto es lo que vemos en Las bizzarrias de Belisa. Un madrid que va, rapido y entranable, desfilando por las ventanillas del coche, mientras Belisa nos cuenta su encuentro con don Juan, Prado adentro; los jeronimos, el Buen Retiro (ya escenario en tiempos de la comedia de las fiestas palatinas, deslumbradas y opulentas, de Felipe □); la Fuente Castellana, Prado de Recoletos abajo. Atravesamos la ciudad, cuestas del callejero austriaco arriba, para dirigirnos a la orilla del Manzanares, junto al Soto, al pie de unos olmos austeros, oscuros, mientras el rio sufre las burlas literarias que su escaso cauce provoca. Nos gusta adivinar desde esta orilla del rio las innumerables torres de la ciudad, trepando por las cuestas, detras del Alcazar, tal como nos las han transmitido los grabados de la epoca. Alonso Zamora Vicente, ed., op. cit., pp. xcvi-xcvii.

Esta fijación espacial tan realista y su contemporaneidad cronológica con el público le facilitan a este identificar la intriga amorosa con los acontecimientos que podrían ocurrir en su propia vida cotidiana en Madrid. En resumen, al contrario de la comedia palatina, viendo *Las bazarrias*, el público se sentiría identificado con los personajes en el sentido paradigmático y sintagmático. Es decir, al público no le parecerían ajenas las emociones de los protagonistas, y, por lo tanto, se absorbería y participaría emocionalmente en la aventura amorosa de las dos parejas protagonistas.

Así pues, su comicidad no puede ser como la de la comedia palatina; si aquí la comicidad se produce a través de la fantasía creada por la “diferencia paradigmática y sintagmática”, la de la comedia de capa y espada consiste en su intriga misma desarrollada en el mismo espacio y en el mismo tiempo donde los espectadores tienen participación diaria. Marc Vitse distingue esta comicidad de la comicidad fantástica llamando a aquella “comicidad doméstica”. Véase la cita de la nota 115.

En vez de crear el ambiente fantástico, el dramaturgo tiene que manejar bien la intriga de la obra para producir la comicidad. Por consiguiente, diríamos que la clave del efecto de lo diferente se desplaza de la cuestión del ambiente dramático a la de la intriga misma, es decir, el cariz de los acontecimientos dramáticos a los que los protagonistas tienen que hacer frente.

3.2. Enredo como fuente de la comicidad.

Por consiguiente, podemos decir que la comedia de capa y espada está llena de enredo con ambiente familiar para el público de aquella época. Francisco Antonio de Bances Candamo llama a este enredo “sucesos caseros de un galanteo”, que nos recuerdan a la “comicidad doméstica” de Vitse. La oposición binaria de la comedia que empezó con comedia a fantasía/comedia a noticia de Torres Naharro se ha concretado más en la teoría del

dramaturgo de finales del siglo XVII. Según Duncan W. Moir, intérprete de su teoría, Bances Candamo fue el primero que definió la comedia de capa y espada

Aquí, en el *Theatro de los theatros*, está la primera definición de la comedia de capa y espada que se puede encontrar en los anales escritos de la preceptiva dramática española, [...]. (Duncan W. Moir, ed., *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, Londres, Tamesis Books, 1970, p. lxxxix.)

:

Diuidiremoslas [las comedias] solo en dos clases: amatorias, o historiales, porque las de Santos son historiales también, y no otra especie. Las Amatorias, que son pura inuención o idea sin fundamento en la verdad, se diuiden en las que llaman de Capa y espada y en las que llaman de fabrica. Las de capa y espada son aquellas cuyos personajes son solo Caualleros particulares, como Don Juan, y Don Diego, etcetera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la Dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo. Las de Fabrica son aquellas que lleuan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son Reies, Principes, Generales, Duques, etcetera, y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuyo artificio consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran Fama, altas conquistas, eleuados Amores y, en fin, sucesos extranos, y más altos y peregrinos que aquellos que suceden en los lances que, poco a, llame caseros. Estas de capa y espada han caído ya de estimación, porque pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular que no se parezcan unos a otros, [...]. Ibid., p. 33.

Marcelino Menéndez Pelayo ha confirmado esta teoría explicando la comedia palatina y la de capa y espada de la manera siguiente:

Vienen despues las que realmente pueden llamarse comedias de capa y espada, las cuales, en los personajes, en los incidentes, en el desarrollo de la trama, en el estilo, en la verificacion y en todo, tienen ya un molde y un patron convenido, del cual pocas veces se apartan. Y, finalmente, queda una serie de comedias, que podemos llamar palacianas o palaciegas, en las cuales las pasiones que andan en juego son las de amor y celos, lo mismo que en las comedias de capa y espada, siendo ademas el enredo tan complicado como en estas; pero en que los personajes no pertenecen a la misma categoria, no son caballeros de la clase media, sino principes y grandes senores, los cuales, ya por si, y ademas por el medio ambiente en que, por decirlo asi, se mueven estas figuras, contribuyen a hacer una clase aparte de estas comedias. Marcelino Menendez Pelayo, Calderon y su teatro (3a edicion), Madrid, 1884, p. 336.

Ahi esta la razon por la que algunos criticos llaman a la comedia de capa y espada “comedia de costumbres”, “comedia de enredo” o “comedia de intriga”. Menendez Pelayo lo explica mas detalladamente con los terminos siguientes:

Las comedias de capa y espada son lo que llamariamos hoy comedias de costumbres de la clase media. Llamanse comedias de capa y espada, por el traje con que se representan; y por la complicacion de su enredo, se las ha llamado comedias de intriga. (Ibid., 341.)

Ignacio Arellano apunta asimismo que “Tambien se suelen llamar en la critica moderna □de intriga□o□de enredo□”. (□Convenciones y rasgos genericos en la comedia de capa y espada□, op. cit., la nota 3 de p. 28.)

Aparte de eso el nombre de “de capa y espada” tiene mucho que ver con la forma de vestirse del hombre de aquella epoca para salir a la calle, como

afirma Arellano en la misma nota: “El nombre, como es sabido, proviene del vestuario de los actores-personajes, que van según el uso del XVII con capa y espada. Claro que considerar por eso que esta comedia □is simply a comedia performed in street clothes□”. De hecho, en *Las bizarrías* podemos comprobarlo con lo que el conde Enrique pide para salir a la calle a su criado Fernando:

Toma, Fernando, el gaban,
y dame capa y espada.

(vv. 1554-1555)

Es decir, la materia principal de este subgénero cómico se limita a los sucesos complicados e intrigantes de la vida cotidiana relacionados con el amor de una pareja joven que pertenece a la burguesía urbana. Moir opina lo mismo que Menéndez Pelayo sobre la clase social de los personajes de la comedia de capa y espada, que hemos visto en la cita de la nota 418:

Como indica Bances, la característica fundamental de la comedia de capa y espada está en que sus personajes no pueden ser de clase social más elevada que la de ‘Caualleros particulares’, o sea de la nobleza menor. Ya apunte, en mi estudio dedicado a Kitto, que la comedia de capa y espada es la versión española y decorosa de la comedia de la clase media de Plauto y Terencio. (Duncan W. Moir, ed., op. cit., pp. lxxxix-xc.)

Por otra parte, Wardropper explica así los personajes y el eje espacial adecuados de este subgénero cómico:

Las comedias urbanas se distinguen de los dramas que se desarrollan en escenarios rurales -como *El Peribañez* de Lope o *El alcalde de Zalamea* de Calderón- por sus implicaciones sociales. Ya sea un “oficial”, un hidalgo o un cortesano, el habitante de la ciudad se diferencia del campesino en que no está sometido a las servidumbres y relaciones cuasifeudales que caracterizan la vida en campo. El Madrid que sirve de telón de fondo a

muchas comedias barrocas es una capital recién creada hacia la que españoles de todas clases han encaminado sus pasos para formar en ella una sociedad auténticamente homogénea; burguesa, pues. (Bruce W. Wardropper, *La comedia española del Siglo de Oro*, op. cit., p. 215.)

Sintetizando lo que dicen Menéndez Pelayo, Moir y Wardropper, podemos adscribir los protagonistas de la comedia de capa y espada a una condición determinada: se trata de jóvenes de la clase media y ociosa que viven en una ciudad grande como Madrid: son los jóvenes de la burguesía urbana de aquel tiempo. Y, por esta razón, el último estudioso llama a este subgénero cómico el “urban comedy” en inglés.

Por lo tanto, como señala Bances Candamo, hay dificultad en la composición de obras nuevas por las situaciones tan limitadas que se pueden incluir en él. Siendo así, para crear la comicidad con esta dificultad, al dramaturgo le hará falta habilidad, ingeniosidad e imaginación. Estos serán los requisitos más importantes para el dramaturgo de la comedia de capa y espada. Podemos confirmarlo en las siguientes explicaciones de Menéndez Pelayo y de Karl C. Gregg:

Empezando por los caracteres y continuando por la trama, bien puede decirse que todas estas comedias son diferentes, y todas se parecen, sin embargo, y esto depende de que en el punto más esencial de la dramática, es decir, en los caracteres y en la expresión (que no es más que la consecuencia y la manifestación externa del carácter), todas ellas se parecen, por más que en los incidentes, en los recursos y variedad de la trama haya soltado el autor las velas a la nave de su ingenio. Marcelino Menéndez Pelayo, op. cit., p. 341.

The key elements of a more valid definition can be extracted from information given previously: a comedia de capa y espada is one of incident

and intrigue in the life of the upper class, secular in tone, and characterized by no specific intent other than representing the concrete expression of the dramatist's ability: the depth and breadth of his imagination, ingenuity, and style-in short, his craftsmanship. Karl C. GREGG, "Towards a definition of the comedia de capa y espada", Romance notes, Vol. XVIII, No. 1, (Fall, 1977), p. 105.

Pero, igual que la comedia palatina, este subgenero pertenece a la comedia, comedia pura como concepto contrario a la tragedia, que contiene la comicidad en su contexto. Ignacio Arellano lo afirma con los terminos siguientes:

Igualmente, como vengo senalando, la comedia de capa y espada, frente a la tragedia (con sus graciosos especializados) se caracteriza por la generalizacion de los agentes comicos. [...] En muchas obras damas y galanes llevan el peso de la comicidad de la accion frente a la pasividad de graciosos testigos, y los viejos de la comedia estan sometidos casi siempre a una perspectiva ridiculizadora, que a menudo se relaciona estrechamente con el tratamiento comico del honor. Ignacio Arellano, "Convenciones y rasgos genericos en la comedia de capa y espada", op. cit., p. 45.

Es decir, si interpretamos esto desde el punto de vista teorico de Olson, en la comedia de capa y espada tambien se produce la comicidad a traves del efecto de lo diferente, clave teorica para producirla. La diferencia patente entre la comedia palatina y la de capa y espada desde el punto de vista dramaturgico es el hecho de que en la primera, como hemos visto, el dramaturgo consigue dicho efecto a traves de la "diferencia paradigmatica y sintagmatica" dentro del contexto, No obstante, esto no quiere decir que a

la comedia palatina le falte la intriga. Al contrario: tanto a este subgenero comico como a la comedia de capa y espada la intriga es imprescindible en su estructura argumental. Como dice Menendez Pelayo, en la comedia palatina “las pasiones que andan en juego son las de amor y celos, lo mismo que en las comedias de capa y espada, siendo ademas el enredo tan complicado como en estas” (vease la cita de nota 418). Y Arellano tambien dice que las obras de la comedia palatina son “fundamentalmente ludicas con tramas de enredo, rasgo que comparten con las de capa y espada” (Ignacio Arellano, *Historia del teatro espanol del siglo XVII*, op. cit., p. 139.) Lo que intentamos decir en este caso es que, a pesar de ello, la intriga misma de la comedia palatina tiene menos que ver con la comicidad que la de la comedia de capa y espada. Esto es, en aquel subgenero comico la clave mas importante de la comicidad es la “diferencia paradigmatica y sintagmatica” antes que la intriga misma. O, en otros terminos, el dramaturgo de la comedia palatina puede crear la comicidad instalando dicha diferencia a lo largo de la intriga.

mientras que en la segunda, como dicen Arellano y Wardropper, lo hace por el manejo ingenioso de la intriga dramatica:

Objetivo final de la comedia de capa y espada me parece ser la construccion de un juego de enredo, muestra del ingenio del dramaturgo, capaz de entretener -suspender- eutrapelicamente al auditorio. Ignacio Arellano, □Convenciones y rasgos genericos en la comedia de capa y espada□, op. cit., p. 47.

This urban comedy, I have said, depends on no literary source. It uses traditional comic techniques and effects only in so far as they are called for by the plot. The plot itself is an original invention. Bruce W. Wardropper, □Lope de Vega’s urban comedy□, op. cit., p. 49.

Así pues, tenemos que entender en este sentido la declaración de Stern, que vimos en el apartado anterior, Véase la cita de la nota 378.

de que Lope en la comedia de capa y espada consigue el alejamiento crítico del público, que se requiere para la risa como respuesta socialmente condicionada, inventando unas intrigas sumamente artificiales, mientras que lo hace en la comedia palatina colocando la acción fuera de España.

En resumen, todo lo que hemos visto aplicando la teoría de la comedia a la comedia palatina se puede aplicar también a la comedia de capa y espada, puesto que, al igual que aquella, es una especie de comedia; la diferencia entre ellas reside en la cuestión dramaturgica desde el punto de vista teórico de Olson. Es decir, el mismo enredo que se encuentra en la comedia de capa y espada es la fuente básica y más importante de su comicidad. Para comprobar todo esto, vamos a volver a *Las bazarrias* de Lope de Vega.

En primer lugar, nos encontramos con una acción extravagante realizada por Belisa cuando a don Juan en el Prado le atacaban tres hombres, y que ella misma cuenta:

Acudieron a este punto,
tirándole varios golpes,
tres hombres a mi galán,
cosa indigna de españoles.
Pero dicen entre amigos,
que el enemigo perdona,
que solo es vil el que huye,
y valiente el que socorre.
Con razón, o sin razón,
salto de mi coche entonces,
quito la espada al cochero,
que arrimado a los frisonos
miraba a pie la pendencia,

todo tabaco y bigotes,
como si estuviera el necio
de la plaza en los balcones
y el Conde de Cantillana
acuchillando leones:
y partiendo al caballero,
me pongo de Rodamonte
a su lado. ¡Cosa extrana!
En fin, hombres de la Corte,
pues se volvieron humildes,
los que llegaron feroces.

(vv. 157-180.)

Esta comedia empieza así con la extravagancia de la protagonista. Aunque su condición exterior es bastante familiar a los espectadores, puesto que es una joven ociosa y rica. Podemos imaginar la riqueza de Belisa más concretamente con la siguiente conversación de don Juan y su criado Tello:

D. JUAN. (Ap. a Tello)

Más de treinta mil ducados
de dote, sin esta casa,
tiene Belisa.

TELLO. Y las joyas,
ricos vestidos y alhajas,
¿son barro? Dichoso eres,
y advierte, que, si te casas,
me des también a Finea.

(vv. 1830-1836)

que se puede encontrar fácilmente en cualquier calle madrileña, desde el principio de la obra notarán algo raro con la personalidad de Belisa. Cuando don Juan se ve en esa situación crítica, ningún espectador normal podría

imaginar la solución tan extraña y atrevida de Belisa, puesto que no es un hombre, y todo esto ayuda a producir la comicidad a lo largo de la comedia desde el punto de vista de Olson.

Estamos hablando de la cuestión de (in)verosimilitud de la acción de Belisa. Ya hemos estudiado la cuestión de la (in)verosimilitud de la comedia viendo la explicación de Ignacio Arellano de la nota 270.

De hecho, como dice Arellano, la inverosimilitud es el recurso frecuente para crear el enredo en este subgénero cómico:

En mi opinión esta exigencia debe ser relativizada de nuevo: depende de la especie dramática. No parece defendible, en efecto, la verosimilitud de las tramas de capa y espada. La misma mecanización extrema de ciertos recursos (llegada imprevista del padre o hermano que sorprende a los amantes, el esconderse el galán, el trueque de nombre e identidades, los apartes, la confusión provocada por los mantos en las tapadas, los disfraces varoniles, etc.) supone una convencionalización inverosimilmente exagerada. Ignacio Arellano, "Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada", *op. cit.*, p. 36.

La trama de la comedia de capa y espada no obedece a razones de verosimilitud, sino a la técnica del azar controlado por el dramaturgo al libre albedrío de su imaginación y necesidades de enredo. *Ibid.*, p. 37.

En este caso, tenemos que distinguir lo que quiere decir Olson con la semejanza o la verosimilitud. Véase la cita de la nota 55.

de lo que dice Arellano aquí. Aparente y objetivamente, nos pareciera inverosímil el hecho de que una mujer del siglo XVII como Belisa intervenga

con una espada en un duelo de hombres para salvar a uno de ellos. Conforme a lo que acaba de explicar Arellano, esta inverosimilitud hace falta a veces en la comedia de capa y espada para inventar el enredo. Siendo así, podríamos decir que lo que concede el matiz verosímil a esta inverosimilitud será la descripción y fijación detallada del tiempo, el espacio y la onomástica de esta obra, tan coetáneos del público. Recordemos lo que hemos dicho viendo la ficcionalidad y la verosimilitud de la comedia de capa y espada en p. 157: “diríamos que la comedia de capa y espada tiene la ficcionalidad basada en los asuntos cotidianos, cuya verosimilitud se logrará por medio de su semejanza con la vida cotidiana.”

como en la comedia palatina la fijación espacial exótica y la precisión temporal remota o desconocida paradójicamente posibilitan el que parezca probable al público del siglo XVII el asunto dramático inverosímil. Hemos estudiado este tema de la comedia palatina a lo largo del subapartado 3.3. del capítulo □.

. En resumen, la inverosimilitud de Arellano es necesaria en este subgénero cómico, puesto que, si la interpretamos desde el punto de vista de Olson, puede producir la comicidad o, mejor dicho, el efecto de lo diferente. Pero, para ello, paradójicamente, esta inverosimilitud tiene que lograr el matiz verosímil hasta cierto grado, es decir, hasta que el público no la considere como un puro disparate, puesto que, conforme a lo que ha dicho Olson con la semejanza, este puro disparate no produce la comicidad, y lo que posibilita esto en la comedia de capa y espada es la coetaneidad temporal, espacial y onomástica. Por lo tanto, no nos parece casual el hecho de que, como hemos visto en el subapartado anterior, en cuanto se levanta el telón, Belisa y Celia hablen de varios lugares madrilenos que existen verdaderamente. En las explicaciones de José María Ruano de la Haza y de María del Pilar Palomo, ya hemos visto para que servían tales constantes referencias de los actores sobre el tiempo o los lugares determinados en el teatro del siglo XVII, donde faltaba la decoración realista; veanse las notas 322 y 323.

Es decir, diríamos que lo ha hecho Lope deliberadamente con dicho objetivo.

De todos modos, tampoco nos parece casual el hecho de que a principios

de la obra se muestre al público este carácter extravagante de la protagonista. En otros términos, ya no le preocuparán tanto al público los sucesos complicados y extraños que van a ocurrir alrededor de Belisa, no por la “diferencia” de su condición exterior o del ambiente dramático como en la comedia palatina, sino por su personalidad extravagante. Mejor dicho, con esta condición de Belisa demostrada al principio de la obra, el público puede prever que el asunto que va a ocurrir será imprevisto y enredoso.

Belisa's extravagances are unexpected modes of behavior. All that one can predict about her is that she can be counted on to do the unforeseen. (Bruce W. Wardropper, □Lope de Vega's urban comedy□, op. cit., p. 53.)

Esta extravagancia de Belisa se desarrolla otra vez en el acto □. Igual que en el □, ella salva a don Juan interviniendo en una pelea. Pero esta vez lo hace con su criada Finea, disfrazándose de hombres con sombreros de plumas, y ferreruelos con oro y dos pistolas. Véase la acotación del principio de la Escena □ del Acto □.

Estos disfraces varoniles, según lo que ha dicho Arellano en la cita de la nota 430, implican una convencionalización inverosimilmente exagerada. Mas concretamente, Belisa acude a la casa de Lucinda, su rival en amor, para comprobar lo que le ha dicho: que en cuanto anochece, don Juan viene a su casa y comienza a dar golpes en sus puertas y ventanas, y a ofrecerle cadenas, etc.; Lucinda ha accedido a escucharle, conmovida por las lágrimas del galán; una vez dentro, él tuvo tal desmayo que fue menester acorrerle con agua de azahar y alcorzas; finalmente, según lo que Lucinda ha dicho a Belisa para remachar el clavo, don Juan acusa a Belisa de acosadora, que las criadas no le dejan vivir, ya que noche y día las tiene rondándole la puerta. Véase la Escena XI del Acto □.

Naturalmente, todo esto es una mentira inventada por Lucinda para vengarse de Belisa provocándole celos, puesto que esta ha arrebatado a don Juan de aquella de un modo atrevido. De todos modos, cuando Belisa y Finea llegan a la casa de Lucinda para dicho propósito, don Juan también viene ahí con su criado Tello por casualidad para hablar con Lucinda. Y

cuando llama a la puerta, aparecen por la calle Octavio y su criado Julio acompañados de otros dos hombres, que son guardaespaldas de Octavio. Quieren matar a nuestro protagonista, ya que Octavio y Julio fueron machacados en otra ocasión por don Juan y Tello. En este momento tan crítico, Belisa, aunque resentida con don Juan, decide salvarle diciendo que “el defender al enemigo es siempre gentileza y bizarria”. Este choque espectacular se desarrolla del modo siguiente:

TELLO. [Ap. a don Juan]

El Conde es este. Gran sospecha tengo
que te viene a matar con sus criados.

D. JUAN. Tello, no hay más: morir como soldados.

TELLO. Cuatro son, dos me caben. No hayas miedo
que me divida de tu lado un dedo.

D. JUAN. Pues, Tello, aquí vere si eres valiente.

BELISA. [Ap. a Finea]

A matar a don Juan viene esta gente.
A su lado me pongo.

FINEA. Y yo te sigo.

BELISA. Finea, defender al enemigo
fue siempre gran fineza y bizarria.

OCTAVIO. ¡Ah, caballeros! Esa puerta es mía.

D. JUAN. Pues pase, si pudiere.

[Desenvainan las espadas don Juan y Tello;
Belisa y Finea apuntan sus armas de fuego
a Octavio y compañeros.]

JULIO. ¡Octavio, tente!

Cuatro, y los dos con escopetas.

OCTAVIO. Creo,
que burlan mis desdichas mi deseo.

JULIO. Vuelvete y no acometas.

OCTAVIO. ¿En Madrid escopetas?

¡Caso, por dios, terrible!

JULIO. A quien quiere matar todo es posible.

(Vanse Julio y Octavio.)

(vv. 2030-2047.)

Esta extravagancia de Belisa, a diferencia de la anterior, se realiza con un disfraz masculino, recurso muy frecuente en el teatro de aquella época, que recomienda el propio Lope en su Arte nuevo:

Las damas no desdigan de su nombre,
y, si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.

(vv. 280-283)

Sobre este recurso dramático Emilio Orozco Díaz opina:

El recurso de la transformación y enmascaramiento del personaje llegará al extremo de convencionalismo, y no solo en la comedia ligera, más mecanizada en su técnica -como la española de capa y espada, sino en las obras de tema o intención más grave y filosófica-. Basta recordar, en este sentido, como se extiende el gusto por el personaje femenino vestido de hombre, frecuente en la dramática de la época, y, especialmente preferido en el teatro español, desde Lope a Calderón, y con el caso destacado de las comedias de Tirso. Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Editorial Planeta, 1969, p. 228.

El primer caso es, sobre todo, recurso cómico que crea situaciones divertidas

[...]. Ibid., p. 229.

Siendo así, cuando Octavio huye como si saliera disparado con su gente quejándose de mala suerte, podemos imaginar con facilidad que los espectadores se reirían viendo este espectáculo, puesto que quien le da miedo a Octavio con escopeta no son don Juan y Tello sino Belisa y Finea disfrazadas de hombres. Por otra parte, el disfraz varonil de la actriz tiene un fondo erótico además de un efecto cómico, según la interpretación de Juan Manuel Rozas:

El pantalón y la media ajustados eran, paradójicamente, un “destape”, como se dice hoy, si partimos de la ropa femenina de la época. La actual moda femenina de pantalón ceñido, que va sustituyendo a la minifalda, nos puede dar una idea del problema. Para aquellos hombres, sin imágenes de cine o revistas ilustradas, como ya senale, el teatro tenía también ese aliciente erótico. (Juan Manuel Rozas, op. cit., pp. 118-119.)

Por otra parte, la extravagancia de Belisa tiene origen en su carácter tan desdenoso y presumido, que demuestra principalmente con el conde Enrique. Celia le cuenta a Belisa que sufre enamorada de don Juan:

Es suceso tan extraño,
que, a no ser tuyo, no fuera
posible que le creyera;
pagas justamente el dano
que has hecho a tantos, ingrata.

(vv. 295-299.)

Belisa misma también sabe que es una persona arrogante y lo reconoce

de la manera siguiente:

Naci con inclinacion
a todo amor tan contraria,
que no pense que en mi vida
a querer la sujetara
discrecion y gentileza;
pero no hay soberbia humana
sin contradiccion divina.
Funde mi loca arrogancia
en que no hubiese mujer
que no rindiese las armas
a mi libre entendimiento;
(vv. 2654-2664.)

Este caracter, que nos recuerda a Diana y a Serafina de *El perro y de El vergonzoso*, es muy adecuado para que el dramaturgo desarrolle el enredo extravagante. Es decir, a los espectadores les parecera muy divertido observar como cambia esta mujer persiguiendo el amor de un hombre determinado.

La manera de buscar el amor de Belisa tampoco nos parece corriente desde el punto de vista del siglo XVII. Es decir, como en el caso de Diana y de Madalena de *El perro y de El vergonzoso*, Belisa intenta tomar la iniciativa en conseguir el amor de don Juan en vez de esperar pasivamente a ser elegida por el. En concreto, en la conversacion con Belisa Don Juan le dice que esta harto de Lucinda, a pesar de que se ha vuelto docil y amable en extremo despues de que Belisa le provocase celos. Entonces esta le dice que tiene una amiga que le habla de el, pero que, si se burla de ella, es de temer su furia. Antes de mostrarsela, pide a don Juan que le entregue cuantas prendas tenga de Lucinda, empezando por el retrato. Don Juan lo promete y pregunta quien es la dama. Y la respuesta de Belisa es la

siguiente:

D. JUAN. Yo hare
 que las traiga Tello, en fe
 de que ya le soy ingrato.

BELISA. ¿Y sera cierto?

D. JUAN. ¿Pues no?

BELISA. ¿Cumplireislo todo ansi?

D. JUAN. Digo mil veces que si:

 Mas, ¿quien es la dama?

BELISA. Yo.

(vv. 1299-1305.)

Desde este momento empieza mas plenamente el enredo: don Juan se enamora de Belisa; Lucinda, perdida por amor, se venga de Belisa enganandola con ayuda del pretendiente de Belisa, el conde Enrique. Este, harto de hacer el favor de ayudar a Lucinda a vengarse de Belisa, revela a esta todo el engaño que ha hecho Lucinda. Belisa, recuperada del amor gracias a esta revelacion, inventa un enredo habil para vengarse de Lucinda...

Sobre todo, este enredo tan enganoso inventado por Belisa nos lleva a la conclusion de Las bazarrias, tipica de la comedia: un final feliz. Mas concretamente, Belisa, enterada de que Lucinda la ha enganado para vengarse de ella, dice a don Juan que de a Lucinda y Enrique su recado equivocado o ambiguo intencionadamente. Don Juan les dice que, en contestacion a la carta en que Lucinda le pedia a Belisa un vestido para su boda, esta ofrece el mejor de que dispone, el cual no ha aprovechado nunca. Y aun mas: anade que quiere ser ella quien vista a Lucinda para la ceremonia, y le ruega que sea ademas en su casa, y que la honre de madrina:

D. JUAN. Dijome que en un papel
que Lucinda le escribio,
que por eso me llamo
para darme parte del,
la escribe, que hoy se desposa,
que a tanta ventura tengo,
que yo propio a daros vengo
las gracias, Lucinda hermosa,
y que en razon del vestido,
que le honreis tiene a favor
sus galas, con el mejor,
y que nunca le ha servido.

Y os envia a suplicar,
que, de su mano tocada,
salgais a ser envidiada,
y a no tener que envidiar;
y que si tambien quereis
(tanto desea obligaros)
en su casa desposaros,
de ser madrina la honreis.

(vv. 2588-2607.)

Segun la interpretacion de Alonso Zamora Vicente, la ultima frase puede tener dos sentidos: lo mismo puede ser ella la madrina que la apadrinada. Veanse pp. xcii-xciii de su edicion.

De todos modos, Lucinda esta contenta suponiendo que Belisa se ha rendido y le ha permitido la boda con don Juan, y despues, acompanada de todos, va a la casa de ella como novia. Y, en cuanto llegan alli para la boda, Belisa, que estaba esperandolos, se venga ingeniosamente de Lucinda de la manera siguiente:

CONDE. Todo cumplimiento cansa.

Resta, senora Belisa,
pues aqui nos acompanan
tantos criados, que sean
testigos de que se casan
Lucinda y don Juan.

BELISA. ¿Quien? ¿Como?

CONDE. Lucinda y don Juan.

BELISA. ¡Extraña
novedad! ¿Quien os lo dijo?

LUCINDA. ¿Como quien? Agora acaba
de decirnoslo don Juan.

BELISA. Don Juan, o el sentido os falta,
o no me entendistes bien,
que yo a decir enviada
que viniese a ser madrina
quien viene a ser desposada.

LUCINDA. ¿Madrina? ¿De quien?

BELISA. De mi.
Y que al Conde suplicaba
me honrase y favoreciese
como me dio la palabra.
¿Dijeos esto?

D. JUAN. Asi es verdad,
mas mi turbacion fue tanta,
que erre el recado, mas tengo
disculpa, si me la pasan
por la necesidad primera.

LUCINDA. Ha sido necia venganza,
pero yo la tomare
de los dos;

(vv. 2711-2737.)

Al final, la venganza se convierte así en la reconciliación, reconciliación que posibilita incluso a Lucinda participar en la fiesta de la boda de la pareja de nuestros protagonistas, conforme a la teoría de la comedia.

3.3. Mundo de la experiencia vs. mundo trascendental.

El enredo lleno de la inverosimilitud de la comedia de capa y espada lo interpreta Wardropper con el concepto de “lo extraordinario forjado por lo ordinario”. Es decir, donde este subgénero cómico presenta el asunto inesperado y enredoso es precisamente en medio de la rutina urbana. Según él, esta doble estructura equilibrada sirve de base a las obras lopescas de la comedia de capa y espada. Este estudioso inglés desarrolla así este razonamiento:

At the same time Lope's comedy presents the extraordinary in the context of the ordinary, the unexpected event in the midst of urban routine. The locale, the people, the sword play were familiar parts of a Madrid audience's life. If it were nothing more than a depiction of everyday life, urban comedy would be boring. The commonplace must, then, be made to appear in some respects magically different, out of the ordinary. This effect is attained by involving everyday Madrid in extraordinary happenings, such as chance encounters, remarkable coincidences, a girl engaged in a sword fight. The natural is thus framed by the artificial at the same time that the extraordinary is framed by the ordinary. This counterbalancing dual structure underlies Lope's urban comedies. Bruce W. Wardropper, "Lope de Vega's urban comedy", *op. cit.*, p. 56.

Por consiguiente, diríamos que el enredo inverosímil inventado por el comediógrafo de este subgénero puede destacarse más a través de su ambiente rutinario, familiar y cotidiano. En otros términos, diríamos que

este ambiente tiene una doble función importante en la comedia de capa y espada: como hemos dicho antes, puede ofrecer al público el matiz verosímil en la inverosimilitud que tienen los sucesos dramáticos, y, contrastando así con el carácter extraordinario de estos sucesos inverosímiles, puede causar la comicidad y, por lo tanto, divertir al público. Es decir, como apunta Wardropper analizando *Las bazarrias*, el público se deleita en el mundo desordenado hecho por la situación escénica tan escandalosa de la gente socialmente prominente; el público ríe y se siente relajado viendo a los superiores sufrir por amor, igual que él:

The audience is gratified to witness this truancy because it is thus enabled to participate vicariously in a saturnalian situation, in which socially prominent people are enslaved by love while their servants run their lives for them. The audience revels in a world which has been turned upside-down. *Ibid.*, p. 56.

Por esta razón, en el subapartado anterior hemos dicho que el enredo creado así es la fuente de la comicidad de este subgénero cómico. Y de ahí la diferencia simétrica entre la comedia palatina y la de capa y espada desde el punto de vista de Olson: mientras que en la segunda el efecto de lo diferente estriba en el contraste del ambiente tan familiar y realista con la característica excepcional de los sucesos dramáticos, en la primera, dicho efecto se realiza a través del mismo ambiente diferente y extraño con que se encuentra el público. Más concretamente, en la comedia de capa y espada los protagonistas no están en armonía con la sociedad escénica, a la que pertenece el público en realidad; directa o indirectamente demuestran la disconformidad contra su convención a través de hechos extravagantes, y, por lo tanto, el público puede sentirse diferente de ellos, aunque tampoco este en armonía con esa sociedad. Pero, en la comedia palatina los protagonistas no se rebelan contra la sociedad escénica tanto como los de capa y espada -por ejemplo, Diana y Teodoro de *El perro aparentemente*

procuran respetar el orden social-; lo que posibilita al publico sentirse diferente de los protagonistas son precisamente el eje espacial o temporal tan lejano y la condicion exterior de los protagonistas tan distinta. Por lo tanto, como hemos visto analizando El perro y El vergonzoso, gran parte de la comicidad de la comedia palatina podia ser lo que no provocaba risa en la vida cotidiana del publico. Por esta razon, deciamos que la comicidad de la comedia palatina era contextual, y hemos visto que Susanne Langer considera en este tipo de comicidad el humorismo, que es el “elemento poetico” de la comedia, Veanse las citas de las notas 137 y 139. Hemos visto este “elemento poetico” estudiando el humorismo de la comedia de su teoria en el §2. del capitulo anterior.

uno de los criterios mas importantes para apreciar la cualidad de la comedia, conforme a lo que explica esta estudiosa.

En resumen, podemos esquematizar de la manera siguiente las formulas de la comicidad de estos dos subgeneros comicos:

comicidad	Protagonista
efecto de lo diferente	enredo
Publico	Sociedad escenica
comedia de capa y espada	

Publico	comicidad
ambiente	
exotico/	efecto de lo
extrano	diferente

Sociedad escénica

Protagonista

comedia palatina

Desde esta simetría de ambos subgéneros cómicos podemos encontrar la diferencia definitiva entre sus mensajes. En primer lugar, como vemos en el esquema de la comedia de capa y espada, en *Las burlas* necesitamos prestar atención a la actitud subversiva, airada o resistente de los protagonistas a la convención y a las reglas sociales. De hecho, podemos decir que don Juan es un joven desesperanzado que ha malgastado la fortuna tontamente cortejando a una mujer enfadando a su padre, como lo confiesa el mismo de la manera siguiente:

vi una tarde
con otro de chamelote,
un serafín de marfil
con toda el alma de bronce:
quede sin ella, seguila,
servila, y agradeciome
la voluntad, retirando
todo lo que no es amores.
Gaste, empobreci; mi padre,
enojado, descuidose
de mi socorro, y Lucinda
(que este es de esta dama el nombre),
desdenosa, a puros celos
me mata viendome pobre:
que no hay finezas que obliguen,
ni lagrimas que enamoren.

(vv. 239-254.)

Lucinda seria una mujer codiciosa, a quien no le importa el sentimiento sincero del amor -solo es la version de don Juan-. Por otra parte, si juzgamos a Lucinda por lo que dice ella misma, podemos decir que la unica cosa que le interesa en cuanto al amor a don Juan es, rendirle dominandole con los celos para hacerle esclavo de su amor, en vez de entregarse a el como su novia:

LUCINDA. [Ap. a Fabia]

Ya te he dicho lo que siento.

FABIA. ¿Pues como, si quieres bien a don Juan, le estas haciendo tiros con Octavio, a un hombre que te adora?

LUCINDA. Porque espero a puros celos rendirle, de manera que troquemos la esperanza en posesion, y el amor en casamiento.

FABIA. ¿Por mal le quieres llevar?

LUCINDA. Reducido a tal extremo, el se casara conmigo.

FABIA. ¿Por bien no es mejor consejo?

(vv. 866-878.)

Segun el contexto, don Juan ve la personalidad de Lucinda de forma exagerada, y la verdad es que lo que quiere ella es tomar la iniciativa en el asunto amoroso con don Juan. Por otra parte, en cuanto a la personalidad de Belisa, ya hemos visto su subversion, resistencia y extravagancia. En resumen, podemos decir que todos ellos son jovenes que tienen poco que ver con los caracteres normales que pide la sociedad de aquella epoca.

Ahora bien, de todos modos, estas actitudes de los protagonistas de Las

bizarrias tenemos que interpretarlas como una pereza o negligencia de la responsabilidad social antes que moral, y, por tanto, tendran poco que ver con la moralidad, segun lo que dice Wardropper:

This particular situation is represented as an act of truancy, a temporary abdication not so much of moral as of social responsibility.
Bruce W. Wardropper, "Lope de Vega's urban comedy", op. cit., p. 56.

Se da por supuesto esta interpretacion, ya que, igual que *El perro y El vergonzoso*, esta obra pertenece a la comedia, cuyo tema principal no puede ser la cuestion moral, como hemos estudiado antes, y, por lo tanto, nadie es castigado al final a pesar de su negligencia. Ademias, Wardropper considera esta negligencia como una abdicacion temporal, no la renuncia definitiva de la responsabilidad social que tienen que cumplir los protagonistas. Entonces, a diferencia de la comedia palatina, ¿que quiere intentar el dramaturgo con estas actitudes de los protagonistas que acabamos de ver? O, ¿a que estara destinada finalmente la caracteristica de este subgenero comico? Averiguando esta cuestion, finalmente podremos encontrar el punto definitivo donde la comedia de capa y espada se distingue de la palatina en su mensaje.

Segun lo que hemos visto estudiando esta, la parodia es uno de los aspectos mas importantes de este subgenero comico. Es decir, a traves de su estructura argumental en un espacio y tiempo remotos, el dramaturgo puede guiar a los espectadores a considerar el asunto dramatico como algo invariable, reiterativo y, por lo tanto, mitico. Y esta misma tecnica de la comedia palatina posibilita al dramaturgo parodiar las cosas injustas y absurdas de su sociedad sin referirse directamente a esta, puesto que los espectadores saben que no podrian ocurrir en su vida real, sino que son cosas mitificadas. Originalmente, esta estrategia tecnica se utilizaba en la tragedia o en los dramas serios del teatro de Lope de Vega. Conforme a la

declaracion de Wardropper, en los dramas serios Lope concede al asunto dramatico un caracter universal con dicha estrategia:

Since Lope always sets his tragedies and serious plays in the past, and often in exotic foreign countries, his intention in them is clearly to present aspects of human character and behavior that are invariable, repetitive, and hence mythic. Through one man's harrowing experience Lope's serious dramas show us all men's subjection to fate. They deal with universals. Ibid., p. 56.

Si de hecho en los dramas serios Lope consigue convertir en universal el destino personal del protagonista a traves de la fijacion temporal y espacial en el pasado y en el extranjero, podriamos decir que, con la misma fijacion temporal y espacial, en la comedia palatina parodia lo absurdo e irracional de su sociedad contemporanea sin criticarlo de forma directa. Mas concretamente, el mismo palacio de Belflor de la condesa Diana situado en Napoles y en un tiempo desconocido, y el palacio ducal de Avero del ano 1400, son parodias de la sociedad a la que pertenecen Lope de Vega y Tirso de Molina; es decir, son los espejos que reflejan de forma parodica las costumbres e instituciones absurdas de la sociedad de ambos poetas. Y, como hemos visto en los casos de Diana, Madalena y Serafina, despues de burlarse de la sociedad de forma indirecta a traves de la parodia, el dramaturgo hace a los protagonistas incorporarse junto con todos los personajes, incluso antagonistas, en el movimiento hacia la nueva sociedad realizando la boda y la reconciliacion.

Por otra parte, como hemos visto antes en *Las bazarrias*, en la comedia de capa y espada los protagonistas demuestran de forma evidente unas actitudes resistentes o subversivas sobre la sociedad de "aqui y ahora"; al publico le parece que tales actitudes se oponen de forma directa a las reglas tacitas de la sociedad a la que pertenece el mismo publico. Aparentemente el resultado final de *Las bazarrias*, no obstante, no nos demuestra ningun fruto

de esa resistencia que han tenido los protagonistas a lo largo de la obra; al final, simplemente se arregla la confusión escandalosa, el enredo lleno de celos y engaños: Belisa se casa con don Juan, Lucinda con el conde Enrique y estas dos parejas se reconcilian. Todo el alboroto que han causado estos jóvenes a lo largo de la comedia resulta ordenado de forma convencional y normal.

Sin embargo, por esta razón, si consideramos a ciegas *Las bazarrias* como una comedia de un tema simplemente conformista, es probable que la hayamos interpretado de forma demasiado sencilla y superficial. Las actitudes subversivas de los jóvenes sirven para insinuar la convención anacrónica o irracional de la sociedad. Es decir, tenemos que considerar su negligencia como una rebelión contra la convención de la sociedad existente. Y, por lo tanto, si la sociedad abarca a estos jóvenes al final, esto significa que hace caso de lo que piden ellos, pero, buscando otra forma renovada de la vida que pueda aguantar incluso el choque de la rebelión de estos jóvenes. De este modo, paradójicamente, la negligencia de los protagonistas de la comedia de capa y espada contribuye a fortalecer la estabilidad de la sociedad. Con la explicación de Wardropper podemos confirmar todo esto:

Paradoxically, the truancy has increased the stability of society. Playing hookey has its positive or creative value. It enhances the truant's spontaneity, his desire for a new life, his disinclination to waste time on the humdrum of daily existence. In the context of a complex and demanding society, an individual has been seen to have the courage to search for the idyllic, for the perfection of the pastoral life. The act of rebellion triggers new life forms which it is expected will survive the shock of the truant's renewed obedience to social imperatives. *Ibid.*, p. 57.

En resumen, para conseguir la estabilidad de forma más avanzada y renovada, la sociedad necesita la subversión y la desobediencia sociales de

jovenes como los de Las bazarrias:

In short, Lope's urban comedy demonstrates the necessity of social disobedience, deviation, and subversion. *Ibid.*, p. 59.

De todos modos, los protagonistas jovenes de esta comedia se reconcilian con la sociedad a traves de la boda. O, mejor dicho, casandose con sus parejas, ellos se incorporan a la sociedad, a la que se oponian mostrando la irresponsabilidad social con la pereza o la negligencia. Al final no hay burla ni critica sobre la sociedad; mas bien, se quedan en ella. Es decir, mientras que Diana y Madalena simbolicamente se marchan hacia una nueva sociedad con todos los personajes a traves de la boda y la reconciliacion, Belisa vuelve a su sociedad con los demas jovenes a traves de la boda y la reconciliacion. Y, como hemos dicho antes, la sociedad, a la que han vuelto las dos parejas jovenes de Las bazarrias, los abarca buscando otra forma mas renovada de vida para tolerarlos dentro de su limite. Por consiguiente, viendo a la sociedad abrazar finalmente incluso a estos jovenes tan resistentes, subversivos e imprudentes, el publico admirara a la sociedad por su flexibilidad, y tendra mas confianza en esa sociedad a la que pertenecen los protagonistas y, por supuesto, el mismo publico. Wardropper interpreta esta confianza como la catarsis de la comedia:

And in this return to normality the audience finds a second source of gratification. It is comforted when it sees the truants resume their proper places in a divinely ordained social hierarchy, in a world right-side-up. Since at the end of the play the rebels submit again to the social conventions by marrying and settling down, the spectators suppose smugly that, after all, everything is right with the society to which they belong. They are delighted to have been assured by the comedy that their society is resilient enough to reabsorb those young non-conformists who have such ingenuity, such

dynamism, such carefreeness, such a willingness to take risks by sneering at sacred taboos. [...]

The truancy and the final reconciliation with society produce a catharsis in the soul of the spectator. Bruce W. Wardropper, "Lope de Vega's urban comedy", op. cit., pp. 56-57.

En conclusion, en la comedia palatina el dramaturgo saca la verdad poetica armonizando la situacion de los personajes, algo semejante a la del publico de aquel tiempo, con el ambiente fantastico producido por la fijacion del tiempo y espacio remotos, y, como hemos dicho en el subapartado 3.3. del capitulo anterior, esta verdad poetica producida asi en la comedia palatina la hemos llamado la "verdad fantastica". Es decir, diriamos que el dramaturgo busca la solucion mas alla de la sociedad establecida esperando el cambio radical de esta. Por lo tanto, como dice Frye, algo nace al final de la comedia. Vease la cita de la nota 209.

A diferencia de este subgenero comico, en la comedia de capa y espada el dramaturgo no deja de enmendar la realidad para buscar la solucion. Por consiguiente, la verdad poetica encontrada al final de este subgenero esta basada tambien en la realidad: en vez de prestar atencion a otra sociedad imaginaria, el dramaturgo de la comedia de capa y espada espera en su obra que la sociedad a la que pertenecen el publico y los personajes tenga mas posibilidades de mejorar y avanzar. Y diriamos que esto es la diferencia definitiva entre los mensajes de la comedia palatina y la de capa y espada, a pesar de que ambos subgeneros comicos comparten la caracteristica de la comedia como genero dramatico y un concepto contrario a la tragedia. Ambos niegan en comun la realidad misma, pero cada uno de ellos tiene su propia manera de hacerlo.

Aplicando todo lo que acabamos de estudiar a la teoria de Frye de dividir la comedia en seis fases, podemos decir que la palatina refleja el mundo ideal y trascendental de inocencia y fantasia que existe mas alla de la

sociedad existente, mientras que la comedia de capa y espada intenta solucionar el problema de la realidad dentro del mundo de la experiencia. En otras palabras, entre las seis fases de la comedia de este crítico canadiense, la de capa y espada corresponde a las primeras tres fases, mientras que la comedia palatina pertenece a las últimas tres. Si aquel subgénero cómico nos ofrece una visión del mundo de la experiencia, este nos ofrece otra visión del mundo trascendental.

□. ESTUDIO GENERAL DEL RESTO DE LAS COMEDIAS PALATINAS LOPESCAS Y TIRSIANAS.

Siguiendo con nuestro estudio en profundidad de la comedia palatina, este capítulo lo dedicaremos a observar con detenimiento aspectos de este subgénero cómico, como son los ambientes fantásticos en los que tienen lugar las tramas argumentales y los temas que subyacen en estas. Para todo esto tomaremos otras piezas de Lope de Vega y de Tirso de Molina. Basándonos en los criterios de Marc Vitse y de Frida Weber de Kurlat, para las comedias palatinas de Tirso de Molina vamos a utilizar el criterio

de Vitse manifestado en Jose M. Diez Borque, ed., op. cit., pp. 557-558, puesto que no hay otro criterio mas sistematizado que coincida con nuestro punto de vista sobre las comedias palatinas tirsianas, aunque nos encontramos con una clasificacion muy precisa y exhaustiva de Maria del Pilar Palomo de las comedias tirsianas en el prologo de su edicion de Obras, Vergara, Barcelona, 1968. Esta clasificacion de Palomo tiene un limite demasiado estricto de la fijacion espacial de la comedia palatina para que coincida con nuestro criterio. (Por esta razon, La gallega Mari-Hernandez no pertenece a la comedia palatina sino a la “comedia villanesca” en su clasificacion.)

Y, para las de Lope, vamos a elegir las obras que comparten los criterios de Vitse y de Weber de Kurlat. La segunda estudiosa ha propuesto sistematicamente las piezas lopescas clasificadas como comedia palatina en su trabajo de “El perro del hortelano, comedia palatina”, op. cit.

escogeremos de Lope de Vega La vengadora de las mujeres, La boba para los otros y discreta para si, y El villano en su rincon; y de Tirso de Molina La gallega Mari-Hernandez, La fingida Arcadia, El castigo del penseque, y Quien calla, otorga. En el caso de Antona Garcia, a pesar de que pertenece a la comedia palatina segun el criterio de Vitse, prescindimos de esta comedia en nuestro trabajo. Antona Garcia tiene bastantes elementos de la comedia palatina: trata de un amor desigual entre la aldeana Antona y el conde de Penamacor, y presenta con frecuencia el exotismo con la aparicion de los portugueses -el conde de Penamacor tambien es portugues-; ademas, su eje temporal es remoto, la epoca del reinado de los Reyes Catolicos. Sin embargo, no podemos dejar de vacilar en colocar Antona Garcia dentro de la categoria de comedia palatina por tres razones: en primer lugar, aunque hay exotismo en la obra, las acciones de los personajes se desarrollan en Castilla, en segundo lugar, no se describe la vida palaciega suntuosa alejada de la cotidiana del publico, aunque salen los Reyes Catolicos, y, por ultimo, tampoco hay una conclusion clara del amor desigual entre Antona y el conde de Penamacor, es decir, el publico no puede ver fracaso ni exito al final. Por consiguiente, para evitar la posible polemica de colocar esta pieza tirsiana

dentro de la comedia palatina, es mejor que la dejemos a un lado.

Desde luego, existen otros puntos de vista para observar estas comedias, sin embargo, en este capítulo, nos centraremos solo al nuestro, es decir, al estudio de la comedia palatina que hasta ahora hemos realizado. Para ello analizaremos estas comedias en conjunto. Sin más preámbulos empezamos con la observación de los ambientes fantásticos.

§1. Observación de los ambientes fantásticos.

1.1. El ambiente fantástico propiciatorio de la relajación del público.

Vamos a empezar con las obras lopescas. En las tres comedias palatinas, el poeta nos invita a varios lugares europeos; podemos encontrar a sus protagonistas en Bohemia (La vengadora de las mujeres), en Bolonia de Italia (La boba para los otros y discreta para sí) y en París de Francia (El villano en su rincón). A lo largo de trabajo, llamaremos estas tres comedias de forma abreviada; La vengadora de las mujeres: La vengadora, La boba para los otros y discreta para sí: La boba, El villano en su rincón: El villano.

Para el estudio de La vengadora y de La boba vamos a utilizar la edición de Biblioteca de Autores Españoles. Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio. t. I y t. II, Madrid, Ediciones Atlas, 1950, y para El villano vamos a utilizar la edición de Alonso Zamora Vicente, ed., op. cit.

Sobre todo, en La vengadora pasa delante de nosotros un desfile de diversos nombres geográficos de Europa oriental (Bohemia, Transilvania, Albania) e Italia (Ferrara, Nápoles). E incluso aparecen Portugal y Alemania. Más concretamente, el protagonista de La vengadora es Federico, príncipe de Transilvania, cuya carta de pretensión de casamiento fue rechazada por Laura, princesa de Bohemia, que aborrece a los hombres sin razón, y, por lo tanto, él viene a la corte de Bohemia disfrazándose de Lisardo, un español, concretamente un zaragozano, para conseguir el amor

de Laura. Primero, como en varias comedias palatinas, Lisardo consigue ser el secretario de la princesa:

LAURA.

Cierto

Que lo estoy, noble espanol,
De oiros hablar y veros.
¿Que nombre o ciudad de Espana
Nombre y nacimiento os dieron?

LISARDO.

Zaragoza de Aragon.

LAURA.

Ilustre ciudad y reino.

(Acto □, Escena XII, p. 513.)

LAURA.

¿Quereisme servir? que pienso
Que para mi libreria
Y estar mi estudio compuesto
Como merecen mis libros
Y como honrallos deseo,
A proposito sereis.

LISARDO.

Senora, si yo merezco
Serviros, ¿que mayor bien
Pedirles puedo a los cielos?
Digo que quedo a serviros,
Y que tan contento quedo,

Que por no decir locuras

Tan justas, no lo encarezco.

(Acto I, Escena XII, p. 514.)

Y otros pretendientes de Laura que vienen a su palacio son Augusto, principe de Albania, y Alejandro, duque de Ferrara. Además, como vemos en las palabras de Laura que describen el ambiente del torneo a caballo (acto I, escena I), que es uno de los dos que ha propuesto esta a su hermano Arnaldo para elegir su marido, los participantes vienen de varios lugares de Europa; además de dichos pretendientes, aparecen el principe de Napoles, un alemán gallardo Lucidoro, un caballero azul de España -es Lisardo mismo-.

También el elenco de personajes de La vengadora es tan ofuscador como la ampliación geográfica de esta comedia. Es decir, todos los personajes son de familia real o nobles de linaje distinguido. Como acabamos de ver, Arnaldo, Laura, Augusto y Lisardo/Federico son principes de Bohemia, Albania y Transilvania, y Alejandro es el duque de Ferrara. Además, Diana es la prima de Laura, y Lucela es la hija del conde Teodoro, que son también amigas de la princesa. Julio y Otavio suponen las únicas excepciones; son criados de Laura y de Lisardo/Federico -el criado Camilo no tendrá ninguna importancia en esta comedia, puesto que aparece solo una vez en la escena VIII de acto I-. Todos ellos sufren la locura de Laura, que se niega a casarse desdenando a los hombres. Quiere ser la vengadora de las mujeres, puesto que los libros que ha leído dicen que todos los hombres son inocentes, buenos, santos, arrogantes, fuertes, y todas las mujeres son culpables, adúlteras, inconstantes, fáciles, locas. La princesa Laura no puede estar de acuerdo con esta opinión, y, por tanto, decide ser dicha vengadora diciendoselo a su hermano de la manera siguiente:

Concebi tal ansia en mi.

Que propuse, por vengarme,

De no querer bien a alguno
Ni permitir que me hablen,
Y dandome a los estudios,
Quedar suficiente y habil
Para escribir faltas tuyas;
Que algunas en ellos caben;
Que ni ellos son todos buenos,
ni ellas todas malas salen.

(Acto I, Escena I, p. 508.)

En fin, para no cansarte,
Yo quiero vengar, si puedo,
Agravios, de aqui adelante,
De mujeres, pues lo soy.

(Acto I, Escena I, p. 509.)

Por consiguiente, su hermano Arnaldo tiene que luchar contra esta locura para casarla; Augusto, Alejandro y Lauro/Federico tambien tienen que enfrentarse a ella para conseguir su amor rindiendola; e, incluso sus amigas Diana y Lucela tienen que aguantar la “leccion” que les da Laura para forzarles a aborrecer a los hombres, lo que va contra la “ley divina y humana”, segun dice Diana:

Yo no amo; que tu gracia
Estimo mas que mi ser;
Pero amara, si te hallara
Dispuesta, no digo a amar,
Si es imposible en las causas
Que das para no querer,
Pero a confesar que es casta

La voluntad que ama; en fin,
Que es ley divina y humana.

(Acto □, Escena □, p. 517.)

Sin embargo, no podemos decir que la locura de Laura sea causa de preocupacion para los espectadores. Naturalmente, al principio de la obra, viendola rechazar casamiento, el publico lo podria tomar en serio, pero dicho ambiente tan ofuscador en el sentido paradigmatico y sintagmatico permite al publico divertirse con la locura de Laura relajandose a lo largo de esta comedia. Entre el ambiente de La vengadora y la vida diaria del publico hay demasiada distancia para que el publico se identifique con los protagonistas.

Por su parte, podemos encontrar a los protagonistas de La boba en el palacio ducal de Urbino de Bolonia, Italia. Diana, una aldeana, que siempre sueña con ser noble, piensa que ella es villana por error de la naturaleza, y, por tanto, puede ser “mas de lo que es”, lo que nos recuerda al Mireno de principios de El vergonzoso. Antes de aventurarse a buscar el motivo de ser noble, Mireno dice a Tarso:

Considero algunos ratos
que los cielos, que pudieron
hacerme noble, y me hicieron
un pastor, fueron ingratos;
y que, pues con tal bajeza
me acobardo y averguenzo,
puedo poco, pues no venzo
mi misma naturaleza

(Acto I, vv. 337-344.)

Por otra parte, al principio de La boba, sonando con una vida noble, Diana tambien dice lo mismo con los terminos siguientes:

Con esto tan vana estoy,
Que pienso, por mas que voy
Reprendiendo mi bajeza,
Que se erro naturaleza,
O soy mas de lo que soy.

(Acto I, Escena I, p. 523.)

Su sueno se hace al fin real cuando Fabio viene a su aldea para avisarle que ella ya es la duquesa de Urbino, puesto que, segun el testamento del duque Octavio fallecido, es su hija natural y, por tanto, la sucesora de todo lo que tenia el. Pero, como dice Fabio, lo que espera a Diana en el palacio ducal no es solamente una vida feliz y elegante de noble, sino tambien un peligro de conspiracion para quitarle el derecho de suceder al duque fallecido:

Respetando aquella sangre
Que del muerto duque heredas,
Vine, no a pedirte albricias
Del parabien de que seas
Duquesa de Urbino, cuando
Eco destes montes eras,
Sino para que el peligro
A que te llevan adviertas,
Entre tantos enemigos,
Sin que nadie te defienda.

(Acto I, Escena □, p. 524.)

Es decir, puesto que el duque fallecido no tenia hijo en palacio, Teodora, su sobrina, estaba a punto de ser duquesa antes de que se abriera su testamento, y Julio, pretendiente de esta, podria ser duque casandose con ella. Sin embargo, toda esta suerte esta a punto de desaparecer por culpa de una humilde aldeana, Diana, hija encubierta del duque fallecido. Naturalmente, ellos conspiran en un intento de eliminarla. En cuanto llega

al palacio, que esta lleno de una cortesía falsa, lisonjas inútiles, murmuración, envidia, traiciones, engaños, cosas poco frecuentes en la vida cotidiana de los villanos, Diana tiene que defender su derecho de sucesión enfrentándose a la conspiración de Teodora y Julio para expulsarla. Su angustia en el palacio está descrita plenamente en las palabras, en que compara su vida palaciega con la vida aldeana que disfrutaba antes:

Determineme a querer
A tan noble caballero
Como Alejandro; y corrida,
De mi engaño me arrepiento.
¿Quién sino yo pudo hallar
La desdicha en el remedio?
¿Quién sino yo ser pudiera
Dichosa, para no serlo?
¡Ay, mi querida aldea!
Ay, campo ameno!
Quién me trujo a la corte
Muera de celos.
¡Ay, mis dulces soledades,
Donde escuchaba requiebros
De las aves en sus flores,
De las aguas en los hieles!
No allí lisonjas, no engaños,
No traiciones, no desprecios,
Adonde teme la vida,
Si no la espada, el veneno.
Nunca yo supe en mi aldea
De que color era el miedo;
Agora a mi sombra misma
Por cualquiera parte temo.
Alla todos eran simples,

Aqui todos son discretos;
Achaque es de la mentira,
Por ser mas los que son menos.

(Acto I, Escena XI, p. 534.)

Como hemos visto antes en las palabras de Fabio, esta angustia de Diana ha sido previsible desde el principio de la obra. Sin embargo, lo que le evita al publico la posible preocupacion causada por la identificacion con esta protagonista es el ambiente extrano que producen el eje espacial extranjero y la vida palaciega de los personajes, la cual le extranaria al publico tanto como a Diana. Ademas, como hemos visto antes, su fortuna esta hecha sin ningun esfuerzo, demasiado facil y casualmente para que el publico se identifique con ella. Un dia el destino hace a una aldeana ser duquesa de repente. ¿Como puede el publico identificarse con ella emocionalmente? Es natural que se sienta ajeno a esta fortuna de Diana, si tenemos en cuenta cuales eran las posibilidades de cambio de posicion social congenita en la sociedad de aquella epoca, lo que hemos visto en el §3. del capitulo I.

Gracias a todo esto, el publico de La boba puede relajarse evitando participar emocionalmente en la angustia de Diana, y, por tanto, puede ver sin preocupacion con que habilidad la protagonista consigue defender su ducado de sus enemigos previniendo el peligro de ser eliminada por la conspiracion.

Ahora tenemos que desplazarnos de Bolonia de Italia a Paris de Francia para ver a Juan Labrador, protagonista de El villano. Aunque muchas partes de esta comedia se desarrollan con los villanos en Mirafior, un pueblo situado a dos leguas de Paris, el palacio real parisiense tambien es el eje clave de la obra. Mas aun, el ambiente palaciego se puede destacar mas contrastandolo con el ambiente rustico de los labradores de ese pueblo.

A diferencia de las dos comedias que acabamos de ver, segun lo que explica Alonso Zamora Vicente en la introduccion de su edicion, dentro de El

villano Lope puede aludir a un acontecimiento historicamente real, que son las bodas entre las familias reales de España y Francia.

Después de largos periodos de guerras con Francia, la paz se cimentaba. En 1598 se había llegado a la Paz de Vervins. A pesar de la hostilidad manifiesta de Enrique IV de Francia hacia España, Clemente VIII consiguió del rey francés que se entablaran negociaciones para casar a la hija mayor del Borbon y de María de Medicis con el príncipe de Asturias, luego Felipe IV. Esas negociaciones fueron lentas: comenzaron en 1601. Enrique IV murió en 1610. La viuda las continuó y se alcanzó un doble objetivo: Isabel de Borbon, francesa, casaría con Felipe de Austria. Y Ana de Austria, hija de Felipe IV, se casaría con Luis XIII. (Alonso Zamora Vicente, ed., op. cit., pp. lii-liiii.)

Se trata del episodio de la escena XII-XIII del acto III, en el que el Rey dispone el viaje de su hermana, la infanta Ana, que va a casarse.

Pero Marcel Bataillon piensa que el episodio de las bodas reales, recordado en *El villano* en su rincón, tiene detrás un real suceso, que puede ayudar si no a cambiar ligeramente la fecha, si por lo menos a ver como Lope aprovecha hasta los sucesos inmediatos para su teatro. (Ibid., p. lii.)

Así pues, el eje temporal de *El villano* podría ser la época coetánea de Lope, que no es ni remota ni desconocida.

A principios de esta comedia aparecen dos elementos que le podrían causar al público alguna preocupación; uno es el amor desigual entre Oton, mariscal de la cámara del Rey de Francia, y Lisarda, hija de Juan Labrador; y otro es la insistencia de Juan de no ver al Rey jamás incluso cuando él se acerca a su pueblo para cazar. Si el Rey gobierna Francia, Juan manda en su pequeño “rincón”, como dice este a su hijo Feliciano:

¿Que es ver al Rey? ¿Estas loco?
¿De que le importa al villano
ver al señor soberano,
que todo lo tiene en poco?
Los últimos pasos toco
de mi vida, y no le vi

desde el día en que nací;
pues, ¿tengo de verle ya,
cuando acabándose esta?
Mas quiero morirme así.
Yo he sido rey, Feliciano,
en mi pequeño rincón;
(vv. 465-476.)

Sin embargo, estos elementos dejarán de preocupar al público inmerso en el ambiente fantástico de esta comedia. En primer lugar, como en otras palatinas que hemos visto, desde los primeros momentos los personajes recuerdan al público con palabras que ellos están en París. Por ejemplo, Marin, criado de Oton, que ha perseguido a Lisarda para saber donde vive y que es de ella:

Seguí este diablo o mujer
casi hasta el fin de París;
que pense que a San Dionis
iba, por dicha, a comer.
(vv. 225-228.)

“San Dionis” es la famosa abadía gótica de las cercanías de París, lugar de enterramiento de los Reyes de Francia. Véase la nota de v. 227 de p. 12 de la edición de Zamora Vicente.

Además, aparte de la fijación espacial extranjera, la misma forma de ser de Juan y su riqueza no serán tan familiares al público, aunque él no es noble ni cortesano, sino un campesino. En primer lugar, su riqueza es tan enorme, que Feliciano le propone el cambio de posición social:

¿Para que el cielo te dio

tal cantidad de dinero?

Carece de entendimiento
(perdoname, padre, ahora),
quien en algo no mejora
su primero nacimiento.

(vv. 2390-2395.)

Y su orgullo de la vida aldeana sosegada es una de las razones de no querer ver al Rey:

Yo propuse, Feliciano,
de no ver al Rey jamas,
pues de la tierra en que estas
yo tengo el cetro en la mano.

(vv. 495-498.)

Como explica Zamora Vicente, lo que quiere describir Lope con El villano no es la vida aldeana corriente, sino algo paradisiaco:

El villano en su rincon seria algo asi como una palinodia del mismo Lope, quien, nostalgico de una vida sosegada y sin preocupaciones cortesanos, pretenderia llevarnos al paradisiaco confin de una aldea estilizada y fantastica. Ibid., pp. vii-viii.

Si Juan fuera un campesino corriente de aquella epoca, su pensamiento atrevido de que no quiere ver al Rey jamas, le llegaria a preocupar al publico. Pero, viendo El villano, el publico esta en una fantasia, donde incluso el Rey envidia a Juan por la vida tranquila que tiene. Siendo asi, el

publico podra ver relajado lo que va a ocurrir alrededor del amor desigual de Lisarda y Oton y del encuentro extraordinario del Rey y Juan.

Dejamos de momento las comedias palatinas lopescas, y vamos a pasar a las de Tirso de Molina. Sus protagonistas tambien se encuentran fuera de Espana geograficamente. En primer lugar, analizaremos el ambiente de La gallega Mari-Hernandez Para el analisis de esta comedia utilizamos la edicion de Felipe Perez Capo, La gallega Mari-Hernandez, La firmeza en la hermosura, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1972.

(citemos de forma abreviada: La gallega). En esta comedia Tirso desarrolla una historia divertida sobre un triangulo amoroso desigual entre dos mujeres y un hombre fijando el eje espacial en Chaves, Portugal, en el valle de Limia y en Monterey. Al principio, el publico tiene que encontrarse con un personaje portugues, cuyo nombre es Alvaro, conde de Silveira, que compite con su rey, don Juan □ de Portugal, en conseguir el amor de Beatriz, marquesa de Chaves. Como es bien sabido, el rey portugues existio verdaderamente a finales del siglo XV, y, por lo tanto, el publico del siglo XVII se podria dar cuenta de que los protagonistas estan en Portugal en una epoca remota.

Vamos a verlo mas concretamente. Al levantarse el telon, Alvaro, que esta esperando a Beatriz en la sala de su casa, le insinua al publico dos problemas que tiene con su rey, don Juan □, hablando con su criado Caldeira y, despues, con la marquesa Beatriz. Como vemos en las palabras de Alvaro, uno es el hecho de que le persiguen considerandolo traidor por la conspiracion de don Egas, un vasallo del rey, y otro es el hecho de que Alvaro sospecha que el rey tambien quiere a Beatriz, su novia:

Y por desleales
condena a cuantos supieren
de mi, sin manifestarme.
El rey don juan el segundo
de Portugal y el Algarbe
(que aunque airado contra mi,

mil años el cielo guarde),
dando a tridores orejas,
que persiguiendo leales,
quieren de bajos principios
subir a cargos gigantes,
ha cortado la cabeza
a don Fernando Alancastre.

(Acto□, p. 13.)

Yo, que como primo suyo,
soy también participante,
si no en la culpa, en la pena;
para que también me alcance,
estoy dado por traidor.

(Acto□, p. 15.)

Por la lealtad de un paje,
que despreciando promesas
no temo las crueldades
conque amenazan los juces,
dos meses pude ocultarme
en un sepulcro, que antiguo,
en vida las honras me hace.
Pero ahora que estoy cierto
que el rey, declarado amante
de tu hermosura, ha venido
a esta villa a visitarte,

(Acto□, p. 15.)

Así pues, podemos decir que desde el principio de la obra Tirso intenta alejar al público emocionalmente de la fortuna de los protagonistas desarrollando estos dos problemas de un noble portugués del siglo XV relacionados con su rey, y, además, como en otras comedias palatinas que hemos visto, los personajes de *La gallega* están muy lejos del público en el sentido geográfico y temporal.

La sospecha de Alvaro sobre Beatriz se convierte en realidad cuando el escucha escondido la conversación entre el rey y ella:

Crejera yo ser así,
a no venir advertido
de que es mi competidor,
marquesa, un conde traidor
por vos a un rey preferido.
Mirad como hare caudal
del amor que me teneis
interior, si posponeis
a un rey por un desleal.
Que yo de nuevo agraviado
deslealmente por los dos
(si como confesais vos,
de esposo nombre me han dado
pensamientos, ya violentos,
pues a un traidor dan lugar),
bien podre en vos castigar
adulteros pensamientos,
y en el la injuria que pide
quien dueño vuestro se llama,
pues me ofende en reino y dama
don Alvaro de Ateide.

(Acto I, p. 22.)

Después de la disputa con el rey, Beatriz se va por el tapiz donde están ocultos Alvaro y Caldeira, el rey la sigue para detenerla, y ahí los descubre. Alvaro y Caldeira se escapan evitando la persecución, y el rey enfadado manda que encierren a Beatriz en prisión. Los celos del rey y la escapada de Alvaro, presunto traidor y, a la vez, rival amoroso del rey, le podrían provocar al público tensión. Sin embargo, ya no se siente identificado con ellos porque su situación le es ajena: es un asunto del rey y unos nobles extranjeros en una época remota. Por tanto, el público puede ver el desarrollo de esta comedia de forma relajada.

Pues bien, Alvaro, que ha llegado hasta el valle de Limia escapando de sus perseguidores, topa con una serrana hermosa, Mari-Hernandez, nuestra protagonista. Los dos jóvenes se enamoran pronto, y Alvaro empieza a vivir con ella en la casa de su padre como criado. Y, por otra parte, Beatriz consigue escapar de la prisión gracias al favor de algunos vasallos; y, evitando la persecución de don Egas con ayuda de los serranos de Garcia, padre de Maria, llega hasta donde está Alvaro. Por lo tanto, con la aparición de Beatriz, se forma inmediatamente la relación triangular de Beatriz-Alvaro-Maria. Pero esta no puede ser una competición equitativa por la clase social humilde de Maria. Alvaro la abandona, puesto que se da cuenta de que puede recuperar el amor de la marquesa con el favor del conde de Monterey, su amigo español. Maria, agraviada por esta pareja portuguesa, decide vengarse de todo esto.

Por otra parte, lo que hace que La gallega tenga un ambiente extraño para el público no es solamente su eje espacial y temporal, sino también las palabras en otro idioma que salen de vez en cuando. Por ejemplo, en la fiesta de cumpleaños de Maria, su criada Dominga canta en gallego de la manera siguiente:

□ Cuando o crego andaba no forno,
aredra lo benetino e toudo. □

—

□ Vos si me habeis de levar, mancebo,
¡ay!, non me habedes de pedir celos. □

—

□ Un galan traje de cinta no gorra;
diz que lla deu la sua senora. □

—

□ Querole ben a lo fillo do crego;
querole ben por lo ben que le quero. □

—

□ ¡Ay mina mai!, pasaime no rio;
que se levan as agoas os lirios. □

—

□ Asenteime en un formigueiros;
douch?a o demo lo asentadeiro. □

(Acto □, p. 45.)

Quando Maria habla con el conde de Monterey en su palacio disfrazada de un hidalgo que quiere pasar a Santiago, ella tambien habla en gallego:

CONDE. Alcese, hidalgo, que estima
nuestra casa a los parientes.

¿De donde es?

MARIA. Meu pai dicia
ser fidalgo de Betanzos;
casouse com a mai mina,
fidalga de Calabazos.

(Acto □, p. 70.)

En resumen, los espectadores pueden ver La gallega sin participar emocionalmente en los asuntos de los protagonistas gracias al ambiente

exótico y fantástico producido por la estrategia del dramaturgo, como hemos visto.

Para ver otro asunto amoroso entre Felipe y la condesa Lucrecia de La fingida Arcadia (que llamaremos La fingida) Para el estudio de La fingida vamos a utilizar la edición de María del Pilar Palomo, ed., Biblioteca de Autores Españoles. Obras de Tirso de Molina. t. □, Madrid, Ediciones Atlas, 1971.

de Tirso de Molina, tenemos que pasar de Portugal a Italia. A diferencia de La gallega, desde el principio de la comedia, Tirso desarrolla el ambiente exótico acentuando la vida de los nobles palaciegos de Valencia del Po de Italia, y así intenta alejar al público emocionalmente de la fortuna de los protagonistas de La fingida. Es decir, como en muchas comedias palatinas, El perro, La vengadora y La boba que hemos visto antes -también El castigo del peneque y Quien calla, otorga de Tirso de Molina que veremos más tarde-, además de ser extranjeros, los personajes de esta comedia son solamente los nobles y sus criados, que viven en un palacio aislados de la vida cotidiana de los espectadores, que es una característica típica de este subgénero cómico. Mientras en otras comedias palatinas como El vergonzoso, La gallega, El villano, además de los personajes palaciegos, salen también otros personajes que no tienen nada que ver con la vida palaciega: pastores, serranos, aldeanos...

Por consiguiente, no nos extraña que, a principios de la obra, hablando con Tirso, fingido jardinero de la condesa, Lucrecia revela intencionadamente al público su estado social y la historia de su nacimiento con los términos siguientes:

Más os precio, Tirso, a vos,
cuando me habláis de ese modo,
que cuantos la Corte cria.
En sus doseles nací,
ilustre sangre adquirí,
toda esta comarca es mía;

lisonjas se de Palacio,
verdades quiero saber,
aprisa vive el poder,
vivir quiero aqui despacio.

(Jornada□, vv. 324-333.)

La forma de ser de los pretendientes de Lucrecia no hace tampoco que el publico se identifique emocionalmente con los personajes:

ANGELA

Cansando estan esas puertas
competidores prolijos,
por saber resoluciones
de su amor desvanecido.
Aqui esta el Duque Alejandro,
los Marqueses Federico
y Pompeyo, los dos Condes
Marco Antonio y Julio Ursino.
Despidelos de una vez,
o da la mano al mas digno;
porque entre tantos llamados
venga a ser el escogido.

(Jornada□, vv. 740-751.)

Por otra parte, las palabras de Angela al principio de esta comedia, recordando su tierra natal, pueden hacer que al publico le parezca mas exotico el ambiente italiano de la obra:

LUCRECIA

Tan aficionada estoy

a la nacion espanola,
que porque tu lo eres, sola,
contigo gustosa estoy
lo mas del dia.

ANGELA

Madrid

es mi patria, corte digna
de Espana, madre benigna
del mundo.

LUCRECIA

Valladolid

dicen que es competidora
de su grandeza.

ANGELA

Si fuera

si el clima y cielo tuviera
que a Madrid hacen senora.
Mas, si sus partes te alego,
contestarias que es mejor:
patria es Madrid del amor,
y asi esta fundada en fuego.
Agua los celos la han dado,
si su fuerza hace llorar,
de fuentes que pueden dar
salud al mas desahuciado.

(Jornada□, vv. 35-54.)

Y la admiracion de Angela hacia su tierra concluye asi:

y en fe que en todos influye
valor, es centro de Espana.

(Jornada□, vv. 77-78.)

Otro factor de exotismo o extraneza lo constituye el personaje de Felipe, que es el novio de Lucrecia, y siendo un guerrero espanol de alto rango social se disfraza de jardinero de la condesa y se hace llamar Tirso. Felipe se lo cuenta al publico hablando con la condesa de la manera siguiente:

FELIPE

Seis meses ha, prenda mia,
que, disfrazado por vos,
trueco sedas en sayales,
¡metamorfosis de amor!
Diome por patria a Valencia
el cielo, en cuya region
cuando hay guerra reina Marte,
cuando hay paz, el ciego dios.
Perdido por lo primero,
juventud e inclinacion
me sacaron de mi patria,
porque siempre mi nacion
trasplantada en otros reinos
hazanas fructifico;
que no tiene, donde nace
el oro, tan valor.
Vine a Milan, plaza de armas,
de Alemania municion,
en que Marte viste acero
telas y brocado el sol;

a la guerra del Piamonte
volo la fama veloz
cubriendo hazanas de plumas
y noblezas de opinion.

(Jornada□, vv. 454-477.)

En resumen, podemos decir que estas referencias a Espana, paradójicamente, pueden contribuir al elemento exotico en el publico espanol, puesto que recuerdan que estos dos personajes espanoles de La fingida estan fuera de Espana.

Ahora bien, con este ambiente, nuestra protagonista esta obsesionada con las obras de Lope de Vega, sobre todo, de su Arcadia, y no hace mas que imitar a Belisarda, protagonista de esta novela, para experimentar una vida idilica dejando a su tio Hortensio gobernar su condado. El papel de Anfriso, la pareja de Belisarda, lo asume Felipe. Es decir, Lucrecia considera su condado como el espacio de La Arcadia, y disfruta del amor secreto con su fingido jardinero imitando a la pareja de Belisarda y Anfriso. Pero este noviazgo secreto de la pareja no puede durar mucho, El motivo original de disfraz de Felipe y su disimulo en el amor con Lucrecia es la posible amenaza de los pretendientes de Lucrecia. Como vemos en las siguientes palabras de Lucrecia, ellos aborrecen al espanol:

Poderosos pretendientes,
¿que han de hacer, si ven que elijo
en su ofensa a un espanol
hasta el nombre aborrecido?

(Jornada□, vv. 670-673.)

Podemos decir que Lucrecia imita a la pareja de La Arcadia con Felipe aprovechando la situacion critica de este.
porque Alejandra, prima de Lucrecia, que tambien ama a Felipe dudando

de su humilde posición social, provoca los celos de Lucrecia. Esta ríe a Felipe tratándolo de traidor, y él intenta en vano persuadirle diciendo que la verdad no es lo que ella cree. En este momento, Carlos, uno de los pretendientes de Lucrecia, viene a lisonjearla, y ella coge su mano para vengarse del agravio de Felipe. Este, enfadado con los dos, empieza a pelear con Carlos, y después, se marcha y abandona Valencia del Po tras declarar a la condesa la rotura definitiva de la relación que ha tenido con ella.

Pues bien, podemos decir que, viendo a una condesa italiana que está locamente enamorada de La Arcadia de Lope y a su novio español que acaba de abandonarla, el público observa con interés como se resolverá este enredo amoroso de la pareja bajo el ambiente exótico y palaciego establecido.

Tirso nos lleva de Valencia del Po a otros sitios para *El castigo del penseque* (que llamaremos *El penseque*) y su segunda parte *Quien calla, otorga* (que llamaremos *Quien calla*). Para el análisis de estas dos comedias, vamos a utilizar la edición de Biblioteca de Autores Españoles. Comedias escogidas de Fray Gabriel Tellez (*El maestro Tirso de Molina*), nueva edición, Madrid, Ediciones Atlas, 1944.

En primer lugar, vamos a pasar a Momblan de Flandes para ver *El penseque*.

En cuanto se levanta el telón, el público puede ver que Rodrigo, nuestro protagonista, y su criado Chinchilla acaban de llegar a la tierra flamenca tras un largo viaje desde España. Desde luego, desde el principio de la obra el dramaturgo establece el ambiente exótico describiendo Flandes y el duro viaje y su motivo:

CHINCHILLA.

¡Gracias a Dios, señor mío,
Que ha permitido que pises
Tierra en flamencos países!

DON RODRIGO.

Mala bestia es un navío.

CHINCHILLA.

Mas que mula de alquiler,
Si furiosa se desboca;
Pero, en fin, anda con toca.
Lo que tiene de mujer,
La deshonra.

DON RODRIGO.

Por la vela,
La llamas mujer tocada.
(Acto□, Escena□, p. 70.)

DON RODRIGO.

Ya estamos cerca de Flandes.
Terminos parte con el
Y con la antigua Alemana
Esta apacible montana.

CHINCHILLA.

Flandes todo es un verjel.

DON RODRIGO.

¿Como lo sabes?

CHINCHILLA.

Asi
Se nos vende en nuestra tierra
En lienzos. Alli una sierra;
Un ameno valle aqui,
Y en el dos gamos corriendo;

(Que tambien corren en Flandes
Gamos pequenos y grandes);
Vanle tres galgos siguiendo,
Y al traponer de una cuesta,
Le atajan dos caballeros,
Mostrando en el sus aceros.
Luego, con musica y fiesta,
Dos damas de cardenillo,
Oyendo el amor sutil
De un galan de perejil
Con un colete amarillo,
Que asentado en una puente
(A falta de silla o poyo)
Por donde corre un arroyo
Del orinal de una fuente,
En servillas se desvela.
Luego en un jardin estan
Tres damas con un galan,
(Que tocando una vihuela
Las entretiene despacio)
Porque el sol no las ofenda,
Mientras sacan la merienda
De un almagrado palacio
Con su puente levadiza,
Seis torres y cien ventanas.
Aculla lanzan pавanas,
Que un flamenco soleniza.....-
Por cualquier parte que andes,
Todo es fuentes y frescura.
Esto es Flandes en pintura,
Y por esto, no hay mas Flandes.

DON RODRIGO.

No sabes tu lo que va
De lo vivo a lo pintado.

CHINCHILLA.

A Flandes hemos llegado;
No nos llores duelos ya.

DON RODRIGO.

Si en el no nos va mas bien
Que en Madrid, ¡buena venida
hemos hecho, por mi vida!

(Acto□, Escena□, p. 70.)

Con estas conversaciones, el publico se podra dar cuenta de que Rodrigo tuvo algun problema gordo en Madrid, y, por lo tanto, tuvo que huir hasta Flandes. Por la descripcion detallada del paisaje flamenco de Chinchilla, que lo presume de lo que vio en pintura viviendo en Espana, el publico tambien puede imaginar mas o menos como sera el lugar donde se encuentran los personajes; probablemente, como describe Chinchilla, el publico imagina un exotico palacio con un puente levadizo, seis torres y cien ventanas. En otras palabras, es probable que, por la boca de Chinchilla, el dramaturgo sugiere al publico el lugar donde va a ocurrir el acontecimiento de El penseque: el palacio de la condesa de Oberisel.

Ahora bien, ellos son acogidos en Momblan gracias a una confusion. Mas concretamente, por la semejanza fisica, confunden a Rodrigo con Oton, hijo de Liberio, que huyo hace tres anos evitando la venganza de Carlos, duque de Cleves, tras matar a Enrico, un privado del duque: Liberio acoge a Rodrigo abrazandole con la alegria del rescate de su hijo perdido. Al principio, Rodrigo esta confuso no sabiendo lo que ocurre, pero pronto decide portarse como su hijo conforme al consejo de Chinchilla, puesto que ellos

acaban de llegar, y no saben que tienen que hacer; además, no está el archiduque en Flandes, quien puede amparar a Rodrigo. Pero sobre todo, lo que anima más a Rodrigo es el hecho de que Liberio tiene una hija preciosa, que se llama Clavela:

La hermosura desta hermana
En Momblan me ha detenido;
Que si no, yo deshiciera
Con mi ausencia esta quimera.

(Acto I, Escena I, p. 75.)

Mientras tanto, en el palacio de Oberisel se desarrolla una cosa típica de los nobles palaciegos: el conde Casimiro le pide la mano a Diana, condesa de Oberisel y viuda del duque Carlos. Aunque el conde está a favor del duque Arnesto, hermano de Diana, la condesa lo rechaza preferiendo el estado libre al de casada. Y, resintiéndose por su rechazo, Casimiro decide atacar el condado de Diana con su tropa.

Por otra parte, Liberio y su hija Clavela vienen al palacio llamados por la condesa, que quiere proponerles el casamiento de Clavela y Pinabel, su criado y hermano de Enrico muerto. Aceptando su proposición, Liberio avisa a la condesa de que su hijo Oton ha vuelto aquí. Y Diana le promete a Liberio que va a nombrar a su hijo como su secretario, puesto que ella no se llevaba bien con Carlos, su marido fallecido, y, por tanto, no tiene nada que ver con su resentimiento contra Oton. Pinabel, enamorado de Clavela, tampoco quiere vengarse de su hermano fallecido. Luego Rodrigo se encuentra con la condesa. En seguida se enamora de ella, y esta le nombra como su secretario. En este momento, la tropa de Casimiro empieza a atacar y cerca el condado de Diana. Rodrigo, locamente enamorado de ella, y Pinabel preparan la guerra contra Casimiro.

Después del triunfo en esta guerra, la aventura amorosa de Rodrigo se desarrolla más plenamente. Aunque esta enamorado de Diana, nuestro

protagonista tampoco quiere abandonar a Clavela. Por tanto, dilata la boda de Clavela y Pinabel inventando una mentira, y, sobre todo, lo que hace la trama de esta comedia mas complicada es que ambas mujeres -Diana y Clavela- van a competir para conseguir el amor de Rodrigo. Es decir, como vemos en los soliloquios de estas dos mujeres, Clavela profesa amor a Rodrigo sabiendo que este es su hermano, y Diana tambien prefiere el amor de Rodrigo a la libertad:

LA CONDESA.

Yo os prometí mi libertad querida,
No cautivaros mas, ni daros pena;
Pero promesa en potestad ajena,
¿Como puede obligar a ser cumplida?
Quien promete no amar toda la vida,
Y en la ocasion la volutad enfrena,
Seque el agua del mar, sume su arena,
Los vientos pare, lo infinito mida.

(Acto I, Escena I, p. 76.)

CLAVELA.

Como hermano le quiero; mas no creo
Que aunque en amor de hermano no hay cautela,
Me dan que sospechar tantos desvelos.
□La sangre hierve (me direis) sin fuego□
Si; pero amor de hermano no desvela
Y cuando desvela, no da celos.

(Acto I, Escena I, p. 76.)

En resumen, en El puseque van a luchar para conseguir el amor los cinco jovenes -Rodrigo, Diana, Casimiro, Clavela, Pinabel- enredados por los

enamoramientos de cada uno, que llegan a formar tres triangulos amorosos en torno a Rodrigo:

Casimiro ↔ Diana ↔ Rodrigo ↔ Clavela ↔ Pinabel

Es decir, nuestro protagonista llega a tener dos enemigos por no abandonar a ninguna de las dos, y el publico podra ver su aventura amorosa tan complicada desarrollada en un palacio exotico de una condesa flamenca sin preocuparse por la posible situacion tensa causada por la dificultad que va a tener Rodrigo -su dificultad con ambas mujeres se ve clarisima, puesto que Diana es la condesa a la que el tiene que obedecer como su secretario, y consideran a Clavela como su hermana carnal-. Para provocarle al publico alguna preocupacion en El penseque, el ambiente producido a lo largo de esta comedia es demasiado extraño y fantastico.

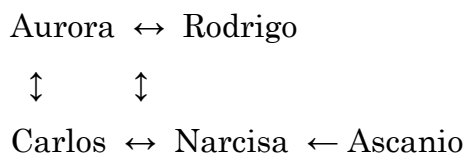
Abandonemos el palacio de Oberisel y pasemos a Saluzo del Piamonte para ver otra aventura amorosa de Rodrigo en la segunda parte de El penseque: Quien calla. Esta comedia se desarrolla con un ambiente y una estructura semejantes a los de la obra anterior.

Al levantarse el telon, salen dos mujeres en el jardin del palacio de la marquesa: una es Aurora, marquesa, y otra es Narcisa, su hermana menor. Al comienzo hablan del conde Carlos, pretendiente de la marquesa; igual que Diana al principio de El penseque, Aurora prefiere estar libre a casada, aunque el testamento de su padre fallecido dice que tiene que casarse con el. Y luego, cambiando de tema, estas dos hermanas empiezan a hablar de Rodrigo, que ya ha obtenido una fama internacional por fracasar en conseguir el amor de la condesa Diana en el acontecimiento anterior de El penseque, y cuya palabra “pense que...” se ha convertido en un simbolo de su caracter timido y torpe. Segun lo que dicen ellas, Diana les ha encomendado a ellas a Rodrigo.

Y, en este momento justamente, el entra en el jardin bruscamente con

una espada en la mano perseguido por gente. La explicación que Rodrigo les da es que Diana le mandó marcharse a Saluzo con una carta destinada a Aurora a favor de él, y así con los celos creados impedía su casamiento con Clavela. Esta, cuya esperanza de ser esposa de Rodrigo se había roto, le echó la culpa, y, fingiendo deshonras, persuadió a su hermano, el verdadero Oton, para que le asaltara.

Acogiendo a Rodrigo, la marquesa le nombra su maestra sala inmediatamente. Y, como podemos imaginar, estas dos hermanas profesan amor a nuestro protagonista. Pero cada una de ellas tiene otro pretendiente en el palacio aparte de Rodrigo, y esto quiere decir que Rodrigo va a tener dos rivales en amor, igual que en *El penceque*. El conde Carlos ha venido al palacio disfrazado de un criado de sí mismo para conseguir el amor de la marquesa, que le nombra su mayordomo -a las dos mujeres les gusta bastante Carlos también-, y Ascanio, conde de Monreal, enamorado de Narcisa, vive en el palacio disfrazado del secretario de la marquesa, puesto que su familia es enemiga de la de la marquesa. Es decir, como en *El penceque*, resulta que los cinco jóvenes están enredados por los enamoramientos de cada uno, pero las direcciones de las flechas del amor entre ellos no son tan simples como en la comedia anterior:



En este caso, debemos tener en cuenta que Narcisa no hace caso de Ascanio hasta el final de la obra ignorando que él la quiere, siendo el conde de Monreal disfrazado del secretario de la marquesa -Rodrigo y Chinchilla son los únicos que lo saben antes de la última escena-.

Pues bien, igual que en *El penceque*, el público puede disfrutar de la aventura amorosa tan complicada y divertida de Rodrigo relacionada con la de los nobles extranjeros flechados de amor en un palacio exótico de una

marquesa de Saluzo; Lo que aumenta mas el ambiente exotico de esta comedia es la escena VII del acto I, donde Chinchilla, que acaba de llegar de Espana a Saluzo, habla con Rodrigo dandole algunas noticias nuevas de Espana, puesto que este lleva mucho tiempo sin ir a su tierra. Como en otras comedias palatinas que hemos visto, la referencia a Espana dentro de la obra puede servir para recordar al publico que los protagonistas estan en el extranjero.

a pesar de que Rodrigo es el maestresala de la marquesa, su aventura amorosa con la marquesa y su hermana ya no preocupara al publico.

Concluyendo, podemos decir que los ambientes fantasticos de las comedias de Lope y de Tirso vistas, producidos por las diferencias paradigmaticas y sintagmaticas apuntadas hasta ahora relajan al publico de las posibles preocupaciones que puedan causarse por las situaciones criticas de los protagonistas, y, por fin, como veremos en el siguiente subapartado, sirven de fuentes para las comicidades creadas a lo largo de dichas comedias.

1.2. Comicidad como elemento poetico.

Hemos dicho que la comicidad causada no por la semejanza con la vida real o por la emocion estimulada directamente, Como hemos visto anteriormente, Susanne Langer divide la causa de la risa de la comedia en dos sentidos: la emocion presentada simbolicamente y la emocion estimulada directamente, entre las cuales la primera pertenece al “elemento poetico”. Vease la cita de la nota 134.

sino por el humorismo, que es el elemento poetico de la comedia, puede ser uno de los criterios mas importantes para apreciar la cualidad de la misma. Y a esto lo hemos llamado “comicidad contextual”. En este caso, como hemos visto analizando *El perro* y *El vergonzoso*, podemos decir que las mismas diferencias paradigmaticas y sintagmaticas instaladas en la comedia palatina son las fuentes de la comicidad dentro del contexto de la obra, puesto que, sin dichas diferencias, incluso en el mismo argumento se podria

perder la mayoría de la comicidad que intenta el dramaturgo dentro de dicho contexto. En otras palabras, el mismo esquema que traza generalmente el argumento de la comedia palatina puede ser la base de la comicidad contextual, mientras que el de la comedia de capa y espada, como hemos visto, tiene menos que ver con ella; la fuente de comicidad de este subgenero es el enredo, y diríamos que este no es lo que está originado forzosamente partiendo del esquema básico de la obra, la que trata del asunto amoroso de los jóvenes de clase media y ociosa en alguna ciudad principal del tiempo coetáneo, sino que es lo que el dramaturgo ha instalado en la obra deliberadamente para producir la comicidad. Esto no quiere decir que no haya comicidad contextual en la comedia de capa y espada. El dramaturgo podrá crearla manejando las situaciones dramáticas cuando quiera. Lo que pasa es que la comicidad contextual producida en este subgenero tendrá menos que ver con su propio esquema básico, que en la comedia palatina, donde este es la fuente fundamental de dicha comicidad. En otras palabras, el esquema básico de la comedia de capa y espada es, como se sabe, el asunto amoroso de los jóvenes ociosos de clase media que viven en cualquier ciudad grande de “aquí y ahora”, pero, aunque el dramaturgo cambie este esquema, la comicidad contextual ya creada a lo largo de la comedia se podrá mantener, puesto que dicho esquema tendrá poco que ver con la comicidad contextual que hemos estudiado hasta ahora.

Siendo así, en este subapartado vamos a observar con detenimiento algunas partes de las comedias que ahora nos ocupan, ya que nos servirán como ejemplos de realización de la comicidad contextual.

En primer lugar, en *La vengadora* podemos ver comicidad en la situación de Laura, ya que renuncia a vengarse de los hombres por enamorarse de Lisardo. Su intención de vengarse queda en ridículo, porque ella misma se enamora de un hombre. Y esta ridiculez se destaca más si comparamos a la Laura de los primeros momentos de la obra, en los que aborrece a los hombres con mucha ferocidad, incluso obligando a Diana y Lucela con su autoridad de princesa de Bohemia a que piensen igual, con la Laura

enamorada, que se convierte delante de Lisardo en una simple mujer que busca el cariño de un hombre. Cuando Laura amenaza a Diana, que también quiere a Lisardo, anulando toda la “lección” dada, el público reíría imaginando el ambiente anterior tan serio en el que Laura se negaba a casarse por el desden de los hombres:

Ama, pues hay tantos, ama;
Que de hoy más tienes licencia.
Mira, y no me des enojos,
Si amar tu gusto desea,
Como a Lisardo no sea;
Que te sacare los ojos.

(Acto I, Escena V, p. 522.)

Si Laura fuera una mujer corriente, esta situación no provocaría comicidad. Pero, a principios de la obra, todos los personajes sufrían intentando calmar su locura de negarse a casar, porque esta es la princesa de Bohemia, y se desenfrenaba abusando de su autoridad como tal para difundir su pensamiento a otras personas. Por lo tanto, el público puede considerar cómico que ella se convierta de una vez en una mujer corriente riendo a su rival amoroso por el amor de un hombre. Y este ridículo llega al culmen cuando Lucela y Diana se burlan de Laura dándole “memoriales” que dicen lo siguiente:

Lucela, hija del conde Teodoro, dice que por haber servido a vuestra alteza cuatro años y haber seguido sus opiniones, no ha querido bien a nadie. Suplica a vuestra alteza le de una lección de querer, pues ya vuestra alteza quiere

(Acto I, Escena XV, p. 523.)

□Diana, prima de vuestra alteza, dice que, pues que vio tan imposible el amor de Lisardo, le ha puesto en Alejandro. Pide y suplica a vuestra alteza sea servida darle un pasaporte de querer; no se le antoje mañana otra cosa, y pierda lo que ha querido tanto tiempo□

(Acto □, Escena XVI, p. 523.)

Burlada así, Laura está enfadadísima después de ver estos dos memoriales -cuanto más enfadada está Laura, tanto más reír el público-, y les deja a ellas buscar el amor para que no le molesten mientras intenta conseguir el amor de Lisardo.

Por otra parte, en *La boba*, el público se reír viendo el ingenio de Diana al solucionar la situación difícil en la que Teodora, Julio y Camilo son obstáculos de su amor con Alejandro, el protagonista, e intentan apropiarse del ducado. Más concretamente, Camilo y Julio ya se dan cuenta de que hay poca esperanza de ser duque de Urbino a pesar de que se casen con Teodora, y la mejor manera de conseguirlo es casándose con Diana. Camilo negocia con Julio diciéndole que, si le ayuda a casarse con Diana, puede tomar todos sus estados, puesto que Julio ya tiene novia, que es Teodora, e iba a casarse con ella al principio. Desde luego, este no lo acepta, porque él quería casarse con Teodora solo por el interés de ser duque de Urbino. Con la respuesta negativa, Camilo muestra su vil carácter encubierto detrás de su alta posición social:

No espere de tu lealtad

Respuesta tan descompuesta;

Pero ha sido la respuesta

Como ha sido la amistad.

Más ¿que mejores razones

Me pudiera responder

Quien rompe de una mujer

Tan nobles obligaciones?

Pero no se lograrán;
Que en sabiendolo Teodora
(A quien yo lo dire agora,
Pues tus agravios me dan
Para bajezas licencia),
A entrambas las perderas,
Y a mi, que te importa mas.

(Acto □, Escena □, p. 531.)

Por fin, naturalmente, estos dos nobles codiciosos se pelean de una manera ruin hasta que los ve la gente de palacio. Y Marcelo se lo dice a Diana criticandolos del modo siguiente:

Cuando hay enojo y despecho,
Al campo se desafian
Los caballeros, no aqui.

(Acto □, Escena □, p. 531.)

En esta situacion Diana engana a estos dos nobles ciegos de ambicion por ser duques de Urbino diciendoles a cada uno de ellos en secreto que Otavio, falso nombre de Alejandro, le ha aconsejado casarse con el; es decir, Camilo y Julio piensan que se van a casar con Diana. Con este engano, Diana puede aprovecharse de los dos para mantener el secreto de su plan hasta que se ejecute: hacer que Alejandro se apodere del ducado subitamente con su fuerza militar y, luego, expulsar a sus enemigos fuera de Urbino. Cuando esto ocurra, Alejandro de Medicis se convertira en marido de Diana y duque de Urbino.

Si Julio y Camilo no fueran nobles de un lugar remoto como Bolonia, esta situacion no provocaria comicidad. Pero ellos son diferentes del publico en los sentidos paradigmaticos y sintagmaticos, y, por tanto, cuando son

engañados por Diana, que era una simple aldeana, el público acusará la comicidad viendo la discrepancia entre sus altos rangos sociales y sus conductas viles y torpes.

Por su parte, en *El villano* cuando el Rey pasa una noche en la casa de Juan como huésped, nos encontramos con una comicidad muy exquisita. El Rey decide ir solo en persona a la casa de Juan para verle, puesto que este no quiere ver al Rey nunca. Cuando llega, se hace pasar por un caballero extraviado, alcaide de París, y solicita hospitalidad. Juan se la da sin reparos: le ofrece cena y cama para dormir. Hablando con Juan antes de cenar, el Rey escucha lo que quería saber sobre su pensamiento. Este se jacta de obedecer al Rey como nadie, pero no quiere verle. Sus razonamientos son tan sólidos, limpios y sensatos, que no hacen otra cosa que aumentar la envidia del monarca. Juan le cuenta también como vive, que come, cuando se levanta, que hace, en que consiste su tranquilidad, sus paseos a caballo por el campo. El monarca le dice que le envidia, pero que echa de menos que no tenga interés en ver lo lucido y brillante de la corte. Juan le responde que si el Rey le pide algo: los hijos, la casa, dinero, se lo daría en seguida, porque se le debe todo, pero nunca irá a la corte. La felicidad está en la soledad en la que él vive.

Confundido y alucinado por la filosofía de Juan, el Rey molesta a la gente antes de acostarse. Primero, desconcierta a Lisarda pidiéndole la mano de repente:

REY. Oid.

LISARDA. ¿Que?

REY. La mano os pido.

LISARDA. ¿La mano?

REY. La mano quiero.

LISARDA. A fe que sois, caballero,
 para huésped, atrevido;
 pero deéis de saber
 de aquesto de adivinar.

REY. Pues eso quiero mirar.

LISARDA. Pues eso no habeis de ver.

REY. ¿Y si me caso con vos?

LISARDA. ¡Que presto los cortesanos

se casan y piden manos!

Facilitos son, por Dios.

Y es que deben de pensar,

como aca somos villanas,

que nos han de dejar llanas

con solo nombrar casar.

Acuestese su merced,

santiguese muy atento

contra cualquier pensamiento.

REY. Oid, esperad, tened.

LISARDA. Suelte; que el diablo me lleve

si no le de un mojicon

¡A villana en su rincon

desa manera se atreve!

¡Arre alla con treinta erres!

(vv. 1901-1925.)

Y, a Costanza, que acude al Rey tras escucharle dar voces, le pide que le entretenga:

COSTANZA. ¿Que dais voces? ¿Mandais algo?

REY. ¿Es esta mi cama?

COSTANZA . Si,

muy bien podeis acostaros.

REY. Pues entretenedme un poco;

que soy hombre de regalo.

COSTANZA. Entretengale una fiera

de las que andan por el campo.

REY. Escucha.

COSTANZA. ¿Que he de escuchar?

¡Valga el diablo el cortesano!(Vase.)

(vv. 1936-1944.)

Por ultimo, cuando Belisa acude a sus gritos, la situacion se hace mas ridicula al pedirle algun criado:

BELISA. ¿Que manda, señor hidalgo,
que da voces a tal hora?

REY. Hallome aqui tan extraño,
que no se adonde me acueste.

BELISA. Pues, ¿que os falta?

REY. Algun criado.

BELISA. Debeis de ser melindroso.

Por ventura, ¿teneis asco?

Pues alla no habra colchones
ni tan limpios ni tan blancos.

Echese su porqueria.

¡Valga el diablo el cortesano!

REY. Descalzadme vos.

BELISA. ¡Que lindo!

Duerma una noche calzado.(Vase.)

(vv. 1952-1964.)

Si la incomodidad que siente el Rey fuera razonable, el publico se podria compadecer de el, y esta situacion no seria tan comica. Pero esa incomodidad es motivada solo por su posicion social; el es Rey, Rey de Francia, cumbre de todos los nobles, y no se habia acostado en una casa aldeana en toda su vida.

En el palacio real, antes de acostarse, siempre hay algun criado a su lado; cuando esta solo y aburrido, siempre le entretienen; y no tiene ninguna dificultad para conseguir el amor de alguna mujer. Pero, todo esto es imposible en la casa de Juan. Aunque al publico no le extrana esta imposibilidad, al Rey le extrana mucho. Por lo tanto, cuando esta aterrizado, ningun espectador lo tomara en serio, aunque el sufra de verdad; el “Rey” de un pais extranjero es una figura demasiado diferente de los espectadores para que se identifiquen con el:

REY. No hay quien sin rincon este.

Oye, escucha...(Vase Lisarda.) Ya se fue.

Pues si te vas, no me cierres.

(Cierra Lisarda la puerta por dentro.)

Aquesta, ¿es casa encantada?

¿Que es esto, Dios? ¿Donde estamos?

¿Que filosofia es esa?

¿En que laberinto he dado?

¿Como me he metido aqui?

¡Hola, gente! ¿Con quien hablo?

Que es esta la cama pienso.

(vv. 1926-1935.)

REY. ¡Bueno me ponen por Dios!

Extranas burlas me paso.

Quiero acostarme; que temo
que entren tambien los villanos.

Mas, ¿si me acuesto y es esta
de alguno que esta en el campo,
y viene a acostarse a escuras?

(vv. 1945-1951.)

No es difícil imaginar que el público de aquella época se reiría viendo al Rey sufrir la dificultad de incluso reconocer la cama.

Dejando las comedias de Lope de momento, vamos a ver las comicidades de las de Tirso de Molina. En primer lugar, en *La gallega*, merece la pena considerar el duelo motivado por los celos entre una marquesa portuguesa y una serrana gallega. Como hemos visto anteriormente, Beatriz, marquesa de Chaves, con ayuda de la gente del padre de María, consigue evitar la persecución de don Egas y llegar a donde están Alvaro y los serranos gallegos. Y María se pone celosa con la aparición de la ex-novia de Alvaro, y Beatriz también, viendo a Alvaro besarle la mano a María. Estas dos mujeres celosas se enfrentan inmediatamente, y están a punto de pelearse.

Si Beatriz fuera cualquier mujer corriente de aquella época, el público podría considerar esta situación como algo normal que le podría ocurrir a cualquier mujer celosa. Pero, en realidad, antes de ser una simple mujer que vino para rescatar el amor perdido, ella es una marquesa extranjera, y, además, su pretendiente es el rey, don Juan IV de Portugal. Siendo así, al verla querer pelear con una serrana tosca por celos, dejando su debido decoro, el público consideraría ridícula esta situación. Además, el conde Alvaro, disfrazado de serrano, también aumenta la comicidad de la situación apretado entre ambas mujeres.

Vamos a pasar a *La fingida*, donde podemos ver una situación muy ridícula en la que Pinzón engaña muy graciosamente a nobles de linajes muy distinguidos de Italia, lo que haría que al público le pareciera más graciosa esta situación.

Como hemos visto antes, Felipe, novio español de la condesa Lucrecia, enfadado con ella se marcha abandonándola. Ella se da cuenta de que ha sido indiscreta con el ignorando que no tiene culpa. Su monólogo lleno de dolor le demuestra al público su lastima por la ausencia de Felipe, e insinúa la locura que va a sufrir equiparando esta situación con la de Belisarda y Anfriso de *La Arcadia*:

Para ser la protagonista de la novela Lucrecia convierte Valencia del Po

en la “fingida Arcadia”, y empieza a imitar a Belisarda que sufre la ausencia de Anfriso tratando a toda la gente de su alrededor como si fueran los personajes novelescos:

LUCRECIA

Belisarda soy, pastores.
Mi Anfriso ausentan traidores,
¿que hara sin el quien lo aodra?

ROGERIO

¿Que novedades son estas?

ANGELA

Loca la condesa esta.

LUCRECIA

Vivireis contentos ya;
hareis en Arcadia fiestas,
pastores del Erimanto,
que Anfriso se fue al Liseo;
cumplio a la envidia el deseo
vuestro rigor y mi llanto.
Industrias de Galafron
y celos de LerIano,
mi Anfriso ausentan en vano,
pues le guarda el corazon.

(Jornada □, vv. 366-380.)

ROGERIO

Olimpo venis a ser.

CONRADO

Menalca a mi me llamo.

HORTENSIO

Clorinardo a mi.

ALEJANDRA

A mi, Anarda.

ANGELA

Leonisa soy, Belisarda

ella y Erimanto el Po.

Miren cuan desvanecidas

la tienen estas quimeras

CARLOS

Basta, que el Po y sus riberas

son ya la Arcadia fingida.

(Jornada I, vv. 492-500.)

Hortensio, tío de Lucrecia, les dice a todos que traten a Lucrecia como si fuera la pastora Belisarda, no como la condesa, para tranquilizarla hasta que lleguen los médicos de Bolonia que puedan curar la locura de la condesa.

Pero, el médico que ha llegado primero no es otro sino Pinzon, criado de Felipe, disfrazado graciosamente de médico español. El galán había decidido regresar tras enterarse del mal de Lucrecia, y fingir que es el pasante del falso médico. Gracias a la confianza personal de Hortensio en los españoles, pueden ver a la condesa sin dificultad. Cuando toma el pulso de Lucrecia delante de la gente, Pinzon acierta la causa de su locura tan exactamente, que todos se admiran de su talento:

PINZON

Este frenesi molesto
procede del atrabilis,
quiero decir, de humor negro,
mezclado con la pituita
y causado a lo que entiendo,
de leer libros profanos.

HORTENSIO

Acerto.

...

HORTENSIO

Este hombre es angel sin duda
que nos ha enviado el Cielo
para bien de mi sobrina.

CARLOS

Su parecer sabio apruebo.

...

CONRADO

Es la traza
digna de su entendimiento,
fenix de la Medicina.

(Jornada □, vv. 910-916, vv. 951-954, vv. 971-973.)

En este caso, no es difícil imaginar que al público le parezca ridícula esta situación en que nobles tan distinguidos son engañados completamente por Pinzon. Y, para fingir que cura a la condesa, produce otra situación más ridícula, al pedir a todos que sigan fingiendo ser los personajes de La

Arcadia:

Los que sus amantes fueron
finjan nombres de pastores,
sirvanla y hagan extremos,
que el que la agradare mas,
despues de vuelta en su cuerdo,
hallara en su voluntad
mejor lugar.

(Jornada I, vv. 974-980.)

Es decir, Pinzon aprovecha el amor de los nobles hacia la condesa para manejarlos a sus anchas como si fueran sus muñecos. Por lo tanto, todos los pretendientes nobles de Lucrecia se convierten en los pastores de La Arcadia dejando sus posiciones sociales tan distinguidas merced al manejo de una persona humilde disfrazada de medico. En este caso, como en otras comedias palatinas, debemos tener en cuenta que, si estos engañados no fueran nobles sino villanos, la situación produciría menos comicidad. Es decir, el público puede reírse porque ve la discrepancia entre los rangos sociales tan altos de los nobles y su torpeza mental que le permite a Pinzon el engaño fácil -lo cual nos recuerda al conde Ludovico de *El perro*.

Además, la referencia de Pinzon a lugares de España le recordará al público que ellos están en el extranjero, y, por tanto, aumentará la comicidad de la situación añadiendo la diferencia paradigmática.

Pasemos a las aventuras amorosas de Rodrigo de *El pensero* y de *Quien calla* para ver las comicidades que podemos descubrir.

En estas dos comedias, necesitamos cambiar un poco el modo de buscar la comicidad. Muchas comicidades contextuales que hemos encontrado en las comedias palatinas de nuestro trabajo son producidas, con el ambiente exótico y palaciego, por la disconformidad entre los comportamientos de los personajes nobles y sus altos rangos sociales. Pero, en los casos de *El*

penseque y de Quien calla, la causa de la comicidad contextual es un poco distinta, en comparacion con las comedias anteriores. La comicidad que podemos descubrir en ellas esta motivada por los enredos amorosos complicados producidos por varias confusiones antes que por algunas imprudencias o equivocaciones de los nobles que han perdido el juicio al sentir pasion. No podemos decir que los enredos que va a sufrir el protagonista de ambas comedias son los causantes absolutos de la comicidad. Tales enredos le podrian provocar al publico algunas preocupaciones dependiendo de su punto de vista, puesto que Rodrigo sufre de verdad enfrentandose a ellos -ademas, en El penseque experimenta un fracaso amargo en conseguir el amor de Diana-. A pesar de todo esto, los enredos producen comicidad, ya que, como hemos visto antes, el publico se siente ajeno a la fortuna de los protagonistas gracias a los ambientes exóticos y suntuosos de los palacios de Oberisel y de Saluzo, que reflejan las vidas palaciegas de los nobles alejadas de las cotidianas del publico.

En El penseque, el primer motivo que hace mas complicado el asunto amoroso de Rodrigo es su equivocacion provocada por la oscuridad nocturna en la plaza delante del palacio de la condesa. Por casualidad cuatro jovenes aparecen en el mismo sitio. Casimiro se esconde en cuanto descubre a Rodrigo; Clavela y Diana se asoman una tras otra por las ventanas que dan a esa plaza; Rodrigo habla con Clavela creyendo que es la condesa Diana, y Clavela habla con el imitandola; luego Rodrigo habla con Diana creyendo que es Clavela, y Diana le contesta imitando a Clavela. Es decir, resulta que el le muestra a Clavela su amor hacia Diana, y a Diana le confiesa el amor hacia Clavela. Todo es posible por la oscuridad. Y hay mas confusion: Casimiro, que tambien esta escuchandolos escondido, comete un error: cree que la primera dama es Diana, y que el hombre a quien quiere es el, puesto que, logicamente, Clavela se lo ha dicho a Rodrigo imitando la voz de Diana para impedir el amor entre Rodrigo y esta. Siendo asi, el publico se reira viendo a Casimiro que no puede remediar exaltarse de alegria en la oscuridad:

CASIMIRO.

¿De que sirve el encubrirme?
¡Ah mi Condesa! ¡Ah mi bien!
Luz esos ojos me den.
El conde soy; a rendirme
Vengo a esos pies. Yo fui necio
En pretender conquistaros
Por armas: con adoraros
Por sol de divino precio,
Con veros no mas, Diana,
Pudiera alegre vivir:
Solo por mi se decir
Que fue colera alemana.
Mas, mi bien, yo aguardare
Desde aqui, si he sido loco,
Un ano, un siglo, y es poco.

FLOORO.

Aqueso si; cansate;
Que una hora ha que se quito
De la reja la Condesa.

CASIMIRO.

O muros, ¿como no os besa
Quien en vosotros oyo
Tal favor? O rejas mias,
Cera sois, no hierro duro.

FLOORO.

Deja las rejas y el muro,
Y mira que desvarias.

(Acto □, Escena IX, p. 81.)

El publico sabe que Casimiro esta equivocado, y, por tanto, se reira de su alegria exagerada considerandola como un desvario, tal como dice Floro. Y, tambien, viendo a Rodrigo desesperarse por lo que dice Clavela, el publico puede considerarlo comico, puesto que sabe que Rodrigo esta siendo enganado por ella. Si algun espectador se siente identificado con Rodrigo, puede compadecerse de este, en vez de reir. Pero, aunque este sufre de verdad, la risa es mas probable que la compasion, puesto que, ademas del exotismo, el dramaturgo ya ha descrito a nuestro protagonista como un personaje bastante distinto del publico en el sentido sintagmatico. En otras palabras, Rodrigo esta metido en un ambiente demasiado extrano en el sentido paradigmatico y sintagmatico para que el publico se compadezca de el. De aqui en adelante el destino de nuestro protagonista se desarrolla basandose en esta confusion graciosa, y, por tanto, el publico considerara comica su perturbacion motivada por la equivocacion nocturna. Y la confusion de Rodrigo llegara al culmen cuando Casimiro consigue casarse con la condesa gracias a la presuncion erronea de Rodrigo. Diriamos que es un final graciosamente triste.

Por otra parte, tambien en *Quien calla*, podemos encontrar una comicidad semejante, puesto que, como hemos visto en el subapartado anterior, su estructura argumental es muy semejante a la de *El penseque*. A lo mejor, el publico puede reir mas viendo a Rodrigo caer en la misma situacion que la anterior.

Igual que aquella noche de *El penseque*, Rodrigo acude al terrero aprovechando la oscuridad nocturna para ver a Narcisa, creyendo que esta le ama. Pero la que le espera en el terrero no es Narcisa, sino la marquesa Aurora, que ya ha penetrado en el pensamiento de Rodrigo. Encubierta habla con Rodrigo. Y, al principio, este cree que es Narcisa. Pero Aurora lo niega diciendo que ella no puede ser Narcisa ni Aurora, porque aquella quiere a un conde disfrazado en el palacio, y esta ama al conde Carlos, sino que es una de sus dos primas. Le propone a Rodrigo, que muere por saber

quien es, dejar un guante suyo fingiendo tropezar cuando mañana la condesa salga a misa con sus damas. Luego se retira de la ventana dejándole confuso. Ahora bien, lo que le da más diversión al público en esta situación es que Carlos y Ascanio, dos condes disfrazados del mayordomo y del secretario de Aurora en el palacio, vienen al mismo sitio y al mismo tiempo por casualidad, y escuchan lo que dicen Rodrigo y Aurora ignorando también quien es la que habla con Rodrigo. Y, como en *El penceque*, se producen confusiones con lo que dice Aurora. Aunque ella se refiere a Carlos diciéndole a Rodrigo que Narcisa ama a un conde disfrazado, Ascanio piensa que ese conde es precisamente el mismo, ignorando que Carlos también es un conde disfrazado, y este también, que lo está escuchando escondido por otra parte, está perturbado por el hecho de que Narcisa le quiere, pensando otro tanto. Oyendo los apartes de estos dos condes animados y perturbados por lo que dice Aurora, el público lo considerará cómico:

ASCANIO. (Ap.)

Yo soy ese, no hay quien viva,
Conde, en casa, sino yo.

CARLOS. (Ap. a Teodoro.)

¿Mas si me amase Narcisa,
Viendo que estoy en su casa,
Teodoro, como este afirma?

(Acto I, Escena XI, p. 101.)

Con estas confusiones se hace más complicado el juego amoroso de los cinco jóvenes, y la situación de nuestro protagonista se convierte en un callejón sin salida. Al día siguiente él fracasa en el intento de saber quien es la que hablaba con él en la oscuridad, puesto que por celos Aurora no cumple su palabra de dejar caer el guante al salir a misa. Y, como en la comedia anterior, divirtiendo al público, Rodrigo tiene que luchar contra la situación

originada por las confusiones de la noche. Pero, esta vez Rodrigo no falla tomando por ejemplo la experiencia amarga que paso en Oberisel. Decide rotundamente pretender a Aurora, aunque fracase, puesto que tiene hermosura y poder, mientras que Narcisa tiene solo hermosura:

Necedad es no escoger
La hermosura y el poder,
Mas que sola la hermosura.
Si el atreverse es ventura,
Y esta consiste en hablar,
Yo me voy a declarar
Con Aurora, gane o pierda:
Que no es la verguenza cuerda,
Que se pierde por callar.

(Acto I, Escena XIV, p. 106.)

Y pone su decision en practica: preguntandole a Aurora si le quiere, Rodrigo toma la iniciativa en este juego amoroso. Por fin, consigue casarse con ella, que ha callado ante el atrevimiento de Rodrigo. Segun su palabra, “quien calla, otorga (acto I, escena XVI, p. 107)”.

§2. Observacion de los temas.

2.1. Contra el convencionalismo I: cuestion de la clase social.

Estudiando la comedia palatina en *El perro* y *El vergonzoso*, hemos visto que el dramaturgo se burla indirectamente de la sociedad convencional parodiando las cosas absurdas que tiene esta. Ahora, en este subapartado, vamos a ver como se realiza concretamente todo esto en las demas comedias palatinas que nos ocupan. Para ello, en primer lugar, prestemos atencion a

la cuestion de la clase social.

Aparentemente, en el esquema general de *La boba* no se encuentran complicaciones que causen dicha cuestion. Una aldeana, Diana, de repente se convierte en la duquesa de Urbino conforme al testamento del duque fallecido, puesto que, segun el, es su hija natural; ella consigue apropiarse del ducado con Alejandro, su futuro marido, expulsando a sus enemigos gracias a su ingenio. Lo que vemos en esta comedia es, por tanto, la victoria de la protagonista contra los antagonistas codiciosos, y esto sera la tendencia habitual de esta comedia. No obstante, si observamos con mas atencion el proceso de los acontecimientos dramaticos desde nuestro punto de vista, podemos encontrarnos con un mensaje escondido debajo de esta tendencia.

En primer lugar, necesitamos observar mas a Diana y a sus enemigos. Al principio de la obra, ella envidia la nobleza aborreciendo a sus iguales:

¿Es posible que fui
Parto de un monte, y naci
De un rudo y tosco villano?
Un alma tan grande ¡en vano
Deposita el cielo en mi!
Son tales mis presunciones
Y discursos naturales,
Que en todas las ocasiones
Aborrezco mis iguales,
Y aspiro a ilustres acciones.

(Acto I, Escena I, p. 523.)

Sin embargo, viviendo como duquesa en el palacio ducal de Urbino, empieza a disgustarse por el ambiente palaciego, y, como hemos visto en el 1.1. de este capitulo, llega a criticar la vida de los nobles llena de lisonjas, enganos, traiciones y desprecios anorando la tranquilidad de la vida aldeana

y lamentandose de si misma, sospechando incluso de su misma sombra.
“Agora a mi sombra misma/ Por cualquiera parte temo.” (acto □, escena XI,
p. 534.)

Su estrategia para protegerse de la conspiracion de sus enemigos es seguir portandose como una “boba” aldeana, segun vemos en lo que dice a Fabio:

Y advierte que esta ignorancia
Tengo de usar entre tanto
Que aseguro estado y vida;
(Acto I, Escena □, p. 526.)

De hecho, esta ignorancia disimulada de Diana tranquiliza a sus enemigos.

Por otra parte, todos los antagonistas de La boba, Teodora, Julio y Camilo, estan descritos como unos nobles codiciosos y socarrones. Por ejemplo, pensando que puede sacar mas provecho de Otavio/Alejandro que de Julio para conseguir ser duquesa de Urbino eliminando a Diana, Teodora le tienta. Y ella tiene mucha socarroneria. A lo largo de la obra, podemos ver que ella siempre se burla disimuladamente de la boba Diana.

Julio tambien demuestra su caracter muy codicioso. Es decir, la unica cosa que le importa es lograr el ducado de Urbino. Antes de que viniera Diana al palacio, el y Teodora eran novios, pero, pronto deja de amarla, y pretende a Diana, no porque este enamorado de ella, sino porque tendria mas posibilidad de obtener su objetivo con ella que con Teodora:

Los ojos puse en Diana
Desde el punto que llego,
No porque me enamoro,
Si honesta, hermosa villana,

Mas porque tengo por llana
Su justicia: y siendo ansi,
Ganare lo que perdi
Si a quien la tiene me inclino,
Porque ser duque de Urbino
Es lo que me importa a mi.

(Acto □, Escena □, p. 530.)

Camilo tambien, segun se vio en el 1.2. de este capitulo, es tan codicioso y malvado como Julio. Y, como sabemos, el ingenio de Diana pone en ridiculo a estos dos nobles ciegos de codicia haciendole a cada uno de ellos creer que va a casarse con ella.

Desde el punto de vista que hemos establecido, podriamos decir que en el palacio ducal de Urbino y en los nobles que viven en el esta reflejada una fase deformada de la sociedad conservadora de aquella epoca, donde los privilegiados sociales impiden innovaciones en el orden y en la estructura social manteniendo inmutable la piramide de clase social, como se ha visto en el 3.2. del capitulo □. En otros terminos, el propio palacio ducal de Urbino es una parodia de la sociedad conservadora de entonces. Y lo que quiere intentar el dramaturgo a traves de la conspiracion de los antagonistas para eliminar a Diana y la situacion ridicula que origina es parodiar el deseo de los privilegiados de contener dichas innovaciones sociales para mantener el privilegio social del que han gozado.

El alegato de Diana contra el ambiente palaciego lleno de lisonjas, engaños, traiciones y desprecios, que hemos visto antes, podemos considerarla dentro de esta tendencia critica. Asi pues, podriamos decir que Diana, que viene del “campo ameno”, simbolo de inocencia y sinceridad, simbolizaria dicha innovacion social. Todo el mundo en el palacio la trataba a Diana como una “boba”, pero ella puede apropiarse del ducado de Urbino gracias a la misma boberia. A los nobles del palacio, simbolo de los privilegiados sociales de aquel tiempo, les parece una simple boberia la

estrategia discreta utilizada por Diana para ser duena del palacio expulsandolos. Lope lo insinua en las siguientes palabras de Diana:

Que despues hablare claro,
Y tan claro, que se admiren
Que pueda un inculto campo
producir tan raro ingenio.

(Acto I, Escena □, p. 526.)

En resumen, podemos ver en la victoria de Diana la expresion de un sueno del poeta de cambiar la sociedad que no funciona bien por convencionalismos absurdos de los privilegiados sociales. Quiza Lope intente advertir de la ignorancia y la terquedad irracional de estos, que impiden a la sociedad reconocer la razon y la necesidad de una tendencia innovadora. No hay que cometer el error de considerar como una boberia los aspectos racionales que puede tener esta tendencia innovadora. Diriamos que esta seria una leccion que el publico podria tomar viendo a los enemigos de Diana no reconocer el ingenio de esta y tratarla como una aldeana boba.

Por otra parte, en El villano podemos ver otro ejemplo mas concreto de la cuestion de la clase social; se trata del honor del villano. Como hemos visto en el 3.2. del capitulo □, Veanse pp. 142-143.

en esta comedia esta reflejado el problema de la incorporacion de los labradores ricos a la clase de los privilegiados sociales, esto es, la reforma del convencionalismo de la ley del honor. Diriamos que, entre las varias formas de comedia, el poeta habria escogido la palatina para El villano para destacar mas esta cuestion. De hecho, esta comedia puede conseguir la maxima eficacia dramatica creando un ambiente fantastico, esto es, haciendo al Rey de Francia enfrentarse a nuestro protagonista Juan Labrador. Resultaria, por tanto, que, con la garantia del Rey, aunque Juan Labrador es un villano, su honor y su valor personal se hacen mas respetables publicamente.

Como explica Zamora Vicente en su edicion, a lo largo de la comedia se contrastan las dos formas de vida a traves de los modos distintos de hablar de los aldeanos y del Rey y los cortesanos: vida aldeana y vida cortesana.

Observese como todo este derroche de facil erudicion esta puesto en boca del Rey y de los cortesanos, en contraste con las prevaricaciones idiomáticas y la ignorancia a ellas correspondiente, que van a aparecer en seguida en boca de los aldeanos. Lope exagera así la pugna entre las dos formas de vida. (Alonso Zamora Vicente, ed., op. cit., p. 30: la nota para vv. 708-723)

Y el Rey, representante de la vida cortesana, le envidia a Juan Labrador, representante de la vida aldeana, no porque este sea superior, sino porque vive tan contento y tranquilo sin envidiar nada de nadie, y ni siquiera quiere ver al Rey. Mas bien, es el Rey quien quiere ver a Juan:

REY. ¡Que tenga el alma segura,
 y el cuerpo en tanto descanso!
 Pero, ¿para que me canso?
 Digo que es envidia pura,
 y que le tengo de ver.

FINARDO. Ansi cuenta el suceso
 de Solon y del rey Creso.

REY. Muy diferente ha de ser;
 que el filosofo juzgo
 de otra suerte al rey de Lidia;
 y yo tengo a un hombre envidia,
 por ver que me desprecio.

(vv. 1020-1031.)

De hecho, el Rey, disfrazado de un caballero extraviado, visita a Juan a solas, y habla con el. Tras conocer bien como piensa, le admira en vez de intentar castigarle considerandole como un insolente:

FINARDO. Te oi
 aborrecer al villano
 y hablar de su pertinacia:
 ¿por donde vino a tu gracia?

REY. Porque toque con la mano
 el oro de su valor,
 cuando en su rincon le vi;
 (vv. 2257-2263.)

Por otra parte, quiere comprobar si Juan esta dispuesto a cumplir de verdad lo que le ha dicho en su casa sobre que si el Rey le pide algo -los hijos, la casa, dinero-, se lo daria inmediatamente, porque a el se le debe todo. Manda a Oton llevar su carta y entregarsela a Juan. En ella, le recuerda lo que habia dicho a su huesped aquella noche de que daria dinero al Rey, si este, necesitandolo, se lo pidiese. Como esa necesidad se ha presentado, le pide cien mil escudos. Sin la menor vacilacion, y repitiendo que le daria la hacienda y los hijos, le entrega a Oton el dinero. Y, cuando llega con el dinero de Juan, el Rey le ordena volver al instante junto a Juan con otra carta, donde le pide que le mande a los hijos. A pesar de las naturales vacilaciones, Juan dice a Oton que se los lleve al palacio real.

El publico se puede divertir viendo la escrupulosidad del Rey al aprovechar lo que ha oido en la casa de Juan disfrazado del alcaide de Paris, y la fidelidad de Juan al cumplir lo dicho. Ademias, sus hijos Lisarda y Feliciano se sienten felices ante la idea de ir a la corte, puesto que han sonado con una vida suntuosa como la de palacio. Pero, desde nuestro punto de vista, nos podemos dar cuenta de que una parodia esta encubierta en esta situacion: la de la usurpacion de los privilegiados del honor y derecho de los villanos; una parodia de la idea absurda de que el derecho o el honor de los de clase baja tiene que ceder ante los privilegiados sociales. De hecho, en las palabras de Juan, podemos inferir su dolor y angustia ante el abuso de autoridad del Rey, aunque este lo haya hecho en realidad para examinar a

Juan:

Solo un rey me pudiera mandar esto,
y sola mi desdicha darle causa.
Ya declina conmigo la fortuna,
porque ninguno ouede ser llamado
hasta que muere, bienaventurado.
Al Rey obedezcamos; que por dicha
esta mi condicion me pone miedo,
pues no puedo esperar de tan gran principe
menos que su real nombre promete.

(vv. 2450-2458.)

Tambien Bruno y Fileto, criados de Juan, aluden a este abuso de autoridad del Rey:

BRUNO. ¡Hola, Fileto! El Rey se ha regostado
a los escudos de nuestro amo.

FILETO. Pienso
que quiere empobrecerle de malicia.

(vv. 2434-2436.)

Por otra parte, tambien en el amor desigual de Lisarda y Oton, podemos ver la cuestion del honor de los villanos. En este caso, lo que debemos tener en cuenta en primer lugar es el hecho de que Oton se enamoro de Lisarda pensando que esta seria una noble. Pero, en la iglesia de la aldea, donde el Rey y la infanta Ana participan en misa, Oton y Lisarda se encuentran de nuevo, y ya conocen la situacion de verdad de cada uno:

LISARDA. (Ap. a el) [...]

Fuera deso, yo soy hija,
ya lo veis, de un labrador,
y vos sereis duque o conde.

OTON. Soy mariscal, soy Oton,
de la camara del Rey;
pero nos iguala amor.

LISARDA. Un olmo tiene esta aldea,
a donde de noche, al son
de tamboril y guitarras,
las mozas de Mirafior
bailan por aquestos dias:
alli hablaremos los dos,
como vengais disfrazado.

OTON. Hareisme un grande favor.
(vv. 900-913.)

Lisarda no quiere aventurarse con Oton sin ningun compromiso, puesto que no quiere que la engane.

Pero, convencida por la porfia de Oton, le entrega una llave clandestinamente de modo que el pueda entrar en su casa para verla.

En la misma noche en la que acude a hablar con Lisarda, el Rey tambien llega ahi disfrazado de un caballero extraviado para ver a Juan Labrador. Por causar mucho alboroto en el dormitorio, como hemos visto, el Rey descubre a Oton, que se ha escondido de improviso. Ambos, asustados, preguntan el por que de estar en casa de Juan a esas horas. Y Oton cuenta su historia con Lisarda y que esta enamorado de ella.

A partir de este momento, el amor desigual empieza a dar un nuevo giro. El Rey se opone a que Oton engane a Lisarda por ser labradora, y dice que hara suyo cualquier agravio que se haga a Juan Labrador, a quien admira tanto:

FINARDO. El prolijo
 discurso a mi me conto,
 con que vino a merecer
 la discreta labradora,
 que quiere enganar agora
 a titulo de mujer.

REY. No hara; que es el mariscal
 hombre bien intencionado,
 y el labrador tan honrado,
 que nada le es desigual.

FINARDO. Mucho, señor, he sabido
 de las costumbres de Oton;
 pero amando, no hay razon.

REY. Dareme por ofendido
 de lo que a Juan Labrador
 se le siguiere de agravio.
 Mas yo se que Oton es sabio,
 y mirara por su honor.

(vv. 2200-2217.)

En este caso, debemos tener en cuenta que no era tan raro en aquella epoca que un noble enganara y gozara a una mujer humilde con la palabra de matrimonio, como hemos visto tambien en los casos de Leonela, hermana de Ruy Lorenzo, de El vergonzoso y de Maria de La gallega. El Rey quiere que Oton cumpla su obligacion, es decir, casarse con Lisarda.

Al final, todos los asuntos se solucionan positivamente. Finardo trae a Juan Labrador al palacio real, puesto que el Rey le invita a comer. Ahi reconoce al visitante de aquella noche. Y el Rey le nombra su mayordomo; a Feliciano le da el titulo de caballero; a Lisarda le permite casarse con Oton, y le dota con cien mil escudos -los prestados por el padre- para su

matrimonio, mas diez villas que valen otro tanto. Por consiguiente, con la garantia del Rey, la familia de Juan Labrador se convierte en una de linaje noble. Asi que el abuso de autoridad y la usurpacion se convierten en recompensa al final de El villano.

Y, en cuanto al amor, el Rey ayuda a Oton a cumplir su obligacion para con Lisarda de forma voluntaria, no forzada. Es decir, ofreciendo a Lisarda la ocasion de casarse con un noble cortesano, el Rey le hace el favor a Oton indirectamente de quitarle el apuro de superar la diferencia de clase social entre ellos.

En resumen, a traves de esta garantia del Rey, el dramaturgo lleva a cabo la idea de que lo que junta y armoniza los desiguales es precisamente el amor, idea que se manifiesta en la siguiente conversacion de Lisarda y Costanza:

COSTANZA. Aunque alto y bajo esten, mira

que, aunque son tan desiguales
como la noche y el dia,
aquella union y armonia
los hace en su acento iguales;
que el alto en un punto suena
con el bajo siempre igual,
porque si sonaran mal,
causaran notable pena.

LISARDA. Musica me persuades

que el amor debe de ser.

COSTANZA. El amor tiene poder

de concertar voluntades.

(vv. 1151-1163.)

Y, a traves del caso de Juan, diriamos que el dramaturgo insinua la idea de reformar la ley convencional sobre el honor del villano en aquella epoca.

Sin embargo, no nos parece que cubra la cuestion del honor de todos los villanos: solo los labradores ricos podian incorporarse a la clase privilegiada, puesto que ellos contribuian mucho en el sentido economico.

Es decir, lo que se insinua en El villano con el destino de Juan Labrador es que incluso villano tiene derecho a mantener el honor, aunque su rango social sea bajo. Hemos dicho que la situacion donde el Rey le pide a Juan el dinero y los hijos puede considerarse como una parodia de la usurpacion de los privilegiados de aquella epoca. Lo que quiere insinuar esta parodia es precisamente el derecho del villano de no ser usurpado en el honor.

Aparentemente nos parece que esto se opone a lo que declara J. E. Varey en su trabajo, que saca esta conclusion de la comedia:

Juan had prided himself on being the majordomo of God in his rincón, just as the King so clearly is -for the seventeenth century playgoer- God's majordomo for the entire kingdom. But Juan should also recognise fully the power of the King, and if he holds a fief from God, he must do so through the King; that is to say, he must recognise fully that he is part of the hierarchical structure and not place himself in a special relationship to God which bypasses the King's authority. He learns his lesson, and his distrust is finally overcome. Similarly, the King learns his lesson, that he can not abdicate from power but, even though he be envious of the tranquil life and long to be rid of the cares of office, he also must play his part in society. At the end of the play his magnanimous and wise decision bring about a harmonious solution: Juan, who had prided himself on being the majordomo of God, becomes the majordomo of the King and thus is forced to play his proper part in the harmonious society of which the King has shown himself fit to be the head. Whilst the cultivating of one's private garden is undoubtedly a reflection of a virtuous state of mind, the service of a virtuous King is a higher good which should always and in all circumstances take precedence over personal inclinations. J. E. Varey, □Towards a interpretation of Lope de Vega's El villano en su rincón□en R. O. Jones, ed., Studies in Spanish literature of the Golden Age, op. cit., p. 337.

No cabe duda de que Lope pone el énfasis en la estabilidad de la estructura jerárquica de la sociedad,

The elevation and humiliation of Juan Labrador provides Lope with the opportunity which he desired to praise the institution of monarchy. (Ibid., p. 331.)

cuya forma es piramidal, y donde el rey se sitúa por encima de todos. Sin embargo, diríamos que en la declaración de Varey falta algo que podemos añadir con lo que vemos en dicha parodia. Para que se mantenga esta estructura social, según este estudioso, los que sostienen el peso de la pirámide, las clases bajas, tienen que sacrificarse, mientras que los privilegiados solamente deben mantener su privilegio. Este sería el mensaje que quiere dejar Lope en *El villano*, desde el punto de vista de Varey. Para dicha armonía Juan tiene que sacrificarse por el Rey, y este tiene que ser sincero en su oficio como Rey. La lección que ha aprendido Juan es dolorosa, puesto que tiene que abandonar su “rincon” para atender al Rey, mientras la que ha aprendido el Rey no lo es. El resultado final es un sacrificio por parte de Juan a pesar de la recompensa del Rey, como también opina Wardropper. Su conclusión es similar a la de Varey:

Pero si la felicidad del reino entero depende del amor entre el monarca y sus súbditos, el precio que paga el individuo no es demasiado subido. Juan Labrador resulta ser la víctima propiciatoria que envía este simbólicamente al Rey. Se sacrifica a él por el bienestar del cuerpo político. Bruce W. Wardropper, “La venganza de Maquiavelo: El villano en su rincón” en A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, ed., *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Editorial Castalia, 1971, p. 769.

Pero la parodia que hemos descubierto en *El villano* desde nuestro punto de vista propone una condicion mas para que se realice bien dicha relacion de Juan/plebeyo y el Rey/privilegiado: intentar la relacion reciproca absteniendose de la escorada hacia una unica parte. Al final, el Rey le devuelve a Juan mas dinero del que le debia, y le indemniza por su sacrificio ofreciendo a su familia la garantia real de un linaje distinguido. Resumiendo, lo que quiere insinuar Lope en *El villano* es que la estabilidad politica lograda por la armonia de la estructura jerarquica requiere una relacion de “toma y daca”. Es decir, a traves de *El villano* el dramaturgo quiere decir al publico que si los villanos estan dispuestos a sacrificarse por la estabilidad social sosteniendo el peso de la piramide jerarquica, la sociedad tambien les tiene que conceder el derecho de proteger el honor, o garantizar una igualdad natural. Este seria el mensaje distintivo de *El villano* como comedia palatina en comparacion con otros dramas conservadores de aquel periodo. Y, en este sentido, merece la pena recordar la declaracion de Maravall de que “los distinguidos gozan de unas falsas ventajas, mientras que los oprimidos disfrutan ya y realmente de una igualdad natural”. Vease la cita de la nota 251.

En *La gallega* de Tirso, podemos ver otra cuestion de honor referida a los de clase social baja. Mostrando la actitud frivola e imprudente del conde Alvaro, el poeta alude a la arbitrariedad de los nobles de aquel tiempo, que los de clase baja tenian que sufrir.

Como hemos visto en el 1.1. de este capitulo, evitando la persecucion de la gente del rey, Alvaro escapa hasta el valle de Limia. Ahi se enamora inmediatamente de una serrana, Maria, y le promete firmemente la fidelidad eterna. Pero su emocion hacia la serrana no pasa de ser pasajera, y, por lo tanto, poco tiempo despues, la abandona sin vacilacion dandose cuenta de la posibilidad de recuperar el amor de su novia anterior, la marquesa Beatriz. Pero Maria es diferente de la protagonista de cualquier melodrama que no hace mas que quejarse de la falta de sinceridad de su pareja. Plantea con escrupulosidad la recuperacion de su honra perdida;

disfrazada de hombre, acude al palacio de Monterrey donde se refugian Alvaro y Beatriz, y ahí consigue recuperar el amor gracias al rey portugués que iba a atacar el palacio para detener a Alvaro, puesto que el rey le manda casarse con Maria tras enterarse de que el traidor no es Alvaro sino su vasallo don Egas.

Como en otras comedias palatinas, en *La gallega* no hay justicia poética. Mas bien, Beatriz, que tenía que sufrir la infidelidad de Alvaro sin tener ninguna culpa, tiene que sacrificarse para el final feliz de Maria. Esta se casa con Alvaro conforme al mandato del rey, aunque era su novio desde el principio, y tampoco podrá ser reina casándose con el rey, puesto que este ha perdido la intención de pretenderla.

REY. Beatriz, con el de Olivenza

os habeis vos de casar;
pues ya que yo no os merezca,
no sera razon que os rinda
mi competidor.

(Acto □, p. 91.)

Lo único que puede consolarla es que el rey la casa con el conde de Olivenza. Y tampoco Alvaro es castigado por su infidelidad e imprudencia, sino que, mas bien, participa en la felicidad final de Maria, que ya no es serrana sino condesa, casándose con ella.

Si Tirso hubiera querido dejar algún mensaje moral en *La gallega*, este final sería imposible. En otros términos, como ya hemos estudiado varias veces en los §2. y §3. del capítulo □. y el §2. del capítulo □., no tenemos que interpretar la comedia palatina desde el punto de vista moral. Diríamos que, en vez de criticar directamente, el poeta quiere parodiar algo con la situación de Alvaro. En su frivolidad e indiscreción está reflejada la arbitrariedad que tenían los privilegiados de aquel tiempo contra los humildes. El plan de Alvaro era gozar de ambas mujeres -Maria y Beatriz- bajo la premisa de casarse con la segunda, su igual. Pero fracasa en su plan, y queda en ridículo, puesto que tiene que casarse con la primera, que le venció burlándose de él en la pelea. Podemos considerar este plan en el que

ha fracasado Alvaro como una parodia de tal arbitrariedad. Desde este punto de vista, por consiguiente, en las palabras de Maria a Alvaro cuando pelea con el, podemos descubrir un mensaje contra la arbitrariedad de los privilegiados de aquella epoca:

ALVARO. Pues a trueco de obligarte

a que esta lastima tengas
de mi, doy mi muerte ya
por bien dada; pero sea
con condicion que me digas
quien eres.

MARiA. Si yo quisiera
dartela, a ser noble tu,
te matara de verguenza
solamente con decirte
mi nombre;

(Acto □, p. 86.)

Concluyendo: aunque no hay una critica directa de Alvaro en la obra, a traves de dicha parodia el poeta le manda al publico el mensaje de que “hay que tener verguenza”, pero, con mas eficacia que criticandolo directamente. Podemos considerar que lo que acaba de decirle Maria a Alvaro se dirige hacia los privilegiados sociales de aquella epoca.

En La fingida, nos podemos encontrar con otra parodia. Como hemos visto anteriormente, Lucrecia, condesa de Valencia del Po, esta obsesionada con La Arcadia de Lope, e imita a Belisarda anorando a Felipe que se fue a Milan enfadandose con ella. Ademias, Lucrecia trata a toda la gente palaciega como si fueran los personajes de La Arcadia. En este caso, se puede decir que los pretendientes de la condesa tienen una alternativa; abandonarla dejando su amor o convertirse en humildes pastores dejando temporalmente su debido decoro para igualarse con ella. Por supuesto, ellos

eligen lo segundo.

Como hemos visto en el 1.2. de este capítulo, esta situación se hace más ridícula cuando Pinzón, disfrazado de médico español, dice a todos que el que agrade más a la condesa podrá conseguir lo que quiera con ella cuando se vuelva cuerda.

Este escándalo ridículo concluye cuando Felipe, disfrazado del pasante de Pinzón, revela a todos su identidad auténtica, y, con la llegada de una carta de don Jerónimo Pimentel, que es poderoso, en la cual avisa que él va a venir para ser el padrino de la boda de Lucrecia y Felipe, este puede casarse con ella sin ninguna amenaza de los pretendientes. Por consiguiente, Valencia del Po también se vuelve cuerda dejando de ser la “Fingida Arcadia”.

Aparentemente *La fingida* nos parece una parodia del género pastoril, a la que pertenece *La Arcadia* de Lope de Vega, como explican Elvezio Canonica y Christoph Strosetzki.

Efectivamente, *La fingida Arcadia* puede considerarse como una parodia del género pastoril en el espíritu cervantino, y podemos afirmar que *La Arcadia* de Lope desempeña el mismo papel que el de los libros de caballería en el *Quijote*. (Elvezio Canonica, □*La fingida Arcadia: desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana*□ en Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, Miguel Zugasti, ed., *El ingenio cómico de Tirso de Molina* (Actas del □ Congreso Internacional), Pamplona, Instituto de Estudios Tirsiánicos, 1998, p. 37.)

Es fácil llegar a la conclusión de que la obra en su conjunto supone una parodia de la novela pastoril, del mismo modo en que el *Quijote* parodia las novelas de caballería. (Christoph Strosetzki, □*La sátira de la vida cortesana en Triso*□ en *Ibid.*, p. 315.)

Pero, si profundizamos, descubriríamos otra parodia más concreta. Es decir, podríamos decir que lo que intenta parodiar el poeta con la situación ridícula causada por la locura de Lucrecia es precisamente a los nobles que persiguen a ciegas a sus iguales. Convertiéndose en pastor, ninguno de los

pretendientes de Lucrecia piensa que su verdadera posición social tiene que cambiarse, sino que debe cambiar solo la forma exterior. En otros términos, lo que ve el público en esta comedia son los pastores que creen que ellos son nobles a pesar de que sus formas no lo son; ellos aceptan este cambio superficial para casarse con una mujer que tiene las mismas condiciones socialmente. Diríamos que con esto, el poeta quiere insinuar la superficialidad de la posición social. Es decir, el poeta quiere decir que estos pretendientes están equivocados, puesto que, como ha dicho también en *El vergonzoso*, la verdadera igualdad consiste en la conformidad del alma y la voluntad, Véanse pp. 266-267.

no en las condiciones sociales equivalentes. Quizá lo que les pide Lucrecia a estos pretendientes nobles sea un cambio radical que pueda superar la superficialidad de la nobleza que tienen ellos. Pero esto es imposible para ellos, como declara Strosetzki:

De esta manera se pone en evidencia la imposibilidad de síntesis entre arte y naturaleza, entre pureza original y aprendizaje perfecto, entre realidad y convención literaria del mundo pastoril. Christoph Strosetzki, *op. cit.*, p. 318.

A lo mejor, imitando los pastores en vano, poco a poco estos nobles se darán cuenta de que tienen limitaciones, es decir, no pueden o, mejor dicho, no quieren abandonar el privilegio de que han disfrutado siendo nobles.

Por consiguiente, podemos considerar como un caso extraordinario el hecho de que Conrado, uno de los pretendientes de la condesa, al final de la obra le pida la mano a Angela, una criada de la condesa. Diríamos que lo que le importa más a Conrado, que es el duque de Ursino, no es el rango social de Angela como criada, sino, como dice Madalena de *El vergonzoso*, será la “conformidad del alma y la voluntad” con Angela. Esto es muy importante dentro de lo que quiere decir la parodia de esta comedia, aunque

el duque Conrado y la criada Angela no son protagonistas. Quizá es posible que el público de aquel entonces aplaudiera tanto a Conrado y Angela como a Felipe y Lucrecia, puesto que, si aplicamos el punto de vista de Strosetzki al resultado final de *La fingida*, podríamos decir que la única persona que ha puesto en práctica dicho cambio radical que parece imposible no es Lucrecia -una ironía- sino Conrado. Por lo tanto, nos convencerá la siguiente conclusión de Strosetzki de *La fingida*:

Así pues, se puede concluir que, en primer lugar, la lectura de una novela pastoril y su propia educación cortesana le cierran el paso a Lucrecia a una vivencia directa de la naturaleza. En segundo lugar, como don Quijote, también ella fracasa en su medio, en contradicción con sus conceptos pastoriles ideales. Cuando las figuras que se encuentran a su alrededor se dejan llevar por su locura, no lo hacen por el convencimiento de que tenga un sentido el regreso temporal a una arcadia pastoril, como la de la novela, sino porque creen así poder sacar algún provecho individual. Por ello, el mundo pastoril se hace falso, y a través de la ironía se produce una desidentificación, un extranamiento. En tercer lugar, también Lucrecia instrumentaliza la ficción pastoril que ella misma ha provocado, una vez curada de su locura, para poder seguir ocultando a los demás sus verdaderos objetivos. (Ibid., p. 317.)

En otras palabras, en la pareja de Conrado y Angela el público podrá ver la “síntesis entre arte y naturaleza”, conforme a la explicación de Strosetzki, la “naturaleza” corresponde a la vida en el campo, y el “arte” pertenece a la corte:

Por una parte, la perfección en el amor y en el saber pertenece al ideal del mundo pastoril; por otra parte, la vida en el campo representa la naturaleza; y la corte, el arte. (Ibid., p. 316.)

Entonces, se puede decir que, aunque el duque Conrado puede corresponder al “arte”, Angela no puede pertenecer a la “naturaleza”, puesto

que esta no es campesina sino criada de la condesa Lucrecia en el palacio. Esto es cierto si limitamos el punto de vista solo en la cuestion estetica de artificialidad-naturalidad. Pero nosotros tambien podemos tener razon si, ampliando la interpretacion de lo que dice Strosetzki, consideramos que la naturalidad puede representar el ser “humilde”, y la artificialidad, el ser “noble”. Necesitamos observar La fingida ampliando el punto de vista de este estudioso: de la cuestion estetica a la de la clase social.

sintesis que ve imposible el profesor Strosetzki en su trabajo.

En El penseque y en su segunda parte Quien calla, podemos encontrarnos con otro problema de la sociedad de aquella epoca. Se trata del mayorazgo. El mayorazgo, que fue legalizado en 1505 por las leyes de las Cortes de Toro (“La ley 44 de Toro se ocupa en establecer los supuestos en que la fundacion de mayorazgo es irrevocable”: Bartolome Clavero, Mayorazgo, Madrid, Siglo XXI de Espana Editores, 1989, p. 238.), provocaba varios dudas, controversias y pleitos en la sociedad espanola hasta que se aboliera definitivamente en el siglo XIX. Ante todo, el mayor problema que tiene el mayorazgo podemos encontrarlo en el hecho de que fue establecido basandose no en el acuerdo, tacito o no, razonable y democratico de la mayoria sino simplemente en la “costumbre inmemorial”. Bartolome Clavero lo explica en su libro con los terminos siguientes:

□Mandamos que el mayorazgo se pueda probar□ -dispone la ley 41 de las Cortes de Toro de 1505- por las escrituras de fundacion y de licencia real; por testigos que dispongan □del tenor de las dichas escrituras□; □e asimismo -anade- por costumbre inmemorial, probada por las calidades que concluyan los pasados haber tenido y poseido aquellos bienes por mayorazgo; es a saber, que los hijos mayores legitimos y sus descendientes sucedian en el dicho mayorazgo alguna cosa o equivalencia por suceder en el□. Los testigos pueden deponer, segun la ley, sobre la existencia y contenido de unas escrituras perdidas o acerca del estado de vinculacion en mayorazgo del patrimonio; en este ultimo caso, las escrituras -fundacion y licencia- ni se alegan ni se suponen, simplemente no existen; el mayorazgo

se ha introducido por costumbre inmemorial, sin necesidad de fundacion en ningun momento.

Basandose en la equivocidad del termino empleado por la ley - costumbre-, la doctrina establece que no estamos ante un caso de prescripcion de derechos subjetivos, supuesto en el que el mayorazgo siempre podria ceder ante los nuevos derechos legitimarios de los hijos del ultimo poseedor, sino ante un verdadero caso de creacion de derecho objetivo por medio de la costumbre; de este modo, ademas, la introduccion de mayorazgo por este conducto puede asumir la funcion constitucional que sin la fundacion -□ley del mayorazgo□- habria de faltarle. (Ibid., p. 236.)

Y podemos suponer la seriedad del problema y de la confusion que habia causado el mayorazgo en la sociedad espanola durante los tres siglos (desde las leyes de Toro hasta su abolicion) con la siguiente explicacion de Juan Sempere y Guarinos:

Pareceria increible, a no haberlo demostrado la experiencia de tres siglos, que solicitando el reino una cosa tan justa, tan necesaria, y al parecer tan facil, cual era la declaracion de las citadas dudas, no se hubiesen verificado en tan largo tiempo. Ni las continuas peticiones de las cortes, ni las repetidas ordenes de nuestros soberanos pudieron contrastar el influjo de nuestra versatil jurisprudencia. Dominando los letrados en los tribunales, la discordia en sus opiniones legales, y las prolijas formalidades de la practica forense paralizaron los esfuerzos de la nacion en este ramo, como en otros muchos de economia politica. (Juan Sempere y Guarinos, Historia de los vinculos y mayorazgos, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990, p. 176.)

El protagonista Rodrigo es un noble espanol que pertenece a un linaje distinguido; es descendiente de reyes, En El penseque y Quien calla, podemos encontrar varias manifestaciones que senalan la nobleza congenita de Rodrigo. Por ejemplo:

DON RODRIGO.

[...]

Madrid, corte de Felipo,

Clavela, es mi patria ingrata,

Y mi nombre don Rodrigo

Giron: de reyes diciendo,

(El penseque, Acto□, Escena XI, p. 82.)

NARCISA.

Don Rodrigo es principal,

Y es Giron, que le engrandece;

Ya sabes tu que ennoblece

Su casa con sangre real.

(Quien calla, Acto□, Escena□, p. 97.)

aunque tiene que ser el secretario de Diana en El penseque y maestresala de Aurora en Quien calla. Lo que paso es que el tuvo que abandonar su tierra tras haberle herido a su hermano mayor en una rina, debido a que era maltratado por este, que abusaba de su privilegio como mayorazgo:

Tengo un hermano mayor

Con un mayorazgo rico,

De quien cobraba alimentos

Muy cortos y muy renidos.

Tratabame mal mi hermano;

Sufrile mil desatinos,

Por ser menor y mas pobre;

Mas como no es infinito

El sufrimiento en un hombre,
Acabose en fin el mio
Descompusose una vez
Demasiado; renimos,
Sin ser bastantes terceros;
Con que dejandole herido,
Fue fuerza salir de Espana,
Pobre y desapercibido.

(El penseque, Acto I, Escena XI, p. 82.)

El hecho de que Rodrigo, como segundo hijo de su familia, se aventura en ambas comedias en tierras lejanas en busca de su propia felicidad independiente de su familia, enfrentandose con peligros, confusiones y desesperaciones, podemos considerarlo como una parodia del destino del segundo hijo bajo el mayorazgo de aquel tiempo. En *El penseque* fracasa, y en *Quien calla* consigue el objetivo por fin casandose con la marquesa Aurora. Podemos decir que lo que intenta enseñarle el poeta al publico con este fracaso y este exito es el sufrimiento y la esperanza del segundo hijo como victima de la ley del mayorazgo de aquel entonces. Es decir, atribuyendo el fracaso de Rodrigo en *El penseque* a su caracter apocado y pasivo, que es tipico del segundon, Miguel Zugasti explica con los terminos siguientes el caracter de Rodrigo como segundo hijo:

Esta breve informacion nos permite ya deducir que el caracter de don Rodrigo estara marcado por el hecho de ser segundon, de donde derivara cierto sentimiento de temor e inferioridad que le atenaza a lo largo de toda la comedia. (Miguel Zugasti, *De galan vergonzoso a galan ingenioso: el tema del secretario enamorado de su dama en el teatro de Tirso* en Ignacio Arellano, Blanca Oteisa, Miguel Zugasti, ed., op. cit., p. 348.

el dramaturgo quiere recalcar simbolicamente la fatalidad del segundo hijo, es decir, victima del mayorazgo de aquella epoca; y, mostrando que en *Quien*

calla Rodrigo ya no repite el mismo error en la misma situación, el dramaturgo intenta destacar la esperanza de que dicha fatalidad se puede superar. Por consiguiente, como nuestra conclusión de ambas comedias, merecerá la pena citar el siguiente comentario de Miguel Zugasti sobre el final feliz de todas las aventuras de nuestro protagonista:

El golpe de efecto que ha sabido dar Tirso de Molina con esta segunda comedia es perfecto, digno de figurar en el mejor manual de amor y galantería: si antes se perdió una condesa, ahora se gana una marquesa; si antes el secretario desperdició su ocasión, ahora cuando el maestra se la vuelva a ser secretario sabrá aprovecharla; si antes una carta fue la causante de la inicial desdicha, ahora será otra carta la que posibilite el feliz himeneo de los amantes. (Ibid., p. 357.)

2.2. Contra el convencionalismo □: cuestión del honor y los derechos de la mujer.

Pasemos a otra cuestión con el análisis de *La vengadora* de Lope desde el punto de vista del honor y los derechos de las mujeres.

Esta comedia empieza con la negación de Laura de casarse. Ella desdena y aborrece a los hombres, puesto que, según los libros que ha leído, todos son buenos, y las mujeres malas, y los hombres han disfrutado demasiados privilegios desde el principio del mundo. En resumen, Laura aborrece a los hombres porque quiere vengar a las mujeres. Esto al público le parecería absurdo, puesto que, aparte de lo que siente Laura, es una “inclinación natural” el hecho de que se quieran una mujer y un hombre. En otras palabras, en esta comedia la comicidad se puede producir porque el razonamiento de Laura llega a poner resistencia incluso a la inclinación natural tan inalterable del ser humano, antes que porque dicho razonamiento sea un disparate. Aparentemente, esta comedia tiene un final

feliz al mostrar que Laura por fin se casa con Federico/Lisardo tras rendirse a dicha inclinacion natural. Sin embargo, es mas complejo que eso.

En primer lugar, veamos lo que dice Laura al comienzo:

Desde el principio del mundo
Se han hecho tiranos grandes
De nuestro honor y albedrio,
Quitandonos las ciudades,
La plata, el oro, el dinero,
El gobierno, sin que baste
Razon, justicia ni ley
Propuesta de nuestra parte,
Ellos estudian y tienen
En las universidades
Lauros y grados, en fin,
Estudian todas las artes.
Pues ¿de que se quja el hombre
De que la mujer le engane,
Si otra ciencia no le queda
En todas las que ella sabe?
La mujer es imposible
Que adquiera, tenga ni guarde
Hacienda, abogando pleitos
Ni curando enfermedades.
Pues en algo esta mujer,
Si esta ociosa, ha de ocuparse.
Diran que en hacer labor;
No es ocupacion bastante,
Porque el libre entendimiento
Vuela por todas las partes,
Y no es el hacer vainillas
En holandas ni en cambrayes

Escura filosofía,
Ni el almohadilla lugares
De Platon ni de Porfirio,
Ni son las randas y encajes
Los parrafos de las leyes.

(Acto I, Escena I, pp. 508-509.)

Laura se queja de la sociedad dominada por los hombres. Y, en este caso, ella no nos parece tan enajenada porque su razonamiento es bastante logico. Su problema no reside en esta queja misma sino en el hecho de que de ella se derive la negacion de casarse. Esta actitud tan tajante no puede durar tanto. Cuando ve a Lisardo, empieza a vacilar de su decision firme de desdenar a los hombres, puesto que el amor no es una cosa que se pueda explicar con el razonamiento. Diana, a quien Laura prohibia que quisiera a un hombre dandole "leccion" de aborrecerlos, se da cuenta de que ella ya esta enamorada de Lisardo. En su queja podemos comprobar que hay mucha diferencia entre la teoria y la practica, esto es, entre el razonamiento logico de Laura de aborrecer a los hombres y su situacion concreta en la que esta enamorada:

¿Que sirve quererse hacer
De tan varonil sugeto,
Pues ha de ser, en efeto,
La mejor mujer, mujer?
¡Oh como se ha conocido
Que la mayor fortaleza
De la mujer es flaqueza,
Y amor el mayor olvido!
La mas firme fue mas vana;
La mas grave, lisonjera;
La mas dura fue de cera,

Y la mas cuerda, de lana.
¡Quien la vio dar cada dia
Preceptos contra los hombres,
Dandoles infames nombres
De traidores a porfia!
¿Para que fue tan tirana
De amor para honesto fin,
Si habia de ser en fin
La mas honesta liviana?
Quiera, y dejenos querer,
Porque vea a quien le toca
La mas principal, mas loca
Y la de mas ser, sin ser.

(Acto □, Escena □, p. 520.)

No obstante, no podemos decir que La vengadora trata de la vaciedad de la queja de Laura sobre la desigualdad entre mujer y hombre, puesto que en ella los pretendientes de Laura, es decir, los hombres, tienen demasiados defectos para demostrar que ella se queja en vano. En primer lugar, Alejandro, duque de Ferrara, no “juega limpio” cuando compite con otro pretendiente; quiere hechizar a Laura con cintas para que ella le quiera, y a Lisardo le pide ayuda para ello. Pero, en vez de a Laura, se las pone en el rostro de Julio, criado de ella, simulando medirle, y, por lo tanto, aunque Julio es un hombre, se enamora de Alejandro por hechizo. Por otra parte, viendo la mentira imprudente de Augusto, otro pretendiente, principe de Albania, el publico puede pensar que es convincente el aborrecimiento de Laura hacia los hombres. En concreto, para conseguir el amor de Laura, Augusto miente tan descaradamente que dice que el es el caballero blanco que ha ganado el torneo a caballo, cuando en realidad es Laura misma, que lo desmiente inmediatamente, y Augusto queda en ridiculo.

Aparentemente, al final Laura renuncia a la venganza contra los

hombres. Deja a Diana y a Lucela buscar el amor, y ella misma decide casarse con Lisardo, es decir, Federico, principe de Transilvania:

Yo me he rendido, Senado;
Y pues vivir no es posible
Sin hombres, y yo me caso,
No pierda La vengadora
De las mujeres, pues tanto
Cuanto aborrecerlos quise,
Tanto los estimo y amo.

(Acto I, Escena XIX, p. 525.)

Podríamos decir que, con estas palabras de Laura, el poeta quiere recalcar el valor absoluto de amor. Es decir, nadie puede resistirse a esta ley inmutable de la naturaleza. Pero, aparte de esto, necesitamos prestar atención a la situación anterior a este final. Todos los que quieren casarse con Laura tienen que participar en un torneo a caballo, que ella misma le ha propuesto a Arnaldo, su hermano, para elegir a su marido. La propia Laura también participa en este torneo armada y disfrazada del “caballero blanco”, y lo que es más interesante es que ella consigue derrotar a todos los hombres, incluso a Lisardo. Después, declara delante de toda la gente que ella es el caballero blanco, y que se va a casar con Lisardo, al que ha derrotado, porque esta enamorada de él. De este modo, el valor de las mujeres se muestra delante de todos, y, como dice Laura, desmintiendo lo que ha dicho Augusto, esto era su verdadero objetivo a la hora de participar en el torneo:

Con mentira no; que yo,
Por mostraros que ha llegado
El valor de las mujeres
Al más vitorioso lauro,

Armada en blanco sali
A vencederos, y a mostraros
Como sali con mi intento.

(Acto □, Escena XIX, p. 524.)

De ahí podemos sacar una parodia oculta. Como hemos visto en la queja de Laura sobre la sociedad, que esta dominada por los hombres, las mujeres no han tenido ningún privilegio, mientras ellos han disfrutado injustamente de demasiados. Las mujeres han tenido que obedecerles y someterse a ellos. Sin embargo, ellas no pueden aborrecerlos, puesto que, como hemos visto en esta comedia, el amor entre mujer y hombre es ley absoluta de la naturaleza: el amor obliga a las mujeres a pasar por alto todo este problema. Ellas tienen que someterse a los hombres esperando ser amadas por ellos. Y La vengadora reflejara esta realidad, pero, al revés. Si la sociedad dice que la mujer es inferior al hombre, ella tiene que aceptar y aguantar esta inferioridad, aunque esta sea injusta, puesto que, si no la aceptara, resultaria que se opone al amor, que es la ley absoluta de la naturaleza. Entonces, si el hombre es inferior a la mujer, ¿que tiene que hacer el hombre por el amor?; igual que la mujer, debe aceptar y aguantar esta inferioridad, si no quiere romper dicha ley absoluta. Nuestro protagonista Lisardo derrotado por Laura esta dispuesto a aceptar su inferioridad para conseguir el amor de ella:

Das un imposible caso,
Que es no casarte, Senora;
Y así, merezco tu mano
Por el segundo lugar.

(Acto □, Escena XIX, p. 524.)

Lisardo esta hablando del resultado del torneo a caballo; si el es el

segundo lugar, el primero es el “caballero blanco”, es decir, Laura misma. Lisardo lo sabe, y lo acepta.

En la Comedia del siglo XVII tradicionalmente, el hombre ocuparía la posición de Laura, y la mujer, la de Lisardo, ya que considerarían como una verdad inmutable el hecho de que el hombre sea superior a la mujer.

Entonces, podemos decir que en *La vengadora* se han cambiado los papeles: es una inversión que parodia la idea de que la mujer pertenece al hombre por su inferioridad y tiene que aceptarlo si quiere ser amada por él.

Al principio de la obra Arnaldo intenta convencer a Laura para que se case con estas palabras:

A muchos costo la vida
Amar, querer, defender
El honor; y la mujer
Nacio del hombre, y de modo,
Que es como parte del todo
Que nos da principio y ser.

(Acto □, Escena □, p. 509.)

Si, como hemos visto, Laura está convencida al final, y, por tanto, se va a casar con Lisardo; pero, no por someterse al hombre sino venciendo a este, puesto que, como ha dicho Wardropper aludiendo a la revolución del derecho y honor de la mujer, las comedias generalmente demuestran que la mujer es vencedora. Véase la cita de la nota 388.

Esto nos lo demuestra simbólicamente el hecho de que Laura disfrazada del “caballero blanco” haya ganado el torneo a caballo venciendo a todos sus pretendientes, incluso a Lisardo.

Pues bien, también en *La gallega* de Tirso podemos contemplar un tema semejante. Ya hemos visto esta comedia en el 2.1. de este capítulo desde el punto de vista de la cuestión de la clase social. Sin embargo, en la aventura de María disfrazada de hombre en el palacio de Monterey, también podemos

ver la firme voluntad de una mujer de proteger el honor y mejorar sus derechos de forma mas activa.

La lamentacion de Maria agraviada por Alvaro, que se fue con Beatriz abandonandola, podemos considerarla como la tipica de la mujer enganada por la palabra de matrimonio:

¡Aqui de Dios y del reye!
¿El casado y yo en tormento?
¿Ella alegre, yo llorando?
¿Los dos vivos, yo muriendo?
No lo sufrira mi injuria...
No lo admitiran mis celos...
Donde hay agravio, hay venganza...
Donde hay amor, hay ingenio...
Uno y otro han de mostrar
como castiga desprecios
la gallega Mari-Hernandez.

(Acto□, p. 63.)

Pero, en realidad, lo que el dramaturgo le ensena al publico a lo largo de La gallega es la recuperacion del honor de Maria sin venganza; lo que le interesa de verdad a nuestra protagonista no es vengarse de Alvaro y Beatriz sino solamente recuperar su amor y su honor casandose con el, aunque ella reclame venganza, como acabamos de ver. Podemos comprobar todo esto en lo que le dice Maria a Dominga, explicandole lo que habian dicho ella y el rey de Portugal conversando sobre Alvaro y Beatriz:

Mientras mi momento llega,
y sin faltar al Decalogo,
oiras el fin del dialogo
entre el rey y la gallega:

[...]

-¿Perdonarale?

-Como el amor estorbeis
con que han hecho resistencia
a mi voluntad los dos,
siendo esposa suya vos,
no dudeis de mi clemencia.

-Es caballero y dira
que no soy yo caballera.

-Aunque mi sangre el tuviera,
el rey calidades da.

Noble y marquesa os hare
antes de ir a Portugal.

-Jure.

-Mi palabra real
es la mas segura fe.

-¿Y la gente?

-Yo en persona,
en secreto, he de aguardarle.

-¡Mal ano! Querra matarle.

-Mi fe y palabra me abona.

-Mire que no le haga mal.

-No hare.

-Ni a la portuguesa.

-No case el con la marquesa
y pideme a Portugal.

(Acto □, p. 68.)

Es decir, en vez de llorar su desgracia sin buscar remedio, lo que suele ser habitual en la protagonista de cualquier melodrama, Maria recobra la calma, acude al rey de Portugal que se ha acercado al valle de Limia, y le

propone ayudar a detener a Alvaro, mientras este se refugia con Beatriz en el palacio de Monterey tras traicionar a Maria. Como hemos visto anteriormente, este plan preparado con escrupulosidad por nuestra protagonista es un exito, y, al final, por el mandato del rey de Portugal Maria se casa con Alvaro, y se convierte en una condesa.

En este caso, lo que debemos tener en cuenta es que esta felicidad de Maria no es algo que se haya conseguido por la Providencia, ni por casualidad, ni por la ayuda definitiva de una persona ajena, sino que Maria misma lo ha conseguido solo con su esfuerzo y voluntad de recuperar el amor y el honor. Por lo tanto, en La gallega nos encontramos con otra mujer tan sensata y, a la vez, resistente como la Madalena de El vergonzoso, que sabe luchar para su propia felicidad contra el convencionalismo absurdo difundido en la sociedad. Si Madalena ha luchado contra el convencionalismo de que habia que casarse con su igual, en La gallega Maria, como la Laura de La vengadora, luchan contra el hecho de que la mujer no puede ser vencedora.

Como Laura en La vengadora, Maria vence a Alvaro peleando con el con espada, aunque no le llega a herir. Pero el problema es que Alvaro no esta seguro de que el contrincante era Maria, aunque lo sospecha. Esta duda de Alvaro esta basada en el convencionalismo de que la mujer no puede ser superior al hombre en ningun caso:

ALVARO. [...]

¡Vive el cielo, que dijera,
a persuadirme imposible,
que era la serrana bella
la autora destes milagros!
Su voz confirma sospechas,
su valor las contradice,
y una y otro me atormentan.

(Acto □, p. 87.)

Naturalmente, no cabe duda de la superioridad física del hombre. Pero podemos decir que el dramaturgo intenta burlarse de este convencionalismo simbólicamente a través del duelo entre María y Alvaro. Por consiguiente, no es tan difícil que imaginemos como se siente Alvaro dándose cuenta de toda la verdad al final. Y, de esta manera, nuestra protagonista se casa con Alvaro no como perdedora sumisa sino como vencedora, como lo ha hecho Laura en *La vengadora*. Es decir, en *La gallega*, podemos ver simbólicamente otro triunfo de la mujer.

Esta cuestión se concreta más en *El puseque* y *Quien calla*, donde las dos mujeres buscan felicidad activamente por su propia voluntad pasando por alto el convencionalismo social que las sujeta. Es decir, podemos ver otra vez el triunfo de la voluntad de la mujer en la Diana de *El puseque* y en la Aurora de *Quien calla*, que creen firmemente que lo más importante en el amor es su propia voluntad y su propio gusto.

Diana de *El puseque* es una condesa viuda cuyo marido murió hace un año. Y con esta situación surgen dos convencionalismos. El primero es sobre el matrimonio. Diana rechaza la pretensión del conde Casimiro diciéndole que todavía no lleva bastante tiempo de luto por su marido fallecido. Pero la verdadera razón de este rechazo, como vemos en las palabras de Diana, es que esta se opone al matrimonio de aquella época que mantiene una desigualdad clara entre marido y mujer en la cuestión del honor:

Cansada de estar casada
Estoy. ¡Gracias a los cielos,
Que no lloro despreciada,
Ya desdenes, ya desvelos
De una afición mal pagada!
Si en el conyugal amor
Hubiera penas iguales
Para el esposo agresor,
Y sus obras desleales

Tocaran en el honor,
Como las de una mujer;
Perseveraraen los dos
El reciproco querer;
Pero que en la ley de Dios
Iguales vengan a ser
Los delitos del marido
Y la esposa; y que en el suelo
Haya el vulgo establecido
Venganza en leyes del duelo
Para el esposo ofendido,
Y no para la mujer;
Esa es terrible crueldad,
Suficiente a deshacer
A amor, que sin igualdad,
No sabe permanecer.

(Acto□, Escena □, pp. 73-74.)

Por esta razon, ella prefiere el estado libre al de casada, aunque es una viuda joven.

Y el segundo es el convencionalismo intolerante sobre las mujeres viudas. Ella prefiere quedar viuda no solamente porque se opone a la desigualdad en el matrimonio sino tambien porque consideran a la mujer binuba como incontinente:

El ser dos veces casada
Juzga el mundo a incontinencia.
Yo vivire con cuidado
De no adquirir este nombre.

(Acto□, Escena □, p. 74.)

No obstante, esta razón se convierte en un obstáculo cuando Diana se enamora de Rodrigo. Ella elige sin vacilación ser fiel a su propia inclinación resistiéndose a este convencionalismo social. Por parte de Diana, Rodrigo puede ser el factor con el que ella rompe el convencionalismo social sobre la situación de viudez de la mujer, mientras que, por parte de Rodrigo, como hemos visto en 2.1., Diana es el resorte con el que puede superar la dificultad que tiene como víctima de mayorazgo. De todos modos, aunque Diana fracasa en casarse con Rodrigo, consigue superar el segundo convencionalismo haciéndolo al final con Casimiro. Y, en el caso del primero, no sabemos que hará Diana para superarlo viviendo con Casimiro, ya que el dramaturgo ha acabado la obra sin mostrarlo. Pero podríamos imaginar que ella luchara también contra el, puesto que ya tiene experiencia de matrimonio, y, por lo tanto, sabrá que tiene que hacer.

Por otra parte, viendo *Quien calla*, podemos decir que la marquesa Aurora también es una mujer cuyo modo de pensar es lo bastante liberal como para resistirse a este convencionalismo absurdo. Al principio de esta comedia, conforme al testamento de su padre fallecido, ella tenía que casarse con el conde Carlos. Y este le pide la mano a Aurora porfiadamente aprovechando lo que dice el testamento. Si Aurora amara a Carlos, o si ella tuviera voluntad para respetar el testamento pasando por alto su propio gusto, esta comedia no tendría nada más que desarrollar. Pero Aurora no quiere a Carlos, y, en el caso de casamiento, tampoco considera importante hacer obligatoriamente lo que no le gusta a sí misma solo para respetar el testamento. El razonamiento de Aurora se encuentra en la siguiente conversación con su hermana Narcisa:

NARCISA.

[...]

Que la esperanza, en papeles

Tal vez, como joya vive;

Y fiado en el concierto

Y palabra que le dio
Mi padre, tiene por cierto
Ser tu esposo.

AURORA.

Mi padre, y con el se ha muerto
Cualquier derecho y accion
Que alegue en la pretension
De mi amor; pues si le di
Esperanzas con el si,
Fue mas por obligacion
De una forzada opinion,
Que por gusto y voluntad.

(Acto□, Escena □, p. 90.)

Es decir, Aurora no tiene voluntad de cumplir la palabra que dio antes por obligacion, y se resiste a lo que va contra su propio gusto y voluntad. Ademias, con lo que continua diciendo Aurora a Narcisa, podemos presumir su intencion de elegir pareja antes que ser elegida pasivamente por algun hombre: Segun la tendencia convencional para el casamiento de aquella epoca, la mujer no era el sujeto sino el objeto de la eleccion de la pareja; explicando la sociedad espanola del siglo XVII, Wardropper dice que “los hombres eligen pareja mientras que las mujres aguardan pasivamente a que las escojan”. (Vease la cita de la nota 365.)

Disela como menor;
Libre soy, y estoy resuelta
A no cumplirla; esto es cierto.
Dejame, hermana, gozar
De mi misma, pues se ha muerto

Mi padre; que no he de hallar
En medio del golfo el puerto.
No cautives mi cuidado
Dese modo; que no es justo
Que intente el Conde, pesado,
Oprimir leyes del gusto,
Por sola razon de Estado.
La voluntad ha de hacer
Esta eleccion; que a no ser
Ella la casamentera,
La cruz que hace amor lijera,
De plomo, harame caer.

(Acto□, Escena □, p. 90.)

Sin embargo, pasando el tiempo, Carlos empieza a gustarle a Aurora. Esto no significara la rendicion de Aurora al convencionalismo. Simplemente, lo que pasa es que la envidia de su hermana le hace querer a Carlos. Y, despues, pensando que Rodrigo es el hombre a quien Narcisa ama verdaderamente, vuelve a inclinarse a Rodrigo dejando de querer a Carlos. Aurora ha hecho todo esto conforme a su propia voluntad. Por fin, decide casarse con Rodrigo, y lo consigue.

Ahora bien, aparentemente nos parece que Diana de El penseque fracasa, y Aurora de Quien calla tiene exito, puesto que la primera no consigue casarse con Rodrigo, y la segunda si. Pero esta conclusion es posible solamente por parte de Rodrigo. Tenemos que saber que “el castigo del penseque” se dirige a el; es decir, quien tiene la culpa de todo esto es Rodrigo antes que Diana; por la timidez o torpeza de el ella fracasa en casarse. Y Aurora puede evitar el mismo fracaso gracias a la leccion que tuvo Rodrigo en Oberisel. A finales de Quien calla, Rodrigo le pide voluntariamente a Aurora la respuesta del si o el no entregandole una carta, mientras que en El penseque Diana tambien se lo hizo a Rodrigo con una

carta cuyo destinatario era ambiguo. Como vemos en lo que le dice Rodrigo a Aurora, el no quiere repetir con ella el error que cometio con Diana en Oberisel:

Respodedme, gran senora;
Que poco un si o un no cuesta.
Por no entender un papel
De la Condesa perdi
El bien que pretendo aqui,
Olvidando a Oberisel.
En un jardin me esperaba,
Ganando la bendicion
Un Conde, con la ocasion
Que sus cabellos me daba.

(Acto □, Escena XVI, p. 107.)

En resumen, aparte de los resultados finales de ambas comedias, tanto Diana como Aurora demuestran al publico el triunfo de la voluntad de la mujer simbolicamente, puesto que la primera consigue el segundo casamiento, y puede abandonar la viudez superando el convencionalismo social sobre la mujer viuda, a pesar de que su segundo marido no es Rodrigo sino el conde Casimiro.

En este caso, no tenemos que interpretar los comportamientos de estas dos mujeres desde el punto de vista moral, aunque ellas pueden ser personajes moralmente defectuosos. Por ejemplo, segun lo que dice Rodrigo delante de Aurora y Narcisa a principios de *Quien calla*, que hemos visto en el 1.1., Diana impidio por fin el casamiento de Rodrigo y Clavela por los celos expulsando a Rodrigo fuera de su condado, aunque le habia prometido casarle con ella. De hecho, Diana lo prometio al final de *El penseque*. Y tambien en el comportamiento de Aurora podemos ver sus defectos morales; a lo largo de *Quien calla*, la causa principal para inclinarse hacia alguien es precisamente la envidia hacia su hermana Narcisa. Es decir, si

Aurora se da cuenta de que Narcisa quiere a Rodrigo, se pone celosa inmediatamente, y él empieza a gustarle; y si presume que la inclinación de su hermana cambia de Rodrigo a Carlos, lo impide diciéndole a ella que le quiere. Vamos a ver el siguiente soliloquio de Aurora:

¿Que os importa que mi hermana

Ame al Conde, alma envidiosa?

Yo no puedo ser esposa

De dos, esto es cosa llana.

Mas ¡ay violencia tirana!

[...]

Pues si alegre lo que gano,

Causa envidia lo que pierdo.

(Acto I, Escena I, p. 103.)

Teme que su felicidad sea menos que la de su hermana, puesto que, como dice ella misma, “en más se estima lo que está en poder ajeno (acto I, escena XI, p. 95)”.

Esta volubilidad de Aurora se repite varias veces a lo largo de la obra. Si los temas de ambas comedias fueran morales, Diana y Aurora serían castigadas: Diana experimentaría otra infelicidad en el segundo matrimonio, y Aurora no conseguiría casarse ni con Rodrigo ni con Carlos. No obstante, eso no ocurre, puesto que los temas de ambas comedias tienen poco que ver con la moralidad. También en el caso de Rodrigo, podremos decir lo mismo. En *El peneque*, aunque está enamorado de Diana, intenta impedir el casamiento de Pinabel y Clavela inventando la mentira de que, cuando estaba en España, como hermano de Clavela, prometió a un amigo suyo casarle con ella; igual que Aurora de *Quien calla*, Rodrigo no quiere perder a ninguna de las dos mujeres. Y en *Quien calla*, traiciona a Ascanio, que le consideraba como su amigo fiel, revelando a Aurora lo que tenía que guardar en secreto. Lo hace sin vacilación simplemente para comprobar si Narcisa quiere a Rodrigo. A pesar de todo esto, no es castigado. Su fracaso de *El*

pense que es causado no por su inmoralidad sino por su timidez o torpeza.

Por parte de Rodrigo, ambas comedias son parodia del destino de segundo hijo como victima de mayorazgo; y lo que el dramaturgo trata de destacarle al publico con ella es el absurdo del mayorazgo y la esperanza que puede tener el segundo hijo de aquel entonces superando la dificultad motivada por este absurdo. Y, por otra parte, situando a Diana y Aurora al otro lado de estas parodias, el dramaturgo intenta mostrar simbolicamente el triunfo de la voluntad de las mujeres que luchan contra los convencionalismos sociales que las oprimen.

Desde el punto de vista de Olson, podemos decir que los dos palacios de Oberisel y de Saluzo son los sitios donde se cruzan la diferencia paradigmatica y la sintagmatica produciendo la esencia de las comicidades de ambas comedias. Y, si cambiamos el punto de vista hacia la cuestion social de aquella epoca, tambien podemos decir que dichos palacios sirven de lugar de encuentro de los dos tipos de marginados sociales de aquel entonces; si Rodrigo representa al marginado por la cuestion sintagmatica de “primer hijo→segundo hijo”, Diana y Aurora representan a las marginadas por la cuestion paradigmatica de “hombre→mujer”. Con respecto a la union final de Rodrigo y Aurora, podriamos decir que el poeta intenta demostrar simbolicamente la esperanza en una “nueva sociedad”. Con la union final, Rodrigo y Aurora realizan el movimiento de la sociedad antigua a la que pertenecian siendo dichos marginados sociales hacia la nueva donde predominara otro orden mas logico. Lo mismo podemos decir de otras comedias palatinas que nos han ocupado en este capitulo. Sus objetivos finales serian demostrar simbolicamente la posibilidad de una nueva sociedad con un orden logico prescindiendo del mundo antiguo que ya no funciona bien.

□. CONCLUSION.

Puede ser un criterio demasiado simple el hecho de que veamos las comedias españolas del primer cuarto del siglo XVII encasillándolas solo en los dos grupos de la “comedia palatina” y de la “comedia de capa y espada”, puesto que es posible que existan comedias que no correspondan con los requisitos teóricos de estos dos subgéneros cómicos. Sin embargo, como hemos visto en el segundo capítulo, es cierto que, de todos modos, en aquella época había dos corrientes principales de comicidad en la elaboración de las comedias: la doméstica y la fantástica, y tenemos que considerar ambos subgéneros cómicos como los representantes de ambas corrientes. Conforme a lo que hemos estudiado, podemos decir que esta idea está muy relacionada con la teoría de Olson, quien divide las comedias en tres categorías: las basadas en lo natural, en la hipérbolo, y en la hipótesis. En este caso, ya

sabemos que la primera y la tercera corresponden a la comedia de capa y espada y a la comedia palatina. Pero esta división no es aplicable solamente a la comedia española del siglo XVII, sino que puede ser común a todos los tipos de comedia. Lo que hemos hecho a lo largo de nuestro trabajo es estudiar detalladamente cómo se realiza la división de la comicidad dentro de una gran corriente de la comedia española del siglo XVII. Para ello, necesitábamos establecer los arquetipos de estos dos tipos de comicidad en ambos subgéneros cómicos, y, de hecho, estudiando las obras arquetípicas, podíamos entender mejor lo que significan las dos corrientes principales de la comicidad en aquel período.

Por lo tanto, teóricamente, aunque alguna comedia de aquella época no pertenezca a ninguno de los dos subgéneros cómicos, desde nuestro punto de vista podríamos explicar por lo menos cuál es su comicidad fundamental entre la doméstica y la fantástica. Si aplicamos nuestra teoría rigurosamente a las comedias de aquel entonces, bastantes podrían situarse fuera de nuestra clasificación bisectriz. Pero, a pesar de ello, ninguna pieza de aquel período podrá salirse de ambas corrientes principales, puesto que estas cubren a la totalidad. Aun más: incluso las comedias de hoy día tampoco se escapan de dichas tendencias de comicidad, ya que el eje de “doméstica ↔ fantástica” es el factor común que puede cubrir todas las comedias existentes. Y diríamos que hemos visto los dos subgéneros de comedia para entender mejor estas dos corrientes de comicidad antes que para encasillar todas las comedias de aquella época solo dentro de ellos. Lo que nos apoya teóricamente para esto es, sin duda, la teoría del “efecto de lo diferente” de Elder Olson.

Entonces, ¿por qué nos importa dicho fenómeno para el estudio de la comedia española?: porque debemos tener presente que esta simetría puede lograr un sentido peculiar dentro del contexto de la sociedad española de dicha época. Y, para ello, hemos estudiado la naturaleza de la comedia misma tratando las teorías del “vitalismo” y de la “revolución” de Northrop Frye, de Susanne K. Langer y de James K. Feibleman. En otras palabras, para que entendamos el sentido peculiar de dicha simetría, nuestro interés

se concentra en la relacion mutua entre la situacion concreta de aquella sociedad espanola y lo que significan implicitamente ambas corrientes dentro de sus contextos, y, en este caso, las teorias de dichos estudiosos nos han servido de base para elucidar esta relacion mutua.

Como hemos estudiado en el §3. del segundo capitulo, el primer cuarto del siglo XVII era una epoca de crisis general. A lo largo del XVII, la sociedad espanola se inclina hacia la reforma conservadora fortaleciendo el absolutismo monarquico-senorial y oprimiendo el clamor innovador para escapar de esta crisis. El primer cuarto del XVII es precisamente la epoca en la cual los privilegiados sociales empezaban a considerar peligroso y amenazador este clamor de innovacion, cuyo eco todavia quedaba en diversas partes de la sociedad. Podemos decir que precisamente la comedia palatina es la que reflejaba este eco. A medida que se fortalece mas el absolutismo monarquico y se desvanece la tendencia innovadora a lo largo del siglo, decae la agudeza ingeniosa de la parodia en la comedia palatina; por esta razon no encontramos el segundo florecimiento de este subgenero comico. Asi pues, podemos decir que el destino de la comedia palatina en el teatro del siglo XVII va justo detras del clamor de innovacion social de aquella epoca.

Si encontramos en las diferencias paradigmaticas y sintagmaticas originadas del efecto de lo diferente el valor estetico de la comicidad de la comedia palatina, donde hallamos su valor tematico es en el “dinamismo” de este subgenero comico caracterizado por su vitalidad y su tendencia revolucionaria. Este dinamismo se realiza concretamente a traves de la parodia, que es el modo que usa este subgenero comico para realizar la caracteristica de la comedia. Pero no podemos decir que el valor estetico no tiene nada que ver con el tematico. Como hemos visto analizando las comedias palatinas de Lope y de Tirso, el dramaturgo siempre convierte dicho valor estetico en una estrategia para conseguir la maxima eficacia de la parodia. Es decir, para que funcionen bien dentro de los contextos las parodias sobre las cuestiones de la clase social y del honor de mujer concernientes a aquella sociedad espanola, estas parodias tienen que unirse

y armonizarse con las situaciones establecidas por las diferencias paradigmáticas y sintagmáticas. A lo largo de nuestro trabajo, hemos visto varias parodias sobre los absurdos de aquella sociedad, pero no podemos imaginar ninguna de estas parodias sin ambientes fantásticos producidos por dichas diferencias. Sin ellas, quizás las parodias dejen de funcionar, y, por tanto, no pasen de ser algo como los prudentes sondeos anticonformistas. Por esta razón, Wardropper declara que una importante función de la comedia del Siglo de Oro es proporcionar una salida legítima a pensamientos y aspiraciones ilegítimos. Bruce W. Wardropper, *La comedia española del Siglo de Oro*, op. cit., p. 232.

Entonces, ¿qué es lo que quieren decir finalmente Lope y Tirso a través de sus comedias palatinas? Y ¿qué cambio en el público presentan con ellas? Como hemos visto, ni Lope ni Tirso han propuesto ninguna solución clara y directa en sus comedias palatinas; mejor dicho, la solución está abierta de par en par a la imaginación de los espectadores. De la misma manera que al destacar la fealdad el pintor le puede conceder al público la capacidad de reconocer la belleza, Lope y Tirso han destacado de manera paródica en sus comedias palatinas solo los límites que tenía la realidad a la que pertenecía el público. Y a este le quedará la búsqueda de la solución adecuada como tarea cuando salga del “corral”. Diríamos que esto es lo que quieren ambos poetas a través de sus comedias palatinas.

Ahora bien, algunos podrían decir que falta la lógica en nuestro punto de vista para analizar las comedias de Lope y de Tirso; que podría ser que no interpretásemos estas comedias desde el criterio de comedia palatina que hemos establecido; y que podría existir otro punto de vista más adecuado y más original para ello. Sin embargo, nos atrevemos a decir que nuestro criterio merece la pena para conceder más variedad interpretativa al mundo cómico de ambos poetas, si tenemos en cuenta la declaración de Frye de que la recuperación de función, que es una de las tareas de la crítica, consiste no en la restauración de una función original, que es imposible, sino en la recreación de función en un nuevo contexto.

One of the tasks of criticism is that of the recovery of function, not of course the restoration of an original function, which is out of the question, but the recreation of function in a new context. (Northrop Frye, *op. cit.*, p. 345.)

Si cambiáramos el punto de vista al analizar dichas comedias, podríamos decir otras cosas totalmente distintas. Pero lo que hemos querido hacer con ellas a lo largo de nuestro trabajo es interpretarlas buscando su función dentro de un nuevo contexto, el cual es la “comedia palatina”.

-BIBLIOGRAFIA-

ALBORG, Juan Luis: *Historia de la literatura española*, t. I. Época barroca, Madrid, Editorial Gredos, 1974.

ANGELES DURAN, M.a y LISI, Francisco, ed.: *Dialogos* I, Madrid, Editorial Gredos, 1992.

ARCO GARAY, Ricardo del: “La sociedad española en Tirso de Molina”, *Revista Internacional de Sociología*, num. 8 (1944), num. 10 (1945), num. 11 (1945), pp. 175-189, pp. 459-477, pp. 335-359.

— “Mas sobre Tirso de Molina y el medio social”, *Boletín de la Real Academia Española*, t. XXXI-cuaderno CXXXV, (enero-abril 1953), pp. 19-72, pp. 243-293.

ARELLANO, Ignacio: “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.

— ed., *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, Kassel, Reinchenberger, 1994.

— *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Catedra,

1995.

AYALA, Francisco: "Erotismo y juego teatral en Tirso", *Insula*, num. 214, XIX, (septiembre 1964), pp. 1 y 7.

BANCES CANDAMO, Francisco Antonio de: *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, Prologo, edicion y notas de Duncan W. Moir, Londres, Tamesis Books, 1970.

BERGMAN, Hannah E.: "Auto-Definition of the Comedia de capa y espada", *Hispanofila*, primavera (1974), pp. 3-27.

BERGSON, Henry: *Introduccion a la metafisica/La risa*, traducido por Manuel Garcia Morente, Mexico, Editorial Porrúa, 1996.

BRAVO VILLASANTE, Carmen: *La mujer vestida de hombre en el teatro espanol*. Madrid, Sociedad General Espanola de Libreria, 1976.

BROCKETT, Oscar Gross: *History of the Theatre*, Newton (Massachusetts), Allyn and Bacon, 1987.

CANONICA, Elvezio: "La fingida Arcadia: desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana", Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, Miguel Zugasti, ed., *El ingenio comico de Tirso de Molina (Actas del Congreso Internacional)*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 33-46.

CASALDUERO, Joaquin: *Estudios sobre el teatro espanol*, Madrid, Editorial Gredos, 1972.

CASTRO, Americo: *De la edad conflictiva (El drama de la honra en Espana y en su literatura)*, Madrid, Taurus, 1961.

CLAVERO, Bartolome: *Mayorazgo*, Madrid, Siglo XXI de Espana Editores, 1989.

CONLON, Raymond: "Female psychosexuality in Tirso's *El vergonzoso en palacio*", *Bulletin of the Comediantes*, vol. 37, num. 1, (summer 1965), pp. 55-69.

COOPER, Lane: *The Poetics of Aristotle: its meaning and influence*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1972.

DARST, David H.: *The comic art of Tirso de Molina*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1974.

DESUCHE, Jacques: *La tecnica teatral de Bertolt Brecht*, traducido por

- Ricard Salvat, Barcelona, oikos-tau, 1968.
- DIEZ BORQUE, Jose M.: Sociologia de la comedia espanola del siglo XVII, Madrid, Ediciones Catedra, 1976.
- Sociedad y teatro en la Espana de Lope de Vega, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1978.
- ed., Historia del teatro en Espana, t. I, Madrid, Taurus, 1983.
- dir., Teatro y fiesta en el Barroco, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986.
- FEIBLEMAN, James K.: In Praise of Comedy. A Study in its Theory and Practice, New York, The Macmillan Company, 1939.
- FERGUSSON, Francis: The Idea of a Theater, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1972.
- FISCHER, Susan L.: "Some are born great...and some have greatness thrust upon them": Comic Resolution in *El perro del hortelano* and *Twelfth Night*, *Hispania*, vol. 72, num. 1, (March, 1989), pp. 78-86.
- FLORIT DURAN, Francisco: Tirso de Molina ante la Comedia nueva, Madrid, Revista *Estudios*, 1986.
- FORASTIERI BRASCHI, Eduardo: Aproximacion estructural al teatro de Lope de Vega, Madrid, Hispanova de Ediciones, 1976.
- FORNOFF, Frederick H.: "Symbolic action in Tirso's *El vergonzoso en palacio*", *Hispanica Moderna*, vol. XXXIX, nums. 1-2 (1976-1977), pp. 39-48.
- FROLDI, Rinaldo: Lope de Vega y la formacion de la comedia, Salamanca, Anaya, 1973.
- FRYE, Northrop: *Anatomy of Criticism*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1971
- GARCIA YEBRA, Valentin, ed.: *Poetica de Aristoteles*, Madrid, Editorial Gredos, 1974.
- GLENN, Richard F.: "Disguises and Masquerades in Tirso's *El vergonzoso en palacio*", *Bulletin of the Comediantes*, vol. XVII, num. 2, (Fall, 1965), pp. 16-22.
- GONZALEZ, Anibal, ed.: *Artes poeticas*, Madrid, Taurus, 1992.
- GREGG, Karl C.: "Towards a definition of the comedia de capa y espada", *Romance Notes*, vol. XVIII, num. 1, (Fall, 1977), pp. 103-106.

- HESSE, Everett W.: *Análisis e interpretación de la comedia*, Madrid, Editorial Castalia, 1968.
- *La comedia y sus intérpretes*, Madrid, Editorial Castalia, 1972.
 - *Interpretando la comedia*, Madrid, Porrúa, 1977.
- HOBBS, Thomas: *Leviathan*, Middlesex, Penguin Books, 1968.
- ISASI ANGULO, Amando Carlos: "Carácter conservador del teatro de Lope de Vega", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. XXII, num. 2, 1973, pp. 265-279.
- JANKO, Richard: *Aristotle on comedy*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1984.
- JONES, C. A.: "Brecht y el drama del Siglo de Oro en España", *Segismundo*, vol. III, num. 5-6, (1967), pp. 39-54.
- JONES, Royston O.: "El perro del hortelano y la visión de Lope", *Filología*, año X, (1964), pp. 135-142.
- KANT, Immanuel: *Crítica del Juicio*, traducido por Manuel García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- KENNEDY, Ruth Lee: "On the date of five plays by Tirso de Molina", *Hispanic Review*, vol. X, num. 3, (July, 1942), pp. 183-214.
- *Studies in Tirso. I: The Dramatist and his Competitors, 1620-1626*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1974.
- LANGER, Susanne K.: *Sentimiento y forma*, traducido por Mario Cardenas y Luis Octavio Hernandez, Ciudad Universitaria (Mexico), Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.
- LOPEZ PINCIANO, Alonso: *Obras completas, I Philosophia Antigua Poetica*, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.
- MARAVALL, José Antonio: *Poder, honor y elites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1984.
- *La cultura del Barroco*, Barcelona, Editorial Ariel, 1990.
 - *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino: *Calderón y su teatro (3ª edición)*, Madrid, 1884.

MOLINA, Tirso de: Biblioteca de Autores Espanoles. Comeidas escogidas de Fray Gabriel Tellez (El maestro Tirso de Molina), nueva edicion, Madrid, Ediciones Atlas, 1944.

— Obras, edicion de Maria del Pilar Palomo, Vergara, Barcelona, 1968.

— Biblioteca de Autores Espanoles. Obras de Tirso de Molina, t. □, edicion de Maria del Pilar Palomo, Madrid, Ediciones Atlas, 1971.

— Biblioteca de Autores Espanoles. Obras de Tirso de Molina. t. □, edicion de Maria del Pilar Palomo, Madrid, Ediciones Atlas, 1971.

— El vergonzoso en palacio, edicion de Francisco Ayala, Madrid, Editorial Castalia, 1971.

— La gallega Mari-Hernandez, La firmeza en la hermosura, edicion de Felipe Perez Capo, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1972.

— El vergonzoso en palacio, El condenado por desconfiado, edicion de Antonio Prieto, Barcelona, Editorial Planeta, 1982.

— El vergonzoso en palacio, edicion de Francisco Florit Duran, Madrid, Taurus, 1987.

— El vergonzoso en palacio, edicion de Everett. W. Hesse, Madrid, Ediciones Catedra, 1990.

MONTESINOS, Jose F.: □La paradoja del Arte nuevo□, Revista de Occidente, t. V, (abril, mayo, junio, 1964), pp. 302-330.

— Estudios sobre Lope de Vega, Salamanca, Anaya, 1967.

NEWELS, Margarete: Los generos dramaticos en las poeticas del Siglo de Oro, Londres, Tamesis Books, 1974.

OLSON, Elder: Teoria de la comedia, traducido por Salvador Oliva y Manuel Espin, Barcelona, Editorial Ariel, 1978.

OROZCO DIAZ, Emilio: El Teatro y la teatralidad del Barroco, Barcelona, Editorial Planeta, 1969.

— ¿Que es el “Arte nuevo” de Lope de Vega?, Salamanca, Universidad, 1978.

PALOMO, Maria del Pilar, □Senales de fijacion espacial en la comedia de enredo tirsista□, Cuadernos de Teatro Clasico, num. 1 (1988), pp. 105-119.

PAVIS, Patrice: Diccionario del teatro, traducido por Fernando de Toro, Barcelona, Ediciones Paidos, 1990.

- PEDRAZA JIMENEZ, Felipe B. y RODRIGUEZ CACERES, Milagros: Manual de literatura española IV. Barroco: teatro, Pamplona, Cenlit Ediciones, 1980.
- PEREZ, Joseph: □Espana moderna (1474-1700): aspectos politicos y sociales□, Manuel Tunon de Lara, dir., Historia de Espana, t. V, Barcelona, Editorial Labor, 1992, pp. 137-259.
- PEREZ, Louis C.: □La fabula de Icaro y El perro del hortelano□, Josep M. Sola-Sole, Alessandro Crisafulli, Bruno Damiani, ed., Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario, Barcelona, Ediciones Hispam, 1974, pp. 287-296.
- PEREZ PRIEGO, Miguel Angel, ed.: Obras completas de Bartolome de Torres Naharro, Madrid, Turner, 1994.
- PFANDL, Ludwig: Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introduccion al estudio del Siglo de Oro, Madrid, Visor Libros, 1994.
- RACIONERO, Quintin, ed.: Retorica, Madrid, Editorial Gredos, 1990.
- RICHTER, Jean Paul: Introduccion a la estetica, traducido por Julian de Vargas, Madrid, Editorial Verbum, 1991.
- ROSSETTI, Guy: □El perro del hortelano: love, honor, and the burla□, Hispanic Journal, vol. 1, num. 1, (Fall, 1979), pp. 37-46.
- ROTHBERG, Irving P.: □El agente comico de Lope de Vega□, Hispanofila, ano sexto, primer numero, (septiembre, 1962), pp. 69-90.
- □Lope de Vega and the Aristotelian elements of comedy□, Bulletin of the comediantes, vol. XIV, num. 2, (1963), pp. 1-4.
- ROZAS, Juan Manuel: Significado y doctrina del □Arte nuevo□ de Lope de Vega, Madrid, Sociedad General Española de Libreria, 1976.
- Estudios sobre Lope de Vega, Madrid, Ediciones Catedra, 1990.
- RUANO de la HAZA, Jose Maria y ALLEN, John J.: Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificacion de la comedia, Madrid, Editorial Castalia, 1994.
- RUIZ RAMON, Francisco: Historia del teatro español (Desde sus origenes hasta 1900), Madrid, Ediciones Catedra, 1983.

- SAGE, J. W.: □The context of comedy: Lope de Vega's "El perro del hortelano" and related plays□, R. O. JONES, *Studies in Spanish literature of the Golden Age*, London, Tamesis Books, 1973, pp. 247-266.
- SALOMON, Noel: *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Traducido por Beatriz Chenot, Madrid, Editorial Castalia, 1985.
- SANCHEZ ESCRIBANO, Federico y PORQUERAS MAYO, Alberto: *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- SCHOPENHAUER, Arthur: *El mundo como voluntad y representación t. I*, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, 1996.
- SEMPERE y GUARINOS, Juan: *Historia de los vínculos y mayorazgos*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990.
- STERN, Charlotte: □Lope de Vega, propagandist?□, *Bulletin of the Comediantes*, vol. XXXIV, num. 1, (1982), pp. 1-36.
- STROSETZKI, Christoph: □La sátira de la vida cortesana en Tirso□, Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, Miguel Zugasti, ed., *El ingenio cómico de Tirso de Molina (Actas del □ Congreso Internacional)*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 303-323.
- SUTTON, E. W., ed.: *De Oratore*, Londres, William Heinemann LTD, 1967.
- VALBUENA PRAT, Angel.: *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Editorial Planeta, 1969.
- VAREY, J. E.: □Towards a interpretation of Lope de Vega's "El villano en su rincón"□, R. O. JONES, *Studies in Spanish literature of the Golden Age*, London, Tamesis Books, 1973, pp. 315-337.
- VEGA, Lope de: *Biblioteca de Autores Españoles. Comedias escogidas de Frey Lope Felix de Vega Carpio. t. □*, Madrid, Ediciones Atlas, 1950.
- *Biblioteca de Autores Españoles. Comedias escogidas de Frey Lope Felix de Vega Carpio. t. □*, Madrid, Ediciones Atlas, 1950.
- *El perro del hortelano, El castigo sin venganza*, edición de A. David Kossoff, Madrid, Editorial Castalia, 1970.
- *El villano en su rincón, Las bazarrias de Belisa*, edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

- El perro del hortelano, edicion de Victor Dixon, Londres, Tamesis Texts, 1981.
 - El perro del hortelano, edicion de Mauro Armino, Madrid, Ediciones Catedra, 1997.
- WADE, Gerald E.: "A philosophic basis for drama, including the Comedia", Bulletin of the Comediantes, vol. XXVIII, num. 2, (1976), pp. 59-88.
- WARDROPPER, Bruce W.: "Comic illusion: Lope de Vega's El perro del hortelano", Kentucky Romance Quarterly, vol. XIV, num. 2, 1967, pp. 101-111.
- "La venganza de Maquiavelo: El villano en su rincon", A. David Kossoff y Jose Amor y Vazquez, ed., Homenaje a William L. FICHTER, Madrid, Editorial Castalia, 1971, pp. 765-772.
 - "Lope de Vega's urban comedy", Hispanofila, numero especial dedicado a la comedia (1974), pp. 47-61.
 - La comedia espanola del Siglo de Oro, en apendice a Elder Olson, Teoria de la comedia, traducido por Salvador Oliva y Manuel Espin, Barcelona, Editorial Ariel, 1978.
 - "El horror en los distintos generos dramaticos del Siglo de Oro", Criticon, num. 23, 1983, pp. 223-235.
 - ed., Historia y critica de la literatura espanola □ Siglos de Oro: Barroco, Barcelona, Editorial Critica, 1983.
 - "The Numen in the Genres of the Spanish Comedia", Iberoromania, (num. 23, 1986), pp. 156-166.
- WEBER DE KURLAT, Frida: "El perro del hortelano, comedia palatina", Nueva Revista de Filologia Hispanica, t. XXIV (num. 2, 1975), pp. 337-363.
- "Hacia una morfologia de la comedia del Siglo de Oro", Anuario de Letras, vol. XIV, 1976, pp. 101-138.
 - "Hacia una sistematizacion de los tipos de comedia de Lope de Vega", Actas del Qinto Congreso Internacional de Hispanistas, Burdeos, Universidad de Bordeaux □, 1977, pp. 867-871.
- WILLIAMSEN, Vern G., ed.: An annotated, analytical bibliography of Tirso

de Molina studies, 1627-1977, Columbia (Missouri), University of Missouri Press, 1979.

WILSON, Margaret: "Lope as satirist: two themes in *El perro del hortelano*", *Hispanic Review*, vol. XL (num. 3, 1972), pp. 271-282.

WILTROUT, Ann E.: "Mileno, Mireno: creation and character in *El vergonzoso en palacio*", *Bulletin of the Comediantes*, vol. 35, num. 2, 1983, pp. 189-195.

YOON, Yong-Wook: "El perro del hortelano: arquetipo de comedia", Ignacio Arellano y German Vega Garcia-Luengos ed., *Calderon innovacion y Legado (Actas selectas del IX Congreso de la Asociacion Internacional de Teatro Espanol y Novohispano de los Siglos de Oro)*, Nueva York, Peter Lang Publishing, 2001, pp. 411-424

ZUGASTI, Miguel: "De galan vergonzoso a galan ingenioso: el tema del secretario enamorado de su dama en el teatro de Tirso", Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, Miguel Zugasti, ed., *El ingenio comico de Tirso de Molina (Actas del I Congreso Internacional)*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 343-357.